

## De economie van de liefde (*Huid en Haar*)

Wirklichkeit ist nicht. Wirklichkeit will gesucht  
und gewonnen sein.

Paul Celan<sup>91</sup>

Na de min of meer omtrekkende bewegingen rond de oorlog in de voorgaande romans komt het als een verrassing wanneer Grunbergs *Huid en Haar* (2010) aanvangt op een congres over 'De Shoah en de Europese identiteit'. Roland Oberstein is een Nederlandse wetenschapper die de Shoah louter vanuit economische ontwikkelingen verklaart: 'Een rationeel zij het immoreel antwoord [...] op een als nijpend ervaren economisch probleem' (HH, 155). Daarom bestudeert hij ook niet alleen de Jodenvervolging, maar genocide in het algemeen, en wijst hij erop dat de Shoah niet zo uniek is als men denkt.<sup>92</sup>

Zijn minnares Lea Ranzenhofer daarentegen is geen wetenschapper maar schrijfster; ze werkt aan een biografie over Rudolf Höss, de commandant van Auschwitz. Lea benadert de Holocaust, zoals het in deze roman consequent heet, veeleer vanuit een persoonlijk en individueel perspectief. Twee soorten 'waarheid' over het verleden staan tegenover elkaar in *Huid en Haar*. Lea's waarheid, die van de fictie en empathie, aan de ene kant. Daartegenover staat Obersteins waarheid, die bestaat uit zijn economische 'modellen van de werkelijkheid', een werkelijkheid die oneindig veel troebeler en complexer blijkt dan in modellen te vangen is.

De complexiteit wordt weerspiegeld in de ongestructureerde vorm van *Huid en Haar*. Het perspectief wisselt veelvuldig in een eindeloze afwisseling van veel kleine en grotere hoofdstukken, verdeeld over zeven delen. De romanstructuur illustreert zo de warrige realiteit van Obersteins leven, dat veel gemeen heeft met het leven van Grunberg. Een workaholic, woonachtig in de VS, met talloze verplichtingen in Nederland, een gastverbintenis aan de Universiteit Leiden, een (peet)zoontje en een oude moeder in Amsterdam: het portret vertoont overeenkomsten met dat van de auteur rond 2010.<sup>93</sup> Ook in dat opzicht dringt de werkelijkheid zich dus op in het verhaal. De fictie strijdt om voorrang met de realiteit: waar is de waarheid te vinden?

### *Twee onverenigbare krachten*

Falende relaties spelen een grote rol in alle romans van Arnon Grunberg, maar niet eerder zo overvloedig als hier. In *Huid en Haar* is sprake van een ware explosie van het aantal verhoudingen. In plaats van de echtelijke of driehoeksrelaties uit de vorige romans, zijn er hier vele verbindingen tegelijk. Oberstein is een man die verteerd wordt door zijn verantwoordelijkheden voor anderen. Zelfs zijn identiteit laat hij door anderen bepalen (HH, 52). Het wemelt in de roman van de mensen die een beroep op hem doen: zijn oude moeder, zijn ex-vrouw Sylvie, zijn zontje, zijn vriendin, zijn New Yorkse minnares Lea en dan nog een stoet studenten en collega's, en een begerige hospita op de koop toe. Hoewel hij niets liever wil dan rustig aan zijn onderzoek werken, is hij steeds in het gezelschap van anderen: 'Twee verschillende en uiteindelijk onverenigbare krachten werken op hem in. Wensen zou je kunnen zeggen, maar krachten is een beter woord. De behoefte om de mensen van zich af te duwen, hen als overbodige ballast overboord te gooien, en de behoefte hen voor altijd aan zich te binden, hen nooit meer los te laten' (HH, 157).

Niet alleen Oberstein, maar ook de andere personages op hun beurt worden overweldigd door de claims op hun tijd en aandacht. Het meervoudige perspectief in de roman laat zien dat het ook voor hen onmogelijk is te zorgen voor mensen voor wie ze zich op een of andere manier verantwoordelijk voelen. Dit onvermogen blijkt groot en pijnlijk.

Zo wordt Lea, zijn minnares, gemengeld door de verschillende eisen die aan haar gesteld worden. Voor haar bestaat de wereld uit wezens die gered moeten worden; en ook Oberstein wil zij onmiddellijk redden. Maar hoewel ze zich uitslooft om goed voor iedereen te zorgen, is ze wezenlijk meer geïnteresseerd in haar biografie van Rudolf Höss. De schrijfster toont een zekere onverschilligheid tegenover haar kinderen, en is vooral geïrriteerd als de oppas haar op het congres belt over een niet te stellen bloedneus. Haar dementerende grootvader brengt ze naar Nederland in de hoop op euthanasie, waarna Obersteins moeder zich mopperend maar gretig over hem ontfermt – hoe dat verder afloopt vertelt het verhaal niet. Lea houdt er vele sekspartners op

na – met haar homoseksuele echtgenoot gaat het niet – maar zij beschrijft wat ze doet met mannen in zakelijke termen van ‘diensten’ die ze in bed levert.

Nog dienstbaarder is Obersteins ex-vrouw, de tandarts Sylvie. Ze ver stelt zelfs de kleren van de pianoleraar en bezwijkt bijna aan de eisen die haar patiënten, haar depressieve vriend en haar zoontje aan haar stellen. Het kind behandelt ze daardoor soms ronduit wreed. Als hij ’s ochtends te veel treuzelt, voegt ze hem toe: ‘Als het zo doorgaat, dan kunnen we niet bij elkaar in één huis wonen. Dan moet je ergens anders heen’ (HH, 67).

Oberstein zelf blijft in eerste instantie ongevoelig voor het appèl dat op hem wordt gedaan. Op het moment dat zijn carrière erom vraagt (of hij dat in ieder geval denkt), vertrekt hij naar de Verenigde Staten en laat zijn gezin zonder veel plichtplegingen achter – hij houdt niet van drama’s, zegt hij terloops. Toch is hij op zijn hotelkamer in Fairfax nog onlosmakelijk met hen verbonden, vooral aan zijn zoon en aan zijn oude moeder. Verantwoordelijkheid draagt hij echter vooral in financiële zin: hij is goed in betalen. Voor Oberstein is verantwoordelijkheid ‘net zo mobiel als een grondstof, als geld’ (HH, 114). Als Sylvie de zorg voor Jonathan niet meer aankan, wordt hij echter gedwongen om terug te keren naar Nederland, waar hij een semester gaat lesgeven aan de Universiteit Leiden. De terugkeer voelt als een nederlaag en de universiteit is in zijn ogen bekrompen, corrupt en amateuristisch. Meer dan een cursus ‘hoepelen voor gevorderden’ ambieert men er blijkbaar niet (HH, 381-383).<sup>94</sup>

Daar in Leiden ontmoet hij een studente, Gwendolyne, die wel iets bij hem losmaakt, met dramatische gevolgen. Hoewel zij hem via een verhaal van Stefan Zweig tracht te vertellen hoeveel ze voor hem voelt, onderschat Oberstein zowel haar liefde als die van hemzelf, wat leidt tot haar vernietiging. Obersteins weigering om te geloven in *gevoel* en in sentiment leidt precies tot wat hij vreest: drama. Gwendolyne gaat op een wanhoopsrit te paard, waarop ze haar nek breekt en verlamd blijft. Door dat einde heeft de roman op dat punt weinig meer te maken met het platte realisme van het begin, maar eerder met de tragedie. Als we de details abstraheren, wordt duidelijk dat de structuur vergelijkbaar is met al Grunbergs romans sinds *De*

*asielzoeker*: de liefde van de hoofdpersoon voor een vrouw eindigt – door zijn schuld – in hun beider vernietiging. De vrouw is dood of halfdood, de hoofdpersoon eenzaam en kapot.

