

te grenzen aan die van Kadoke.<sup>77</sup> Zo zegt hij van zijn ouderlijk huis een plek te willen maken waar mensen samenkomen om zijn moeder ‘te eren’. In weer een ander interview ging het over haar gedrag, dat soms voelde als een ‘publieke castratie’, en dat hij heeft geprobeerd er ‘met taal’ iets van te maken.<sup>78</sup> Meer dan de andere romans is *Moedervlekken* een zelfonderzoek geworden, zegt Grunberg. Bovendien kondigde hij aan dat hij na nog een boek over Kadoke, wil stoppen met fictie schrijven: omdat hij niet wil blijven hangen ‘in een ziektebeeld of liever gezegd in een diagnose’. Dat vervolg op *Moedervlekken* zal er inderdaad komen, maar eerst schreef Grunberg een roman over rouw: *Goede mannen* uit 2018.

## Taaie pech (*Goede mannen*)

Een getraumatiseerd gezin waaruit de hoofdpersoon tracht te vluchten, maar waar zijn plichtsgevoel hem naartoe terug roept: de hoofdlijn van het verhaal van *Goede mannen* klinkt bekend voor wie Grunbergs andere romans heeft gelezen. De hoofdpersoon is ‘een goede man’, die meent dat je ‘het redden van mensen niet aan God of aan andere mensen kon overlaten, dat je het zelf moest doen’ (GM, 15). Alleen de mensen die hem het meest nabij zijn kan hij niet redden – en dat wordt ook zijn eigen ondergang. Geniek heeft een baan als brandweerman, twee zoons en een lieve mooie vrouw, maar hij wordt op de proef gesteld wanneer hij, als de Bijbelse Job, vrijwel alles verliest. Hoe vertrouwd die verhaalstructuur ook is, toch is deze roman uit 2018 anders dan de voorgaande. *Goede mannen* blijkt voor het eerst een boek over de dood, en over rouw.

### *Kinderen in losse onderdelen*

We ontmoeten Geniek in het decor van een xenofob Heerlen. Hoewel hij een geboren Limburger is, wordt hij stelselmatig ‘de Pool’ genoemd: zijn buitenstaanderschap is hem gaan aankleven en zelfs zijn jongste zoon spreekt hem zo aan. Wat hem ook aankleeft is de dood, al sinds zijn – Duitse – moeder stierf

toen hij een kind was. Ook Genieks oudste zoon leeft niet meer, blijkt uit terugblikken. Op zijn twaalfde is de jongen voor de trein gesprongen, en Geniek wilde per se het lichaam zelf bergen. Daarna kwam het kind hem voortaan alleen in de vorm van groteske losse lichaamsdelen voor ogen: 'Een linkervoet, een oor, een neus.' Dit strekt zich uit naar zijn 'overgebleven jongen', die toen nog een baby was: 'Hij had het gevoel dat hij vanaf nu ook van Jurek alleen nog maar rails en losse onderdelen zou zien, nooit meer een geheel' (GM, 103). Het gezin worstelt nog tien jaar voort, maar dan vertrekt zijn vrouw, Wen, alsnog. De Pool besluit dat er een eind aan moet komen: 'Aan de angst, de ontkenning, de vermindering. Aan het eren van de dode die niets aan die eer had' (GM, 477), en hij gaat met een groepsreis in Oekraïne op zoek naar nieuw leven, naar een jonge bruid.<sup>79</sup> De Pool vindt in de Oekraïne een kans op geluk in de vorm van de mooie Yulia, en hij haalt haar naar Heerlen. Ook zij lijkt beschadigd in het verleden, maar langzamerhand ontstaat er toenadering, tot ze wordt verkracht door de ploeggenoten van de Pool: een 'geintje', vinden zij. Maar zij wil alleen nog maar naar huis om daar te sterven. *Goede mannen*, geschreven in #MeToo-tijden, beschrijft specifiek geweld tegen vrouwen: uitbuiting en (groeps)verkrachting – de titel moet dan ook ironisch begrepen worden.<sup>80</sup>

### *Spoken*

Na de dood van zijn zoon lukte het de Pool niet om te rouwen. Verder leven komt voor hem per definitie neer op verraad. 'Jouw manier van rouwen is een vloek,' zegt zijn vrouw (GM, 230). Zonder dat het woord 'schuld' valt, blijkt dat de Pool zich verantwoordelijk voelt voor de zelfmoord van zijn zoon. Hij bekommerde zich te weinig om de eenzaamheid van zijn zoon, en schaamt zich voor het feit dat hij hem dwong naar school te gaan, ook al klampte het kind zich onderweg aan lantaarnpalen vast. De Pool vraagt zich af of zijn jongen is gesprongen vanwege een 'gebrek aan liefde' (GM, 188).