Daar komt nog een publieke vernedering bovenop. Het verhaal van hun relatie en van Gwenny's tragische lot staat op de voorpagina's van de kranten, compleet met een foto van Oberstein met paardrijzweepje, onder de kop: 'Dit doet de elite met onze kinderen' (HH, 507). Oberstein vlucht smadelijk terug naar de VS, veracht en gehaat.<sup>95</sup> De vrijheid en autonomie die hij zo hard nodig had, heeft hij verspeeld. Aan de universiteit kan hij niet meer terecht en hij levert zich uit aan de verkrachter en chanteur Jason Ranzenhofer in ruil voor een greencard. De titel van het laatste hoofdstuk, 'Vangnet', is dan ook louter ironisch.

Obersteins ondergang is ingezet door zijn gebrek aan empathie: hij zag Gwenny's liefde niet (de afstand die hij bleef bewaren, vertaalt zich in het feit dat hij haar stug Gwendolyne noemt, terwijl de vertelinstantie dat niet doet). Het gebrek aan inzicht in de ander is een rode draad in de beschrijving van Obersteins karakter. De wetenschapper weet niet hoe hij moet reageren wanneer Lea is verkracht door haar eigen man, hij negeert de roep om aandacht van zijn vriendin Violet die vreemdgaat om Oberstein tot enig gevoel te verleiden. Overspel is, in zijn ogen, niet meer dan heilzame 'diversificatie'. En ook voor aandacht zijn er 'regels [...] waaraan beide partijen zich dienen te houden' (HH, 181). Zelfs zijn zoontje Jonathan maakt weinig meer in hem los dan verantwoordelijkheidsgevoel. Zijn vrijwillige ballingschap betekent distantie waarachter Lea 'een misprijzende levenshouding vermoedt die haar doet denken aan de kilte van een poolvlakte' (HH, 131).<sup>96</sup> Dat doet denken aan de kilte die Obersteins moeder tegenover hem tentoonspreidt. Zijn ex ziet hem anders: 'Hij is op de vlucht geslagen, niet voor verantwoordelijkheid, maar voor nabijheid' (HH, 202).

Juist de mensen die het belangrijkste voor Oberstein zijn, zijn zoon en zijn moeder, tonen de minste interesse in zijn gezelschap. Als hij probeert te chatten met zijn zoon, verkiest die meestal zijn Nintendo. Daarmee kopieert Jonathan het gedrag van zijn vader, die ook bij voorkeur verschillende media combi-

neert en tijdens het bellen en skypen met zijn verre geliefden tot hun ongenoegen zit te e-mailen.

De twistgesprekken die hij met hen voert, zijn opvallend in hun banaliteit, en roepen de vraag op wat de lezer met zulk realisme aan moet: “Ben je iets anders aan het doen? Ben je je email aan het lezen? Ik hoor dat je aan het typen bent. Als je liever je email beantwoordt dan met mij te spreken, hoef je me niet midden in de nacht te bellen.” “Ik typ niet,” zegt Roland. “Ik hoor het.” “Ik typ niet,” herhaalt Roland. “Ik hoorde je typen.” “Ik heb niet getypt” – en zo nog een halve pagina verder (HH, 31-32).

Een onbenullige conversatie, heel wat anders dan we verwachten in een literaire roman. Wat betekent het als zulke triviale gesprekken een plaats krijgen in een verhaal? Wellicht moet de redundantie aan details een werkelijkheidseffect teweegbrengen. Zo kan de tekst transparantie claimen: hoe meer details, hoe nauwkeuriger die de werkelijkheid immers raakt. Is dat het doel van fictie? Of zou de roman meer moeten lijken op Obersteins modellen van de werkelijkheid en minder concreet moeten zijn? Ook *Huid en Haar* blijkt te gaan over de relatie tussen literatuur en de wereld.

### *Een geschiedenis van het bedrog*

*Huid en Haar* beschrijft processen van geven en nemen. Ook tussen de volwassenen draait alles op een handeltje uit. We zien in *Huid en Haar* meermaals het ‘voor wat hoort wat’-principe, bijvoorbeeld wanneer Jason, de echtgenoot van Holocaust-onderzoeker Lea, verliefd wordt op een mooie bezorger van UPS en hem herhaaldelijk verkracht in ruil voor een greencard. Het dreigende woord ‘deportatie’ verbindt de vernedering in het heden aan het verleden dat Jasons vrouw onderzoekt (HH, 266). Tevens drukt het kritiek uit: Lea is zo druk met haar historische biografie dat ze het hedendaagse geweld, dat zich onder haar ogen afspeelt, niet waarneemt.<sup>97</sup>

De personages en hun berekenende relaties illustreren de economische theorie die Oberstein aanhaalt: Kenneth Boulding's *The Economy of Love and Fear* (1973). Daarin onderscheidt de econoom drie systemen: ‘exchange’ (dus het marktprincipe), ‘dreigen’ en ten slotte ‘liefde’. Alleen in het laatste zien we wer-

kelijke belangeloosheid. Oberstein lijkt ervan uit te gaan dat het eerste principe, het economische uitwisselingssysteem, ook ten grondslag ligt aan relaties. Boulding stelt dat liefde en vertrouwen noodzakelijk zijn om überhaupt tot die uitwisseling te komen – een waarheid die Oberstein over het hoofd ziet.<sup>98</sup> De verkrachter Jason denkt alleen in termen van het tweede systeem: dreiging. Het derde systeem wordt gekenmerkt door een ‘grant economy’. Liefde is belangeloos geven. Sylvie illustreert dat: ze schenkt eindeloos aandacht zonder er iets voor terug te krijgen, hoe zwaar het voor haar ook is. Oberstein heeft moeite om dat gulle economische principe te begrijpen: hij blijft denken in termen van uitwisseling. Zo begrijpt hij niet dat hij een schuld draagt ten opzichte van zijn zoontje ‘die niet afbetaald lijkt te kunnen worden’ (HH, 165). In de reguliere economie is dat onlogisch, in die van de zorg en de liefde klopt dat, het betalen kan eeuwig doorgaan.

Voor Oberstein is alles economie. Zoals *Tirza* een post-9/11-roman was, zo is *Huid en Haar* een crisisroman. Oberstein is gefascineerd door de economische ‘bubbel’: niet die van 2008, maar andere bubbels in de geschiedenis. Zijn onderzoek daarnaar is het enige wat hem uit zijn onverschilligheid rukt: “Als het je interesseert, mijn echte vakgebied is bubbels. De geschiedenis van economische bubbels.” Voor het eerst sinds ze hem heeft leren kennen, verschijnt er een eigenaardige glinstering in zijn ogen, er lijkt een vuur over hem te komen, een bezieling maakt zich van hem meester. Een razernij die geluk en walging met elkaar lijkt te verenigen. “Oftewel de geschiedenis van het bedrog, hoe mensen er alles voor overhebben en er alles aan doen om bedrogen te worden” (HH, 96).

Wederom blijkt werk dan niet te scheiden van de rest van Obersteins leven. Bedrog voert daarin immers ook de bovenaan. Obersteins moeder leeft in de zekerheid dat de wereld erop uit is haar te bedriegen (HH, 101). Oberstein zelf liegt voortdurend tegen zijn geliefden en hij houdt er drie seksuele relaties tegelijk op na. Overigens alle drie zonder werkelijke passie, maar uit beleefdheid: ‘Ze wilde het graag’ (HH, 287).