De Pool zoekt troost – eerst bij de oude pony van zijn zoon. Net als het eenzame kind placht te doen, staat hij uren in de donkere stal, 'omdat je er kan leven en toch niet leven' (GM, 146). Maar 'het oude, eenzame meisje' in de stal is in de ogen van de

zakelijke Wen een van de 'spoken' uit het verleden waar de Pool afscheid van moet nemen – een spook dat bovendien te hoge kosten met zich meebrengt en daarom naar de slacht moet. De dood komt opnieuw heel dichtbij als hij het beest tot in het abattoir vergezelt. Evenals Kadoke uit *Moedervlekken* bij zijn patiënten, lijkt hij in de verleiding de pony de dood in te volgen.

Vervolgens vlucht de Pool in de armen van de vrouw van zijn collega Beckers. Ook zij biedt hem troost, en ook zij doet dat in een abjecte vorm, waarbij ze hem anaal bewerkt met allerlei voorwerpen – vooral haar naaldhak doet de lezer gruwelen. Haar troost brengt De Pool in vervoering, maar zijn vrouw verlangt van hem dat hij ook deze liefde doodverklaart. Als zijn minnares hem daarop laat weten: 'Jij bent niets en je hebt niets te bieden,' trekt hij zich terug in een klooster als 'een verslagene'. Geniek gaat erheen om 'Hem ter verantwoording te roepen', en zoekt er een ander soort liefde. In het klooster krijgt hij die de Pool werd genoemd weer een nieuwe naam: Malechias: de laatste der Hebreeuwse profeten.<sup>81</sup>

Het perspectief wisselt, en via een brief van zijn vrouw krijgen we te horen dat de Pool zich in het oude kippenhok heeft teruggetrokken. Genieks afwezigheid en zijn religieuze zwijgen strekken zich dus ook uit naar zijn focaliserende rol in de tekst. Na een half jaar keert de Pool als een verlosser weer terug naar zijn gezin: met zware littekens op zijn rug, mager en met een baard. Op een haast reviaanse wijze spreekt hij over God, die liefde is. Droog constateert zijn vrouw, die hem wast, dat deze liefde vooral lijkt op een vreselijk pak slaag. Tussen de slagen van de abt en de anale kastijdingen van zijn minnares schuilt weinig verschil: Geniek ervaart de lichamelijke pijn als troostend. De littekens waarmee hij uit het klooster komt zijn de enige tekens van wat zijn religieus gevoel is geweest. Het is een gevoel dat zich in het mooie lichaam van de Pool heeft ingeschreven, en niet in ratio of taal. Zijn vrouw weet dat wel te 'lezen' als ze met de rug van haar hand over zijn rug gaat.<sup>82</sup> De Pool is alleen naar huis teruggekeerd omdat zijn vrouw en zoon hem 'riepen' (GM, 337). Daardoor is hij zich gaan realiseren dat er geen verschil is 'tussen het hemelse en het aardse, de ziel en het lichaam' (GM, 317). Het is niet toevallig dat het juist de *stemmen* van zijn vrouw en kind

zijn waardoor hij dat beseft: in de stem komen lichaam en ‘ziel’ immers samen in ‘de prosodie van affect’.<sup>83</sup> In *Goede mannen* is er veel nadruk op aarzelende, verstikte en overslaande stemmen.

Nadrukkelijker dan de andere verhalen van Grunberg vertelt *Goede mannen* over een zoektocht naar verlossing uit het lijden – ditmaal gedeeltelijk via een religieuze weg. Die verlossing wordt net zomin bereikt als in Grunbergs andere romans: er is alleen herhaling. Die herhaling vindt hier zelfs plaats op intertekstueel niveau. Als Genieks maat *Beckers* zijn vrouw verliest aan kanker, is dat een heropvoering van Grunbergs eigen verhaal in *De asielzoeker*, waarin *Beck* zijn vrouw verloor aan kanker. In *Goede mannen* wordt de vraag opnieuw gesteld hoe we kunnen leven met zulke ‘pech’.

### *Een moderne Job*

‘De pech was betekenisloos, denkt de Pool, en dat maakte de pech zo taai, zo ondraaglijk soms, op onvermoede momenten’ (GM, 173). Pech is een beladen woord in Grunbergs wereld. Het heeft het karakter van een understatement, vooral waar de term wordt gebruikt in relatie tot een kampverleden.<sup>84</sup> Evenmin als Grunbergs andere personages lukt het de Pool om *betekenis* te ontwaren in de ellende die hem overkomt. De vraag naar de betekenis van pech is een vraag over het noodlot, die Grunberg in deze periode ook stelde in verband met vluchtelingen: ‘Waarom treft mensen die dat niet verdiend hebben vreselijke rampspoed en hoe moeten zij daarmee omgaan?’<sup>85</sup> In datzelfde artikel haalt Grunberg het Bijbelboek Job aan – het verhaal over de welvarende man die door God op de proef wordt gesteld en alles verliest.

*Goede mannen* is een herneming van die oudtestamentische tekst. Net als Job wordt de Pool alles afgenomen: zijn kind, zijn vrouw en zelfs zijn ‘vee’, al zijn de duizenden kamelen en ossen van Job hier – ironisch – een oude pony geworden. Geniek kan zich dezelfde vraag stellen als Job: ‘Waarom leeft een mens als er geen uitzicht is, als God hem de weg verspert?’<sup>86</sup> Zijn kameraden, de brandweermannen van Ploeg C, komen op rouwbezoek maar weten niets te zeggen wat helpt – evenmin als de vrienden van Job. En net als Jobs vrouw heeft ook die van de Pool weinig op met God. Job kreeg nadat hij alles had verloren ook nog ‘boze

zweren' op zijn lijf – ook het mooie lichaam van de Pool zit onder de open wonden als hij uit het klooster komt.

Maar aan het einde neemt *Goede mannen* een andere wending. Krijgt Job als bij toverslag alles nieuw nadat hij zijn beproeving heeft doorstaan: tien mooie kinderen en nog meer vee dan hij ooit bezat, de Pool wordt alleen maar meer afgenomen. Hij heeft weliswaar ook nog een 'andere jongen' om de oudste te vervangen, maar het geluk waar hij zichzelf op 'betrap' met zijn nieuwe jonge vrouw komt ten einde door haar verkrachting en de doodswens die daarop volgt: 'I want to die,' zegt Yulia, 'I want to die in my own country' (GM, 505). In tegenstelling tot in het boek Job, blijkt er in *Goede mannen* geen leven te bestaan zonder destructie en verlies. Het is opnieuw een Grunberg-roman over lijden, en over een vergeefse poging om daaraan te ontkomen – of dat nu is via de mystieke handeling van het je laten 'doorboren' met een naaldhak of je laten flagelleren in een kippenhok, of op aardse wijze via de liefde voor een nieuwe vrouw. Aan het eind van het verhaal wil Geniek terugvluchten naar het klooster, maar na een diepe zielscrisis dwingt hij zich terug naar huis, waar de getraumatiseerde Yulia wacht: 'De levenden riepen hem nu, zo krachtig, zo jammerlijk, zo hartverscheurend' (GM, 507).

Het lijden krijgt in *Goede mannen* geen betekenis. Maar net als in het boek Job wordt het wel geësthetiseerd: er wordt immers literatuur van gemaakt. Dat maakt van de schrijver een soort God die met Geniek naar geloven experimenteert. En de lezer? Die kan zich 'identificeren met Job', schreef Grunberg in 2005 over dit Bijbelboek, en tegelijk kijkt hij als een gluurder naar het lijden: 'hij ziet iets moois, iets huiveringwekkends misschien ook'. Dit esthetiseren en gebruiken van het lijden maakt het tot 'brandstof' voor iets anders: 'De lezer moet wel onder de indruk raken van de schoonheid van Jobs pijn.'<sup>87</sup> Maar geldt dat ook voor *Goede mannen*? Geniek is niet zo welbespraakt als Job, en de betekenis moet hier niet gezocht worden in de esthetiek van de roman. In het lot van Geniek valt weinig schoonheid te ontdekken – de zin van *Goede mannen* is eerder gelegen in de waarheid die de tekst probeert te vertellen over pijn, rouw en trauma.

### *Affect en betekenis*

Een groot verschil met de andere personages van Grunberg is dat de Pool geen intellectueel is. In plaats van op zijn brein en zijn ratio, ligt de nadruk op zijn mooie, sterke lichaam. Dat lichaam creëert geen betekenis, maar affect. Bij Grunberg schaamt de geest zich vaak voor het lichaam en hoopt vergeefs dat het mogelijk is daaraan te ontkomen.<sup>88</sup> De geest registreert wat het lichaam doet en neemt er afstand van als een getuige, maar daarna ervaart het *affecten* die meer zijn dan alleen lichamelijke effecten. *Goede mannen* is een verkenning van zulke emoties, die zich ophouden tussen lichaam en geest, en niet tot het domein van een van beide behoren. Het sterke lichaam van de Pool functioneert niet hetzelfde onder invloed van het gevoel: na de dood van zijn zoon krijgt hij voor het eerst een paniekaanval tijdens een brandweeroefening. In de rest van het verhaal probeert de Pool vergeefs zijn gevoel te bereiken via zijn lichaam, door troost te zoeken in pijnlijke seks of masochisme. Zijn gevoel zoekt een uitweg in de seksuele en irrationele extase.<sup>89</sup>