Ondertussen is hij blind voor het bedrog dat zich onder zijn neus afspeelt. Pas als hij ontdekt dat Gwenny een spel met hem

gespeeld heeft – Oberstein veroveren was aanvankelijk louter de inzet voor een weddenschap met haar beste vriendin – neemt hij wraak door met die vriendin te neuken: ‘Als econoom sta ik boven de partijen. [...] ik denk dat mensen ingeruild kunnen worden,’ zegt hij dan ook (HH, 450). De werkelijke liefde van Gwenny ziet hij niet, zij is minder ongenaakbaar dan Oberstein graag denkt.

Oberstein weet niet wat inlevingsvermogen is: ‘Dat is toch empathie, dat je andere woorden gebruikt?’ Ook hier wordt zijn karakter in verband gebracht met de wetenschappelijke theorie die hij aanhangt. Oberstein is niet toevallig een ‘vooraanstaand Adam Smith-deskundige’. Het citaat dat hij in een college voorleest uit Smiths *The Theory of Moral Sentiments* (1759) gaat ook over empathie.<sup>99</sup> Veelzeggend is dat hij zelf geen antwoord geeft, maar de studenten met een vraag naar huis stuurt: ‘Wat moeten we ons voorstellen bij dat sympathiseren met de doden?’ (HH, 182).<sup>100</sup>

Pas als Gwenny verlamd in een ziekenhuisbed ligt, lijkt Oberstein medeleven te voelen. Het dramatische einde met de val van het paard is een negentiende-eeuwse afsluiting van een eenentwintigste-eeuwse soaproman. Door de vele afleveringen van het verhaal, waarin we steeds andere personages volgen, weet de lezer meer van het gevoel van de andere personages dan Oberstein. En omdat we soms ‘meekijken’ met anderen dan Oberstein, krijgen we een blik van buitenaf op zijn gedrag. De lezer wordt hier aangespoord om zich met meerdere gezichtspunten te identificeren en te sympathiseren.<sup>101</sup> Niet met alle gezichtspunten overigens. De personages zonder handelingsvermogen, de postbezorger van UPS, een demente grootvader, het kind en de zieke vriend van Sylvie, komen niet aan het woord.<sup>102</sup>

### *De economie van de vertelvorm*

Zo is de economie ook doorgedrongen tot in het perspectief. Het draait ook hier om de politiek van delen en verdienen: niet iedereen ‘krijgt’ evenveel. Zelfs in de marges van het boek, in de zogenaamde paratekst, is dit zichtbaar. Zo luiden de titels van de hoofdstukken ‘Consumptie’ of ‘Diversificatie’. De roman is opgedragen aan R+M+M+M+M+M. Niet alleen scheidt dat een di-

rect verband tussen de auteur zelf en de overvraagde Oberstein, maar ook moeten maar liefst zes mensen de opdracht met elkaar delen, net als Obersteins aandacht in het verhaal. Bovendien zijn ze, door het gebruik van deze letters, een wiskundige en taalkundige verzameling, in plaats van individuen.

De vraag is hoe serieus we dat moeten nemen. Zijn de economie en de ideologie meer dan alleen een thematische saus over het verhaal? Het verhaal is goed te lezen als kritiek op het kapitalisme: daarbij zijn de vluchtige relaties in *Huid en Haar* een beeld voor een economie die 'op virtualiteit gebaseerd is'.<sup>103</sup> Door relaties te zien als een metafoor voor de economie, kopieert deze interpretatie de hiërarchie die Oberstein aanlegt: de economie is het 'echte' en relaties slechts een afspiegeling. Het is precies die hiërarchie die in de roman met zijn overdadige realisme geproblematiseerd wordt. Oberstein *denkt* dat de symbolische uitwisseling die de economie is, samenvalt met de 'reëel bestaande werkelijkheid' (HH, 114).<sup>104</sup> Maar relaties kunnen niet als een economie begrepen worden. Niet voor niets kan Oberstein het eerdergenoemde boek van Boulding *niet vinden* op het moment dat hij een gesprek heeft met zijn vriendin Violet over haar slippertje, een affaire die ze alleen begon in de hoop hem iets te laten voelen. De werkelijkheid barst voortdurend uit de voegen van het model, zoals het realisme uit de roman puilt. Alhoewel Oberstein studie heeft gemaakt van het exces (die de bubbel immers is), heeft hij geen oog voor de realiteit als exces.<sup>105</sup> *Huid en Haar* nodigt de lezer uit om het alledaagse van de roman wel serieus te nemen.

### *Van luiers tot luizen*

Van luiers tot luizen: het banale dat zich doorgaans hooguit in de marge van literaire verhalen bevindt, heeft zich hier op de voorgrond gedrongen. Abjecte zaken worden breed uitgemeten, zoals de vieze wc's op Jonathans school: 'En waarom ruikt het hier overal naar stront? We zijn hier toch niet in een kamp. Ze kunnen de latrines toch wel schoonmaken, denkt Oberstein' (HH, 365).<sup>106</sup>

*Huid en Haar* gaat tot in de kleinste details over zorg.<sup>107</sup> Zo horen we voortdurend wat men eet, waarbij veel nadruk ligt op



wie wat klaarmaakt voor wie: rijstwafels, kokosijs, boekweitpannenkoeken, kip en zelfgemaakte pesto. Een hoofdstuk lang draait alles bijvoorbeeld om poffertjes. Dat die poffertjes uiteindelijk te laat komen voor Jonathan, die al bijna slaapt, is typerend voor hoe moeizaam de zorgrelaties verlopen.

In *Huid en Haar* staan twee zaken scherp tegenover elkaar: het rationele van het wetenschappelijke, maatschappelijke werk tegenover de zorgverplichting, waar vooral Roland zoveel moeite mee heeft. De roman beschrijft zo het ethisch principe dat er aan de mens eisen worden gesteld op twee niveaus. Voor de maatschappelijke plichten heeft het subject een rationeel ego nodig. De plichten jegens de anderen zijn echter destructief voor dat ego – hetgeen met name duidelijk wordt waar het gaat om zorg voor de ander.<sup>108</sup> De paradox is dat hoewel de mens in de relatie met de ander beschadigd raakt en zijn soevereiniteit moet opgeven, die behoefte aan de ander nu juist is wat de mens definiëert. Oberstein voelt zich in de eerste plaats een *gevangene* van zijn geliefden: ‘Ik ben altijd wel van iemand de gevangene geweest. Eerst van mijn moeder, toen van mijn studenten, nu van mijn zoon’ (HH, 350). Alleen omdat Oberstein zelf naar de ander verlangt, kan er een relatie van gevangenschap zijn.<sup>109</sup>

Dat is de double bind die we in de verhalen van Grunberg zien: het ego van zijn hoofdpersonen wordt beschadigd door het zorgen voor de ander, maar *niet* zorgen is voor hen eveneens onmogelijk. Relaties zijn enerzijds een noodzakelijk deel van de menselijke subjectiviteit, maar aan de andere kant zijn ze destructief voor het ego dat zich verzet tegen het debiliserende van de relaties en de rol van zorg daarin. Dat zou kunnen verklaren waarom relaties in Grunbergs romans zo vaak in geweld of zelf-destructie eindigen: het ego bevrijdt zich, maar kan niet leven in de schuld en eenzaamheid die daarmee samenhangt.<sup>110</sup>

Vooral in Rolands relatie met zijn familie is dat duidelijk. Zo moet hij een middag doorbrengen met zijn zoon en neemt hij hem, na een gesprek over luizen en volkenmoord,<sup>111</sup> mee naar zijn oude moeder. Wat hij haar verschuldigd is, laat zich niet afkopen, en andersom ook niet. Ze stelt de dure bonbons die hij heeft meegebracht niet op prijs (‘Daar word ik doodziek van’), hem worden beschimmelde frambozen voorgezet en zijn zoon

wordt een cadeautje beloofd dat er niet blijkt te zijn (HH, 366-370). Het wederzijdse onvermogen tot geven en ontvangen is groot en pijnlijk. Geschenken zijn hier beladen symbolen die het gebrek aan zorgzaamheid en empathie dienen te maskeren. Ook Lea mag dan met zorg een autootje voor haar zoon kopen, er is een 'curieuze afwezigheid' in haar rol als moeder (HH, 105).