De schaamte die deel is van affect ontstaat hier in de anale seks tussen Geniek en zijn minnares. Deze 'troost' is zo gewelddadig dat Geniek daarna zelfs tampons van zijn vrouw anaal moet gebruiken. Zo spiegelt de Pool de 'ziekte' van zijn zoon, die zijn eenzaamheid ook anaal en abject uitte: door zijn poep te laten lopen.<sup>90</sup> Uit schaamte trok de jongen zich terug in een dierlijke staat: hij hurkt uren in het vieze stro bij zijn pony. Het abjecte is opnieuw nauw verbonden aan schuld en schaamte. Ook de Pool zelf verstopt zich het liefste in de vieze stal van de pony, waar hij tenminste niet meer hoeft te leven: 'Alles moest dood in dit gezin en alles ging dood, want hier was de dood liefde' (GM, 271). Net zo verstopt hij zich in het kippenhok van het klooster. Op de grens van dierlijkheid en menselijkheid zoekt hij contact met zijn emoties, zoekt hij liefde, en vindt die door lichaam en geest tegelijk te geselen. *Moedervlekken* eindigde met de mogelijkheid van een nieuw begin, *Goede mannen* beschrijft zo'n nieuw begin na de rouw, een begin waarin de mogelijkheid van liefde wordt onderzocht en ook gevonden. Maar de conclusie is zoals steeds dat liefde en dood in elkaars verlengde liggen. Het 'Oekraïens geluk' in die roman staat opnieuw in het teken

van destructie, en opnieuw eindigt de hoofdpersoon met de zorg voor een vrouw die lijdt. Hieronder zal blijken hoe we deze steeds herhaalde structuur in Grunbergs romans kunnen begrijpen.

## Literatuur als remedie: trauma in Grunbergs oeuvre

Ik ben een schrijver. En eigenlijk zie ik mijn hele oeuvre als een organische overlevingstheorie.

Arnon Grunberg<sup>91</sup>

In de psychiatrische instelling waar Grunberg in 2013 op bezoek was, werd hij gediagnosticeerd met een angststoornis, waar hij naar eigen zeggen van schrok en overstuur van raakte. Toch concludeerde hij 'schrijven boven genezing' te verkiezen.<sup>92</sup> 'Ziekte' is blijkbaar een voorwaarde voor Grunbergs literaire schrijven. Maar heeft literatuur ook een helende kracht? En wat is de rol van de lezer nog als de schrijver niet alleen patiënt is, maar ook zijn eigen therapeut? In de komende pagina's gaan we na wat de relatie tussen schrijven en ziekte hier is. Door Grunbergs romans opnieuw te bezien in het licht van trauma, krijgen we wellicht antwoord op de vraag of en hoe literatuur genezing zou kunnen betekenen.<sup>93</sup>

### *Verlamde mannen*

'Steriel', noemen sommige critici de personages van Grunberg.<sup>94</sup> Versteend, was de conclusie in een eerder hoofdstuk. Getraumatiseerd, bleek uiteindelijk na grondige analyses van al Grunbergs romans. De verbeelding van de schrijver heeft voor het trauma van de personages steeds andere, soms groteske, vormen gevonden.<sup>95</sup>

De rebelse jonge held in *Blauwe maandagen*, die zich verdooft met alcohol, is een heel andere dan de lucide Kadoke uit *Moedervlekken*. Toch is hun 'ziekte' vergelijkbaar. Drie kenmer-

ken hebben al Grunbergs personages gemeen: het onvermogen te leven en contact te maken met de buitenwereld, hun afwezige of instabiele identiteit, en de behoefte om betekenis toe te kennen aan wat hen overkomt.

Om met het eerste te beginnen: geen van Grunbergs hoofdpersonen kan echt leven. Deze mannen hebben een grote emotionele afstandelijkheid en zijn permanent op hun hoede voor 'gevaar'. Dat geldt voor Mehlman uit *Fantoompijn*: 'Ik wilde leven, maar ik wist niet hoe' (FP, 33). Ook Beck uit *De asielzoeker* kan het niet: 'Iets in hem is gestorven, hij wacht tot de rest zal sterven, zodat alle delen weer gelijk zijn, of, dat kan natuurlijk ook, totdat het gestorven deel weer tot leven komt, als een verlamde arm die onverwacht beweegt' (AZ, 7). Ze overwegen vaak zelfmoord, maar kiezen voor passievere vormen van afwezigheid: 'Voel niets. Dat is overleven' is het adagium in *De joodse messias* (JM, 474). Die afstand zagen we ook al bij Grunbergs allereerste personage, 'Arnon' uit *Blauwe maandagen*. Hij kan geen relaties aangaan en houdt mensen op afstand uit angst. 'Eigenlijk gaat mijn werk daarover. Over nabijheid, of beter gezegd, over het verlangen daarnaar, en dat die nabijheid zich alleen af kan spelen in een constellatie die door anderen ziekelijk zou worden genoemd. Onmacht dus,' schreef Grunberg in 2001 in een brief aan zijn toenmalige vriendin.<sup>96</sup>