De 'ethiek van de verplichting' waar Oberstein mee worstelt, kan doorgaans op weinig aandacht rekenen van filosofen en literatuurtheoretici. Er valt ook nauwelijks op een abstract niveau over te spreken. Wat in de westerse cultuur wel beschreven wordt is de prescriptieve, patriarchale ethiek van het recht: dat leent zich beter voor theoretisering.<sup>112</sup> Juist daarom kan de roman hier een rol in spelen. Het extreme realisme van *Huid en Haar* kan bij uitstek de ethische impasse beschrijven waar het ego in raakt als het voor de ander wil zorgen en dat tegelijk niet kan.<sup>113</sup> Abstracte principes worden concreet in verhalen over de alledaagse wereld van afhankelijkheid, verantwoordelijkheid en werk.

### *De ethiek van de literatuur*

Narratieve fictie is bij uitstek geschikt om de rommelige en botsende individuele realiteiten te beschrijven die zich niet in modellen laten vangen. De criticus of de literatuurwetenschapper kampt daarbij met hetzelfde probleem als de schrijver zelf: hoe kun je over zorgrelaties schrijven zonder dat het saai wordt, of zonder ze meteen een symbolische betekenis te geven en ze zo op te heffen tot een ideologische of morele boodschap?

Dat geldt nog sterker wanneer het gaat over de zorg voor elkaar. Hoe kun je schrijven over zoiets fysieks als *zorg*? Net als gevoel onttrekken ook de praktische handelingen die zorg veronderstelt, zich grotendeels aan taal: zorgen voor iemand doe je door te handelen.<sup>114</sup> Dat is precies wat Oberstein bij aanvang van het verhaal niet begrijpt: 'De daad wordt overschat', meent hij (HH, 20), zodat hij denkt zijn zoon via een digitale verbinding te kunnen opvoeden. De tegenstelling tussen woord en affect maakt begrijpelijk waarom ethiek in literatuur zo ingewikkeld is. Schrijven en lezen hoort bij de symbolische orde: het wordt nooit *doen* en blijft per definitie buiten het fysieke, vaak abjecte domein van liefde en zorg. De lezer riskeert zo op dezelfde vei-

lige afstand te blijven als Oberstein in Amerika. Daarom is men het niet eens over de vraag hoe ethische literatuur*beschouwing* eruit zou moeten zien.<sup>115</sup>

Sommige filosofen, zoals de Amerikaanse Martha Nussbaum, veronderstellen dat het mogelijk is een ethische positie 'boven' het object in te nemen (in dit geval de tekst). Een dergelijke 'metafysica' betekent dat er nog geloof wordt gehecht aan eeuwige en universele waarden die voor iedereen gelijk zijn: aan het humanisme, kortom. Net zoals de personages van Grunberg steeds weer op pijnlijke wijze ervaren, heeft ook de filosofie moeten ontdekken dat zulke allesontstijgende principes niet bestaan, en al helemaal niet in de literatuur.<sup>116</sup> *Huid en Haar* demonstreert dat door het idee van het model zelf te ondermijnen. Via Obersteins lot stuiten we op de onmogelijkheid om een positie in te nemen van waaruit je de werkelijkheid kunt beschrijven waar je zelf ook in beweegt.

Sommige, meer postmodern angehauchte denkers, trekken daaruit de conclusie dat ethiek niet in de inhoud, maar in de *vorm* van het verhaal moet worden gezocht. Experimentele verteltechnieken geven aanleiding tot een ethische lectuur, omdat ze zich verzetten tegen de onmiddellijkheid van begrip en interpretatie. De tekst zelf is dan de 'andersheid' waar het lezen een ontmoeting mee is.<sup>117</sup> Door geen transparante toegang tot de werkelijkheid te claimen, demonstreert literatuur dat er een mysterie is waar ze geen toegang toe heeft.<sup>118</sup> Literatuur is in die opvatting in de eerste plaats *singulier*. Een roman zou, zo is het idee, niet gelezen moeten worden als een informatiebron over normen en waarden of als een vorm van opvoeding van sociale burgers. Een klassieke ethische lectuur richt zich dan te veel op de inhoud van het verhaal en vat dat verhaal dus 'instrumenteel' op.

Dat ligt in *Huid en Haar* anders. De roman nodigt wel degelijk uit om te worden gelezen op het niveau van de ethische kwesties die de *inhoud* aan de orde stelt. Tegelijk is het boek ook meer dan een simpele morele informatiebron. Dat komt omdat juist die bruikbaarheid van literatuur, die instrumentaliteit, in de tekst zelf ter discussie wordt gesteld.<sup>119</sup> Dat gebeurt via het werk van Oberstein. *Huid en Haar* is een onderzoek naar de betekenis

van werk en dit onderzoek is tevens het 'werk' dat de lezer in handen heeft: de roman zelf. Die kan zelfreflexief gelezen worden, dat wil zeggen, als een roman over de roman. De kracht van fictie staat tegenover de kracht van de realiteit.

Dit is de paradox die ten grondslag ligt aan *Huid en Haar*: de roman presenteert een ethisch dilemma tussen werk en zorg, maar tegelijk laat de tekst zien dat het fictionele model dat het zelf opwerpt niets met de werkelijkheid te maken heeft. Anders dan veel andere postmoderne literatuur schuilt het zelfondermijnende karakter niet in een ontoegankelijke vorm van het verhaal, maar eerder in het soapkarakter ervan. De machinerie van de symbolische orde is tot halt gekomen in de *afwezigheid* van vorm.