Er is bij Grunbergs personages sprake van zowel 'angst voor gevaar', als van een vervlakkende, verlamdende 'ziekte'. De bron van het gevaar en de 'ziekte' blijkt steeds in de geschiedenis te liggen. De vele verwijzingen naar de vernietiging van de Joden tijdens de Shoah zijn, zoals uiteengezet in hoofdstuk 1, autobiografisch. Grunberg groeide op in een gezin waarvan beide ouders Joods waren. Zijn moeder overleefde verschillende kampen, zijn vader was ondergedoken. Dat levert een psychologisch, en ook biografisch kader op waarbinnen de lezer de personages kan begrijpen.

Die vertonen soms de symptomen van het trauma waar overlevenden van de Shoah aan lijdten. Anderen hebben een trauma dat meer lijkt op dat van de kinderen van overlevenden. Meestal zijn de verschillende kenmerken van de 'ziekte' over verschillende personages verdeeld. In Grunbergs verbeeldingswereld zijn



de symptomen van daders en slachtoffers, eerste en tweede generatie, door elkaar gaan lopen.

Allen lijden ze aan schuldgevoel.<sup>97</sup> Beck uit *De asielzoeker* bijvoorbeeld voelt zich verantwoordelijk voor het lijden van zijn vrouw: 'Echt onverdraaglijk is haar angst, want het is die angst die hem schuldig maakt' (AZ, 14). Zijn schuldgevoel is zo hevig dat hij opgelucht is als hij eindelijk een misdrijf heeft gevonden dat erbij past.<sup>98</sup> Niet alleen zorgt het lijden van de ander voor schuld, het is ook besmettelijk. Vooral ouders vergiften hun kinderen ermee. In *Tirza* blijkt Hofmeester bijvoorbeeld besmet door de ziekte zijn ouders: 'Zijzelf waren genezen van een ziekte, maar ze waren toch bevreesd dat er iets was achtergebleven, een litteken, een residu, een hardnekkig restant dat ieder moment weer zou kunnen gaan ontsteken' (T, 357). Het 'restant' blijkt Hofmeester zelf. Hij lijdt aan de vervlakking die de traumatheorie beschrijft: 'Een soort afstandelijke kalmte, waardoor angst, woede en pijn naar de achtergrond worden gedrongen.'<sup>99</sup> Hofmeester helpt de vervlakking nog een handje met witte wijn – ook dat zien we bij Grunbergs personages vanaf de eerste teksten, waarin de wodka rijkelijk vloeit. Dat alles neemt niet weg dat de agressie op den duur door het pantser heen breekt en 'het beest' zich in de hoofdpersonen manifesteert.

Ook de mensen voor wie Grunbergs hoofdpersonen verantwoordelijk zijn, waren veelal letterlijk verlamd. De gillende Max in zijn rolstoel bijvoorbeeld (*De geschiedenis van mijn kaalheid*), de verlamde Aida (*De man zonder ziekte*) of Gwenny in haar ziekbed (*Huid en Haar*).<sup>100</sup> Hun lijden maakt de hoofdpersonen eveneens ziek, zoals Oberstein uit *Huid en Haar*, die daarom zijn geliefden vergeefs op afstand tracht te houden.

Kadoke uit *Moedervlekken* daarentegen geeft zijn afstand op en tracht de borderliner Michette te redden. Zij lijkt, met haar zelfverwonding, op de hoofdpersoon uit *Het bestand*. Beiden vertonen een onverklaarde neiging tot onderwerping en zelf-destructie, en hun eigen lichaam is een slagveld geworden. Gevoel dient bestreden te worden met fysieke pijn – hetzelfde gebeurt in *Goede mannen*. 'Affect', het domein waarin het lichaam en het gevoel samenkomen, bleek een cruciale rol te spelen in Grunbergs romans, Affect laat zich echter niet vertellen. Dat ver-

klaart het theatrale en beeldende karakter van de verhalen. Het onaangepaste van zowel de personages als de ervaringen, zorgt voor slapstick, voor transgressie en ook voor humor. Dat opent een gebied waarin de dingen op een andere manier betekenis krijgen. De zwarte humor van *Blauwe maandagen* bijvoorbeeld is niet alleen maar destructief, maar ook een poging om uitdrukking en betekenis te geven aan pijn.