#### *Waarheid, werkelijkheid en lezen*

Zo kan deze tekst een ethisch karakter hebben, zonder dat hij geschreven is in de vervreemdende modernistische of experimentele stijl die daarmee geassocieerd wordt. Integendeel, begrijpelijkheid en transparantie zijn ook hier het handelsmerk van Grunberg. Hij wil het de lezer niet te moeilijk maken. Dat is echter een schijntransparantie, omdat het een werkelijkheid is die niets kan betekenen. Precies in dit *ontransparante realisme* is de ethiek van deze tekst gelegen. Op dit niveau wordt het de lezer wel degelijk moeilijk gemaakt: enerzijds wordt hij uitgenodigd tot identificatie. Oberstein kan makkelijk geïdentificeerd worden met de auteur, en het vertelperspectief bewerkstelligt bovendien dat de lezer zich met hem identificeert. Doordat de vertellersblik zo vaak samenvalt met die van Oberstein, gaat de lezer mee in diens wereldbeeld. De lezer wordt gedwongen tot nabijheid: door het autobiografische karakter van de tekst betekent dat nabijheid met de auteur. Maar tegelijk wordt de lezer op afstand gehouden ten gevolge van het moreel twijfelachtige en gestoorde karakter van de hoofdpersoon in wiens huid hij kruipt. De afstand wordt nog versterkt door de steriliteit van de personages, die zelf ook niet weten wat ze voelen, en door de ironie waarmee ze ook beschreven worden. Lezers treden in relatie met de tekst, een relatie waar ze vervolgens niet volledig in toegelaten worden. Deze spanning, deze *double bind* met de lezer,

is kenmerkend voor Grunbergs romans, en heeft een ethisch effect. Ook tussen de tekst en de lezer bestaat immers een relatie.<sup>120</sup>

Als Oberstein zelf de identificatie die bij het lezen ontstaat serieuzer had genomen, had hij zich voor zijn ondergang kunnen behoeden. De tragische afloop van het verhaal was immers al voorspeld door de fictie die Gwenny leest en die ze Oberstein aanbeveelt: *Brief einer Unbekannten* van Stefan Zweig uit 1922: een epistolaire novelle waarin een vrouw een brief richt aan een beroemde schrijver van eenenveertig, even oud als Oberstein. De 'onbekende vrouw' vertelt hoe wanhopig verliefd ze als jong meisje al was toen hij haar buurman werd. Haar passie was overweldigend en allesvernietigend. Later wist ze enkele malen tot zijn bed door te dringen en baart ze hun kind zonder dat de schrijver er weet van heeft. In haar prachtige brief beschrijft ze de geschiedenis van haar vernietigende liefde, het korte leven en de dood van hun zoon.

Omdat Oberstein niet gelooft in de kracht van fictie, begrijpt hij niet wat het verhaal bij Gwenny teweeg heeft gebracht en wat ze hem, door hem het boek aan te raden, tracht te vertellen over haar devotie voor hem. Al evenmin heeft hij oog voor de overeenkomsten tussen hemzelf en de schrijver uit Zweigs verhaal. Beiden spelen ze met het leven, met fatale gevolgen: 'De grens tussen liefde, zelfdestructie en opofferingsgezindheid blijkt klein,' merkte Grunberg zelf ergens anders op over deze novelle,<sup>121</sup> woorden die ook de slotsom van *Huid en Haar* zouden kunnen zijn.

Dat is waarschijnlijk ook waarom Oberstein weinig met fictie zegt te hebben: 'Ik vind het iets voor verveelde huisvrouwen' (HH, 400). Discussies over de waarde van fictie voert hij dan ook alleen met vrouwen. Fictie ligt in het verlengde van hysterie, meent Oberstein: het is een verheerlijking van 'dood, lijden en ziekte' (HH, 415), die bijdraagt aan het menselijk verlangen om bedrogen te worden. Tegelijk is 'liefde die tot lijden voert' (HH, 55) precies de samenvatting van zijn eigen dramatische verhaal met Gwenny – het 'sentiment' dringt zich aan het einde van het verhaal op aan de lezer en ook aan hemzelf, als aan het eind van het verhaal zijn gezicht nat is van de tranen.

Gwenny vertelt dat ze iets uit de dramatische novelle van

Zweig heeft geleerd over de liefde, maar voor Oberstein staat alles wat je daarover moet weten in het harde non-fictieboek van overlevende M.S. Arnoni, die de liefde in economische termen beschrijft (HH, 460). Het gaat Oberstein bij het lezen om de ontmaskering van de hoop. Als model van zijn leven neemt hij niet de novelle van Zweig, maar getuigenisliteratuur uit de Shoah, zelfs de cynische teksten van de Poolse schrijver Tadeusz Borowski waaruit hij citeert.<sup>122</sup> De teksten van Borowski en die van de harde, zakelijke Paul Steinberg zijn de enige boeken die hij meeneemt in zijn koffer.

Alleen non-fictie kan voor Oberstein de waarheid vertellen, fictie nooit. Tegelijk zijn er allerlei personages die, net als hijzelf, de waarheid manipuleren. Zoals Lea's echtgenoot, de politicus: 'Was het allemaal waar wat hij zei in die toespraken? Mensen die dat soort vragen stelden begrepen niet wat democratie was. Het was waar omdat het effect had. Het effect was de waarheid' (HH, 275). De vraag naar de manipulatie van de waarheid in verschillende media doordringt alle lagen van de roman.<sup>123</sup> Met taal kan waarheid en werkelijkheid worden geschapen, ontdekt Oberstein.<sup>124</sup> Aan het einde van het verhaal erkent hij dat hij geen toegang heeft tot 'de' waarheid: 'En wat zou dat zijn? De waarheid? Wat is dat?' (HH, 506).

Wat *Huid en Haar* opvoert is een contrast tussen verhalen over de werkelijkheid enerzijds, en die ongrijpbare waarheid van de 'echte' werkelijkheid anderzijds. Die onbegrijpelijkheid is in veel opzichten verbonden met de geschiedenis van Obersteins moeder. In het essay 'De grijze laag' beschrijft Levi dit als volgt: 'De wereld waarin men terechtwam was verschrikkelijk, inderdaad, maar bovendien onbegrijpelijk; ze beantwoordde aan geen enkel model, de vijand was buiten, maar ook binnen, "wij" was een onomlijnd begrip [...].'<sup>125</sup> Dat brengt ons terug op het onderscheid uit de eerste hoofdstukken: fictie versus het 'echte'. Daar stond het eveneens in relatie tot de geschiedenis van de Jodenvernietiging en de figuur van de moeder als overlevende. Zij representeerde het 'echte'. Het ziet ernaar uit dat *Huid en Haar* onderzoekt hoe literatuur daar bij in de buurt kan komen.

*Van de trein gestapt: de tweede generatie en de Shoah*

‘Een uit de hand gelopen hobby’, noemt Roland Oberstein zijn fascinatie voor de Shoah (HH, 96). Hij doet de Shoah er een beetje bij, als ‘liefhebberij’ naast zijn reguliere onderzoek.<sup>126</sup> Maar ook in dat gewone onderzoek gaat Obersteins fascinatie niet in de eerste plaats uit naar de economie, maar naar de geschiedenis: ‘Ik ben vooral geïnteresseerd in het verleden. Misschien wel uitsluitend in het verleden’ (HH, 303). Hoeveel persoonlijke afstand hij ook denkt te nemen van de geschiedenis van zijn moeder, zijn economische onderzoeksvragen lijken op vragen die historici over de Shoah stellen. Zo had hij een studie willen schrijven met als ondertitel *De geschiedenis van het vertrouwen*. ‘Wie werkelijk wil geloven is niet tegen te houden,’ stelt Oberstein. ‘Een andere les is er niet uit te trekken. Het geloof overwint alles’ (HH, 203). Dat doet denken aan de vraag naar het vertrouwen waarmee Joden in de jaren dertig de toekomst tegemoetzagen – waarom verlieten ze Europa niet? Expliciet blijkt het verband tussen zijn eigen project, *De geschiedenis van het vertrouwen*, en de geschiedenis van zijn moeder, wanneer Oberstein de getuige Tadeusz Borowski aanhaalt over de hoop: ‘Hoe dan ook, deze Borowski schreef: “Nog nooit in de geschiedenis van de mensheid is de hoop sterker geweest dan de mens, maar nog nooit heeft de hoop zoveel kwaad aangericht als in deze oorlog, in dit kamp. Wij hebben niet geleerd de hoop op te geven en daarom sterven wij in het gas.” Als wetenschapper zie ik het onder meer als mijn taak om de hoop te bestrijden, ik hoef het niet eens valse hoop te noemen’ (HH, 415-416).<sup>127</sup>