Dat probleem komt nog meer aan de oppervlakte in de romans van Grunbergs 'heteroniem', Marek van der Jagt. Vooral François uit *Gstaad 95-98* is niet in staat om met taal betekenis te geven aan zijn ervaringen. Hij kan ze niet symboliseren, maar alleen herhalen op lichamenlijk niveau: door identificatie met zijn moeder. Hij doet er alles aan om 'ingewijd' te raken in de meer lichamenlijke, 'onsmakelijke', betekenisloze cultus van zijn moeder.<sup>101</sup> Gevoel wordt hier uitgedrukt als een orgastische of moorddadige vlucht.<sup>102</sup> Net als de andere personages van Grunberg mist hij het kader om kennis, herinneringen, emoties en lichamenlijke ervaringen *betekenis* te geven en ze te integreren in een stabiele identiteit.<sup>103</sup>

De personages zijn enerzijds herkenbaar en realistisch, anderzijds allegorische figuren die met afstand en ironie worden beschreven.<sup>104</sup> Critici merken op dat die houding de identificatie met Grunbergs personages belemmert.<sup>105</sup> Maar dat is geen toevallig neveneffect: dat is de bedoeling. De ambivalente verhouding met de lezer is een herhaling, een heropvoering, van de al even moeizame relatie die de personages hebben met de buitenwereld. De nabijheid van de lezer is noodzakelijk, maar ook onverdraaglijk. Schrijven en gelezen worden zou een schakel moeten zijn tussen het individu van de auteur met de gemeenschap van lezers. Wat de eerste autobiografische teksten beschrijven, is nu juist dat zulke schakels beschadigd zijn geraakt door trauma. Schrijven bleek een vorm van purgeren: het abjecte van deze jeugd wordt erdoor uitgestoten. Tegelijkertijd was schrijven een vorm van verraad aan die jeugd en zelfs prostitutie: de verkoop van het meest intieme.

De ondergang van Grunbergs personages is bij uitstek *publiek* en dus een bron van schaamte. Criticus Joost de Vries merkte op dat de verhalen van Grunberg altijd hetzelfde traject volgen rich-

ting 'de publieke en nietsontziende ondergang van zijn serviele, naïeve personages die het telkens weer met dezelfde abstracte en principiële passiviteit ondergaan. Wie opzoekt hoe het de laatste tien jaar met zijn mannelijke personages is verlopen, stuit op een massagraf of een volle afdeling van de psychiatrische kliniek.'<sup>106</sup> De herhaling van het fatalistische wereldbeeld frustreert en irriteert ook andere lezers.<sup>107</sup> Het lot van Grunbergs hoofdpersonen is op den duur weinig verrassend, luidt een vaak geuit bezwaar tegen zijn romans.<sup>108</sup> Maar het is in die zinloze herhaling dat de zin van het oeuvre schuilgaat.

### *De horror herhaald*

Het bekendste symptoom van trauma is dwangmatige herbeleving in een vaste reeks beelden.<sup>109</sup> Een arts beschreef dat als het streven om de ervaring te 'assimileren' en te 'liquideren', wat een gevoel van triomf geeft als het lukt.<sup>110</sup> Het woord 'liquideren' is in zijn gewelddadigheid veelzeggend, en biedt een handvat om eindelijk te begrijpen waar het geweld in Grunbergs romans vandaan komt. De betekenis van het geweld ligt op drie niveaus. De verhalen zijn een steeds opnieuw opgevoerde allegorische fantasie over het 'echte' geweld in het verleden van de moeder, een onontkoombare heropvoering van de traumatische jeugd van het kind, en ten slotte een herhaalde poging de pijnlijke ervaringen te liquideren.

Hoe ziet die poging eruit? In het hart van de verhalen staat altijd een vrouw – een jonge vrouw. Daaromheen zijn twee verschillende verhaalstructuren die vaak worden herhaald, en die ook met elkaar vervlochten raken: het verhaal van de moeder en het verhaal van het kind. De vrouw wordt verkracht, ontvoerd of geëlektrocuteerd, is verlamd na een val van haar paard, een oog wordt haar uitgestoken, ze krijgt kanker en sterft, ze prostitueert zich of ze wordt doodgeslagen. In de afgelopen hoofdstukken hebben we gezien hoe die fantasieën door interteksten, symbolen en discoursen allegorisch verbonden zijn aan de Shoah. Soms zijn er ook directe verwijzingen naar de geschiedenis van de moeder van de auteur, de 'echte' overlevende, waarover we nooit het hele verhaal kunnen horen, maar slechts fragmenten. Die afwezigheid van het echte verhaal wordt gecompenseerd door de

fantasie over het lijden van deze vrouwen. De verbeelding zou de kloof moeten dichten die de tweede generatie scheidt van de eerste – van de daadwerkelijk beleefde, ‘echte’ horror.

Zo is het vertellen ook verbonden aan een tweede patroon: dat van het trauma van het kind dat getuige is. De auteur wijst op de overeenkomsten tussen zijn fictie en de situatie waarin hij opgroeide: ‘Zo was het: ik was ooggetuige geweest van mensen die niet in het leven voorkwamen, en dat werd me een beetje veel. Toen ben ik gaan schrijven, en wat leverde dat op? Dat ik weer ooggetuige was van mensen die niet in het leven voorkwamen. Verwoestingen op kleine schaal, maar toch verwoestingen.’<sup>111</sup>

Het kind als getuige heeft geen toegang tot het verleden, en zijn vragen worden niet beantwoord.<sup>112</sup> Op allerlei plaatsen in Grunbergs oeuvre zien we dit zwijgen van de overlevende ouders, zoals in *Onze oom*: ‘Het verleden joeg hun angst aan, daarom werd er niet over gepraat’ (OO, 526). De geschiedenis van de ouders in deze romans is het *unheimliche*: geheim en daardoor angstaanjagend als een spookwereld.<sup>113</sup> Er is geen continuïteit tussen het verleden van de ouders die slachtoffer waren, en hun kinderen, maar er is bij de kinderen wel het *verlangen* naar zo’n verband.<sup>114</sup>

Voorals bij Van der Jagt zien we dit kinderlijk verlangen opgevoerd in een fantasie over een symbiose met de moeder. De identificatie leidt tot travestie: het kind wil samenvallen met zijn moeder, en uiteindelijk leidt dat tot vernietiging van de eigen identiteit.<sup>115</sup> Daardoor krijgen we ook meer oog voor de betekenis van andere travestieën. Denk bijvoorbeeld aan het moederlijke van Hofmeester, of het einde van *De asielzoeker*, waar Beck zich hult in het nachthemd van zijn vrouw, omdat hij haar niet kan laten sterven. Hij is letterlijk bezeten door zijn lijdende vrouw van wie hij geen afscheid kan nemen.

Zij mag niet sterven, evenmin als de moeder van Kadoke in *Moedervlekken*, die als een geest door het huis waart. Het is een verbeelding van het onvermogen de geschiedenis tot rust te brengen. Tegelijkertijd kent de agressie tegen de ander geen grenzen. Een verhaalpatroon tekende zich steeds duidelijker af in de loop van *Afgrond zonder vangnet*: de hoofdpersoon wil vluchten voor nabijheid, maar kan de ander niet laten sterven

of haar verlaten. De breuk lijdt niet tot bevrijding, maar tot vernietiging van zowel het subject als de ander.<sup>116</sup> Het zijn dus fantasieën die de feitelijke breuk in het echte leven verbieden, omdat de hoofdpersoon die ze onderneemt steeds *gestraft* wordt: denk maar aan de gevangnissen of andere instituties waar Mehlman, Beck, François of Sam Ambani in eindigen.<sup>117</sup>

Het is een structuur die al Grunbergs romans kenmerkt, zodat ze de kritiek krijgen 'schematisch' te zijn.<sup>118</sup> Inmiddels is duidelijk geworden dat in die herhaling de betekenis van het oeuvre schuilt. De hoofdpersoon is in relatie steeds onderworpen aan een dubbele eis. Er is het appèl van de ander, en tegelijk de vergeefse drang om in die symbiose toch autonomie te behouden. De destructie die het gevolg is van deze tweestrijd, is een terugkerend motief in de romans van Arnon Grunberg. Het is de vernietiging waar de romans steeds op uitdraaien, tot de moeder wordt weggestuurd in *Moedervlekken*: een breuk waar de auteur naar eigen zeggen in het echte leven niet toe bereid was, maar die op papier dan eindelijk – in ieder geval tijdelijk – mogelijk lijkt.<sup>119</sup>

Grunbergs verhalen beschrijven een poging het trauma te 'liquideren', een soeverein en intact subject te worden, door een wedergeboorte. Dat geldt bijvoorbeeld voor de Pool uit *Goede mannen*, Grunbergs meest recente roman. Ook daar lezen we over een man die een 'redder' wil zijn en tegelijk wegvlucht voor de onmogelijke verantwoordelijkheid die hij draagt. Opnieuw is er een versteende hoofdpersoon die in een 'harnas' zit.<sup>120</sup> De dood is deel van zijn identiteit geworden. 'Het is misschien hard om te zeggen,' verklaart de vrouw van de Pool, 'maar alles om jou heen gaat dood' (GM, 345). Voor de mensen die hij aan zich bindt geldt hetzelfde: zij vertegenwoordigen het onleefbare, datgene wat richting de dood beweegt. Met hen in relatie gaan mondt uit in destructie, maar met hen breken eveneens. Het steeds weer in scène zetten van dat axioma en zo de lezer ervan doordringen dat het juiste doen onmogelijk is in de relatie met de ander, dat is de ethische lading van het oeuvre van Grunberg: 'Het goede begint met het besef dat het goede door niemand gegeven kan worden,' zoals de Vlaamse filosoof Marc De Kesel stelt in een televisie-interview met Grunberg.<sup>121</sup>