Voorheen kwam de vernietiging van het Joodse volk in de Tweede Wereldoorlog vooral zijdelings, ironisch of symbolisch in Grunbergs romans aan de orde, in het vroege werk zelfs met een zeker slapstickgehalte. In *Huid en Haar* ligt dat anders. Hier maakt de auteur voor het eerst expliciet dat de personages met elkaar verbonden zijn door hun gedeelde traumatiserende geschiedenis. ‘Dit is wat we delen’ (HH, 317) zeggen Lea en Oberstein over het Shoah-verleden van hun ouders dat hen heeft getekend. Oberstein beschrijft ook zijn eigen leven in termen van strijd en oorlog. ‘Hij is net Amerika: hij kan twee verschillende

oorlogen op hetzelfde moment uitvechten' (HH, 157), zegt hij bijvoorbeeld over zijn eigen polygamie. En over zijn studententijd: 'Zoals een soldaat de vijand en zijn eigen angst overwint, zo moest hij de ander en zijn eigen angst overwinnen.' Het doet denken aan de angst die de eerder geciteerde tweedegeneratie-auteur Anne Karpf in haar memoires beschrijft over haar jeugd, '*this powerful mix of shame and anxiety*'.<sup>128</sup>

Obersteins carrière en onderzoek vormen zijn 'redding' (HH, 210): 'Ambitie is energie die vrijkomt bij het overwinnen van angst' (HH, 191), meent hij zelf. Met een cynische verwijzing naar de poort van Auschwitz zegt hij elders: 'Je weet dat alleen arbeid vrijmaakt' (HH, 462). Tegelijk is hij zich ervan bewust dat het werk slechts een vlucht is, een ontkenning 'van het simpele feit dat hij naast de partijen stond' (HH, 118).<sup>129</sup> Die woordkeus, opnieuw uit een discours van strijd, verraadt ook dat het de oorlog zelf is waar hij 'naast staat'. Obersteins buitenstaanderschap heeft te maken met de geschiedenis van zijn moeder waar hij geen toegang toe heeft. Oberstein vertelt dat hij 'ziek' wordt van het lijden van de ander, in dit citaat over zijn ex-vrouw na zijn vertrek: "Verdriet had ze ook gehad," schrijft hij over zijn ex-vrouw, maar daarvan was hij geen getuige geweest. Het lijden van anderen maakt hem ziek. Hij kan er niet tegen, zoals sommige mensen niet tegen bloed kunnen' (HH, 167).<sup>130</sup>

Opnieuw zien we een personage, de zoon van een overlevende, dat niet kan leven, maar wel uitblinkt in overleven: hij is een 'overlevingsmachine' (HH, 521). Het verband tussen Rolands karakter en zijn jeugd is hier explicieter dan bij andere personages van Grunberg. Roland zegt met een veelzeggende metafoer tegen Lea over zijn familiegeschiedenis, dat hij zich heeft 'losgekoppeld' van de rest van de trein: 'Als ik mensen hoor spreken over "mijn volk" word ik misselijk' (H, 459). De manier waarop ze zich verhouden tot de Shoah is ook *gendered*: de man gaat er zakelijk mee om, de vrouw persoonlijk. Lea identificeert zich juist wel met de geschiedenis van haar Pools-Joodse familie. Obersteins rationele benadering van de Shoah vindt ze 'kil'.<sup>131</sup> Voor hem is dat allemaal 'de warme deken van het sentiment', die hij niet kan gebruiken (HH, 224). Van zijn moeders pijn zegt Oberstein afstand te hebben genomen: 'Ik eigen me geen lijden



toe dat niet van mij is' (HH, 225). Dat lijkt op een enorm gebrek aan empathie, maar is tevens een vorm van zelfreddende abjectie. Het betekent niet per se dat Oberstein geen liefde en empathie voelt, eerder dat die gevoelens voor hem levensgevaarlijk zijn geworden. Andermans pijn wordt zo voelbaar dat het werkt als een 'gif': 'Eigen pijn gaat prima, die van een ander is ondraaglijk' (HH, 148).<sup>132</sup>

Later, terwijl hij met Lea in bed ligt, stelt hij zich haar voor 'aan de rand van een massagraft' (HH, 257-259). Lea stort zich op haar beurt boven op hem 'zoals een moeder op haar doodzieke kind' en voelt zich verantwoordelijk voor hem: 'Ze moet hem wakker schudden, hij lijkt niet te willen weten dat hij leeft. Hij lijkt niet te willen leven' (HH, 250). Lea is bleek en mager en heeft zelf ook moeite om in het hier en nu te leven. Roland ziet een 'curieuze afwezigheid' in de manier waarop ze haar dochter vasthoudt: 'Alsof het niet eens een kind is maar een brood. Ze is heel dicht bij het meisje en toch ook weer niet' (HH, 105). Net als zijn eigen moeder worden ook Oberstein en Lea gekenmerkt door hun problematische verhouding tot zorg. Dat valt wellicht te verklaren uit hun traumatische verleden: 'Traumatische gebeurtenissen,' vertelt de expert Judith Herman, 'vernietigen de normale patronen van zorg en zorgzaamheid die bij mensen een gevoel van zeggenschap, verbondenheid en zinvolheid doen ontstaan.'<sup>133</sup>

De kilheid die Lea Oberstein verwijt, spreidt ze zelf tentoon tegenover haar demente Poolse grootvader, op wie ze in Nederland euthanasie wil laten plegen. Als Obersteins moeder hem ontmoet, gaat zij een competitie van leed met hem aan: zijn kampen waren 'een lachertje' vergeleken bij de hare (HH, 428). Desalniettemin leeft Obersteins moeder op als ze de demente man over de vloer krijgt, ze weigert hem nog te laten gaan en houdt hem gegijzeld met haar wortelsap. We keren hier terug naar de situatie in *Blauwe maandagen*, waar de moeder van de protagonist koste wat het kost een willoze, zieke man in leven probeert te houden. Dit neemt niet weg dat ze het Oberstein kwalijk neemt: "Vanaf het moment dat je geboren bent," zegt ze, "ben je erop uit mijn leven te verwoesten. Nu zadel je me op met een demente Jood die jij wilt doodmaken omdat je een nazidokter bent. Ik

kan me nauwelijks voorstellen dat er een nazidokter uit mijn baarmoeder is gekomen, maar ik zal ermee moeten leven” (HH, 429).<sup>134</sup> Oberstein heeft dit in zijn zelfbeeld verwerkt: hij noemt zichzelf en ook Lea een ‘engel des doods’ (HH, 353). Zijn gedrag jegens zijn minnaressen vertoont overeenkomsten met dat van Obersturmbahnführer Höss, die zijn eigen Joodse minnares liet vermoorden omdat dat beter uitkwam. Maar ook zijn naam werkt hier als een dubbele betekenaar. Die verwijst, via *Ober*, naar de functie van Höss. Via *Stein* echter ook naar een figuur aan de andere kant van de geschiedenis: de Joodse Paul Steinberg, door Primo Levi geportretteerd als het personage Henri, ‘de vijand van alle mensen’. Volgens Oberstein is Henri ‘een van de intrigerendste figuren uit Levi’s universum [...] misschien wel uit de hele kampliteratuur’ (HH, 329). We worden ook op deze moreel ambivalente figuur gewezen door Obersteins naam, die haast een omkering is van Steinberg, maar ook omdat hij Lea over hem voorleest terwijl ze samen in bed liggen, waarop Lea vertelt dat Steinberg zelf ook memoires heeft geschreven. In dit boek, *Speak You Also*, benadert Paul Steinberg het kamp berekend en zakelijk, zoals Oberstein het leven zelf beschouwt. Hij vat het kamp in termen van economie: zelfs het doodslaan van een gevangene door een kapo hoort voor Steinberg bij dit systeem.<sup>135</sup> De overlevende verklaart zijn eigen houding uit de kille die hij ervoer tijdens zijn opvoeding. Hij beschrijft zijn jeugd als de ideale voorbereiding op het concentratiekamp – die qua eenzaamheid en verwaarlozing slechts een voortzetting daarvan waren.<sup>136</sup> Via zulke interteksten is de gevoelloosheid van Oberstein verbonden aan de geschiedenis van het kamp. Zo komt in Oberstein zowel de figuur van het slachtoffer als die van de dader samen, en wordt de overeenkomst tussen hen gevonden in het overlevingsmechanisme van de gevoelloosheid. Hij wordt de ‘nazidokter’ die zijn moeder in hem zag.

### *De ranzigheid en de lezer*

Als Lea hem vraagt naar zijn ouders en hun geschiedenis, wijst Oberstein dat radicaal af en weigert te antwoorden: ‘Als je wilt psychologiseren moet je je fantasie maar gebruiken. Ik ben geen romanschrijver die autobiografische details gebruikt om

zijn verzinsels smeugig te maken of van een zekere legitimiteit te voorzien' (HH, 225). En later opnieuw: 'Mijn biografie is onbelangrijk' (HH, 319). Voor hem heeft dat iets vies: 'Het persoonlijke wordt al snel ranzig' (HH, 319).

De ironie is natuurlijk dat deze uitspraken buitengewoon persoonlijk zijn: de auteur laat er mee weten niet gediend te zijn van biografische lezingen van zijn werk. Maar door de vele overeenkomsten met het taalgebruik, het publieke leven, het privéleven en het karakter van Grunberg zelf wordt de lezer wel degelijk uitgenodigd om *Huid en Haar* biografisch te lezen.<sup>137</sup>

We zagen al dat de lezer tegelijkertijd op afstand wordt gehouden. Critici hebben opgemerkt over Grunbergs romans, en ook over *Huid en Haar*, dat pijn en gebrek aan intimiteit weliswaar het onderwerp zijn, maar niet 'voelbaar' worden.<sup>138</sup> De lezer wordt zo in dezelfde positie gebracht als Oberstein zelf. Hij is enerzijds 'getuige' van het lijden van de personages en identificeert zich ermee. Door de overeenkomsten met de biografie van de auteur wordt dat lijden zelfs nog 'echter'. Tegelijk wordt hij op afstand gehouden en niet toegelaten. De leeservaring is zo een uitdrukking van de inhoud van het verhaal, dat gaat over het onvermogen van Lea en Oberstein om iets te voelen en om zich te hechten aan anderen. Juist dat onvermogen tot contact wordt door Judith Herman genoemd als kenmerk van traumatische stress. Zij wijst erop dat er schade ontstaat aan de 'hechtings- en betekenisystemen die de schakel vormen tussen individu en gemeenschap' (2001, 75). De lezer ervaart precies dit gebrek aan verbondenheid, en is dus de gemeenschap waar Oberstein zich zo ambivalent tot verhoudt. Als critici klagen over een gebrek aan *gevoel*, slaan ze dus de spijker op zijn kop. Maar ze zouden het gevoel van onbehagen daarover ook als betekenisvol kunnen zien.

*Huid en Haar* is in die optiek onder andere een zelfreflexieve tekst die vertelt over de mogelijkheden van het vertellen. Verschillende poëtische posities worden opgevoerd en tegelijk ook ondermijnd. Obersteins 'werk', het bestrijden van de hoop, valt samen met het 'werk' van de auteur zelf die zich het ontmaskeren al vroeg ten doel stelde: 'Ik ben geïnteresseerd in de waarheid,' zegt Oberstein. 'Ik voel liefde voor de waarheid. Dat is

mijn beroep' (HH, 84). Zo is de wetenschapper in veel opzichten ook een *schrijver*: hij zit voortdurend te schrijven en de aders op zijn handen lijken op 'inktvlekken' (HH, 320). Het zelfreflexieve en autobiografische karakter van de roman komt zo aan de oppervlakte. Net als de auteur is Oberstein iemand die 'tegelijk speler en observator is': hij staat binnen en ook buiten het verhaal.<sup>139</sup> Voor Grunberg is de schrijver precies dat: een waarnemer (VT, 31). Wanneer Oberstein dan beweert dat zijn biografie 'onbelangrijk' is, ondermijnt hij ook de tekst zelf: die gaat zichzelf tegenspreken. Precies in dat zelfondermijnende karakter ligt de 'waarheid' die literatuur kan onthullen. Het genre van deze roman spreekt immers de stellige opvatting van Oberstein over waarheid en feiten al tegen: autobiografische literatuur is per definitie een hybride vorm die zich beweegt tussen feit en fictie.<sup>140</sup>

Deze ironie roept juist de vraag op hoe te *schrijven* over het persoonlijke, traumatiserende verleden zonder dat het 'ranzig' wordt. Oberstein en Lea zoeken het antwoord daarop in twee verschillende soorten teksten. Hij in de getuigenissen uit het kamp, zij in de literatuur erover.

### *De diepste diepten*

Roland en Lea vertegenwoordigen twee posities. De een is op zoek naar feiten, de ander naar het verhaal en het gevoel achter de feiten. De ene streeft naar feitelijkheid, de andere zoekt een existentieel inzicht in het lijden van de ander.<sup>141</sup> In Rolands ogen is die tweede 'waarheid' sentimenteel of ideologisch. De enige taal waarin hij over de Shoah kan praten, is in wetenschappelijke en rationele termen: 'Ik zou niet weten, en dat is wat ik wilde zeggen, sorry voor de vertraging, hoe ik in een andere taal over genocide kan schrijven dan de taal van de economie, ik bedoel dus zonder me schuldig te maken aan sentimentaliteit, of me in dienst te stellen van een of andere ideologie. Dat het lijden een waardevolle grondstof is geworden op deze wereld is misschien begrijpelijk maar funest' (HH, 319).

Deze discussie tussen Roland en Lea gaat over vragen die filosofen, historici en literatoren sinds 1945 bezighouden. Hoe kunnen we de Shoah benaderen? Er kennis over verwerven? En die kennis vervolgens delen in taal? Welke waarheid over het

verleden ligt binnen ons bereik en welke bronnen hebben we daarvoor? De onbereikbaarheid van inzicht in wat er gebeurd is in de kampen werd bijvoorbeeld na de oorlog beschreven door getuige Robert Antelme. Zijn boek, *De menselijke soort*, eindigt bij de bevrijding van Dachau, waar de overlevenden vergeefs trachten hun bevrijders te vertellen wat er daar plaatsvond. De passage laat zien dat de waarheid juist vervorming *behoeft* om geloofwaardig te zijn: 'De verhalen die de mannen vertellen zijn allemaal waar. Maar er zijn veel kunstgrepen voor nodig om enige waarheid over te brengen en in deze verhalen is geen kunstgreep die het onvermijdelijke ongeloof overwint. Hier zou alles geloofd moeten worden, maar de waarheid is langdradiger dan een verzinsel.'<sup>142</sup>

Het meningsverschil tussen Lea en Roland is ook de herhaling van een discussie die werd gevoerd op een befaamd Holocaust-congres in Los Angeles in 1990 onder de titel *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final solution'*. Op dat congres waren zowel historici als letterkundigen en filosofen aanwezig. Men besprak onder meer de vraag die Oberstein opwerpt, naar de relatie tussen taal en de historische werkelijkheid. Onder invloed van het poststructuralisme wees een aantal Holocaust-wetenschappers op het feit dat taal geen een-op-een-representatie kan zijn, maar in plaats daarvan een weinig neutraal instrument dat eerder werkelijkheden schept dan weerspiegelt.