Wat dus begint bij het in scène zetten van een particulier trauma, krijgt in de romans een universele ethische betekenis. Voor iedereen geldt, zo bespraken we, dat relaties een bedreiging zijn van autonomie, en tegelijkertijd zijn ze onontbeerlijk om te leven en om iemand te worden.

Grunberg verkende dat gegeven ook op een politiek niveau voor de angstaanjagende relaties met culturele anderen, zoals 'de asielzoeker' Raf of Choukri in *Tirza*. Niet alleen de joodse overlevenden, maar de hele westerse beschaving zijn fundamenteel beschadigd door de vernietiging van zes miljoen mensen in het hart van Europa. Grunberg deconstrueert de relatie tussen beschaving en barbaarij, en laat zien hoe recente conflicten de horror herhalen: denk maar aan de in een Palestijnse bom-aanslag verbrande Simon uit *De asielzoeker*, of de gemengelde Zuid-Amerikaanse soldaten in *Onze oom*. En in *De joodse messias* ging het ook over de gewelddadige identiteit van Israël. Het is die herhaling van steeds dezelfde traumatische structuur die toont dat genezing, zowel individueel als maatschappelijk, onbereikbaar is.

### *De vergiftigde bron*

De dwingende herhaling kunnen we begrijpen als een zich steeds verplaatsende representatie van trauma dat niet kan worden uitgewist, maar alleen *verschuift* naar steeds nieuwe relaties en nieuwe identificaties, in steeds weer nieuwe teksten.<sup>122</sup> Zowel het ontstaan als het effect van het trauma wordt zo verbeeld. Dat betekent niet dat zich daar de sleutel bevindt waarmee een 'diepere' betekenis van het oeuvre kan worden blootgelegd. Integendeel, juist de *oppervlakte*, de herhalende vorm van het verhaal is dus van belang. Zo wordt het trauma niet gesymboliseerd en niet verteld, maar wel voelbaar gemaakt in de reeks van veertien romans achter elkaar. In deze visie is het hele oeuvre het spoor van een dubbele traumatische oorsprong. Het trauma van de moeder waardoor ze onbereikbaar wordt, en het daaruit voortkomende trauma van het angstige kind. Daar vindt het schrijven zelf zijn bron. Net als de 'tien tot vijftien' sigaretten die Kadoke in *Moedervlekken* per dag rookte, zijn de tien, vijftien romans die Grunberg schreef het resultaat van een verslavende en vergifti-

gende herhaling.<sup>123</sup> Het verleden bevlekt de schrijver zonder dat hij het kan zien, zoals de mogelijk kwaadaardige moedervlekken die Kadoke op de rug draagt. De waarheid van de traumatische geschiedenis, is niets anders dan de *onbegrijpelijkheid* van die geschiedenis.<sup>124</sup> Precies dat wordt expliciet bij Kadoke, die maar steeds geen 'betekenis' kan ontwaren in zijn leven. Er is hier een nauw verband tussen vergiftiging, trauma en schrijven.

Al eerder is deze 'vergiftigde' bron verbonden aan het schrijverschap zelf (AZ, 18). Diezelfde bron is ook wat Xavier uit *De joodse messias* een kunstenaar maakt. Als Xavier steeds weer zijn moeder schildert met het potje met zijn teelbal op schoot: 'Hij werkt aan een serie, *Moeder met teelbal*. Alles zit erin, het hele spectrum van menselijke gevoelens en angsten' (JM, 334). Dat repetitieve portret van een moeder met op schoot de onvruchtbaarheid van haar zoon (en de schuld van haar verwaarlozing), is ook een ironische representatie van Grunbergs eigen oeuvre, dat ook steeds weer een portret van zijn moeder in andere gedaante is. Ziekte, gif en dwangmatige herhaling worden verbonden door en met het creatieve proces. Het schrijven is ambivalent omdat het zowel de redding is als de ziekte zelf. 'Ook uitstekende literatuur kan en mag wat mij betreft genezen. Maar wie dat accepteert moet ook de keerzijde onder ogen zien: dat diezelfde literatuur ziek kan maken.' (VT, 19) Het ziet ernaar uit dat literatuur voor de auteur zelf die dubbele betekenis heeft. De tekst is zowel de ziekte als de genezing. Wat dat voor de lezer betekent, bespreken we in het slotwoord.