Niet iedereen die aan het congres deelnam was het daarmee eens. Tegenover de positie die zich bewust toont van de relativiteit van iedere representatie, ook die van de Shoah, stonden historici die dat idee van relativiteit sterk afwezen. Carlo Ginzburg bijvoorbeeld claimt dat wetenschappers en historici wel degelijk direct toegang hebben tot het gebeurde in de kampen, juist via getuigenissen. Oberstein neemt dezelfde positie als Ginzburg in. Hij gebruikt getuigenissen van overlevenden als bewijsmateriaal voor zijn onderzoek en citeert ze als voetnoten bij zijn artikelen over genocide. Wat hij echter over het hoofd ziet, is het punt van de anderen: dat deze getuigenissen geen 'waarheid' in de strikte zin van het woord kunnen vertegenwoordigen, maar dat ze interpretatie behoeven van empathische luisteraars.

Het dilemma daarbij is dat we laveren tussen de behoefte aan 'waarheid' aan de ene kant, en de ondoorzichtigheid van de gebeurtenissen en de ontoereikendheid van de taal aan de andere kant. Juist waar we behoefte hebben aan een stabiel relaas, is het genre weinig betrouwbaar en worden we gewezen op de grenzen van de taal.<sup>143</sup> Getuigenissen bieden geen directe toegang tot de feiten. De horror en de anomalie van de Shoah zette de veronderstelde samenhang tussen herinnering, waarheid en geschiedenis in getuigenissen onder druk.<sup>144</sup> Zoals we eerder bespraken (zie p. 127), was het ook een probleem dat alleen degenen die het ergste bespaard was gebleven, konden overleven om te getuigen: 'Nu jaren later, kan men wel zeggen dat de geschiedenis van de Lager bijna uitsluitend is geschreven door wie, zoals ik, de diepste diepten ervan niet heeft gepeild.'<sup>145</sup> Grunberg hecht groot belang aan deze uitspraak van Levi: 'Men kan niet lang genoeg nadenken over de implicaties en consequenties van deze uitspraak. Het zou betekenen dat zelfs de ooggetuigen, het geringe aantal nog altijd levenden, de waarheid van het kamp niet hebben ervaren.'<sup>146</sup>

En de wel bestaande getuigenissen kunnen om een andere reden nooit raken aan de diepste waarheid van de Shoah. Feiten en waarheid vallen niet samen, omdat feiten eerst begrepen moeten worden. En dat is onmogelijk, omdat het gaat om het onbegrijpelijke zelf.<sup>147</sup> Getuigen kunnen vertellen wat ze zagen, maar kunnen ze ons helpen het te *begrijpen*? Als ze zelf niet konden begrijpen, wat niemand kon begrijpen? Getuigenissen, zo zegt de filosoof Agamben, garanderen geen feitelijke waarheid die veilig vastligt in het archief, maar eerder de onarchiveerbaarheid van de waarheid: de getuigenis ontsnapt zowel aan het geheugen als aan het vergeten.<sup>148</sup>

Feiten en waarheid, verificatie en begrip vallen niet meer samen: de overlevenden getuigden van iets *waarvan je niet kunt getuigen*.<sup>149</sup> Het is die onmogelijkheid om de waarheid te bereiken, die 'crisis in de getuigenis' die Oberstein ontgaat. Als hij zegt dat 'waarheid boven pijn' gaat (HH, 94), toont hij dat hij blind is voor het feit dat de pijn weleens de enige waarheid zou kunnen zijn in het licht van de geschiedenis van de Jodenvernietiging. Lea representeert de tegenovergestelde positie. Voor

haar hebben verhalen van getuigen een heel andere functie: niet van kennis, maar van verwerking van de geschiedenis. Het werk van Imre Kertész ligt bijvoorbeeld op haar nachtkastje – zij heeft duidelijk een intieme en persoonlijke relatie met de literatuur over de Shoah.<sup>150</sup> Voor haar zijn getuigenissen geen verslagen die informatie kunnen geven over de geschiedenis, maar een ander soort waarheid: de neerslag van het proces van het hervinden van subjectiviteit en het vormen van een verhaal over wat er is gebeurd. Voor Oberstein kan het verwerkingsproces nooit de waarheid zijn: ‘Mensen kunnen kiezen tussen waarheid en troost en sommige mensen kiezen voor troost. Die mensen hebben ook rechten’ (HH, 290).

### *Schoonheid die buitensluit*

Oberstein laat zich überhaupt laatdunkend uit over literatuur: ‘Wat biedt het de lezer? [...] Inzicht? Maar zijn die inzichten niet op een andere, snellere, efficiëntere manier te verkrijgen?’ (HH, 55). Het is precies het gebrek aan efficiëntie dat literatuur kracht verleent. Alleen dan kan ze de inconsistentie van de *ervaring* van de overlevende overbrengen. Dat is het standpunt van Slavoj Žižek bijvoorbeeld. Hij maakt een onderscheid tussen feitelijke waarheid en ‘waarachtigheid’ (*truthfulness*). Literatuur kan waarachtig zijn wanneer ze het trauma niet beschrijft, maar inschrijft in de vorm.<sup>151</sup> Met name in poëzie ziet hij de mogelijkheid om trauma te esthetiseren en zo te verwerken. Die positie sluit aan bij die van Lea, die van de hermetische gedichten van Paul Celan houdt.

De Joodse, Duitstalige dichter die in Tsjernivtsi werd geboren, zijn familie verloor in de oorlog en zelf geïnterneerd was, schreef ontoegankelijke gedichten die zelden rechtstreeks over de oorlog gaan.<sup>152</sup> Lea denkt bij het horen van deze poëzie aan haar grootvader.<sup>153</sup> Oberstein daarentegen vindt de gedichten van Paul Celan te mooi. De schoonheid van de wetenschap vertrouwt hij, maar ‘die schoonheid van Celan, die is niet te vertrouwen. Die sluit mij buiten. Ik zie daar niets in’ (HH, 250).<sup>154</sup>

Celan pleitte inderdaad voor alles wat de wetenschapper tracht te vermijden: indirectheid en vooral persoonlijke aanwezigheid in de tekst, aanwezigheid van zowel de dichter als de

lezer. Poëzie dient bij Celan om het leed uit te spreken en het kwaad te vertellen, maar ook om er op die manier 'doorheen' te kunnen raken. Het gedicht is in zijn ogen een dialoog, een persoonlijk gesprek met de lezer: '*Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht.*'<sup>155</sup>

Het mystiek getoonzette gedicht van Celan dat Oberstein op Lea's verzoek voorleest, laat zich dan ook niet herleiden tot een centrale betekenis of een verslag over de oorlog. Dat is waarom literatoren juist graag Celans werk verdedigen – die doet recht aan de 'onrepresenteerbaarheid' van de Shoah.<sup>156</sup> Het is precies de afstand tussen poëzie en de wereld die Oberstein verwerpt: 'Gedichten leren mij niets over de werkelijkheid'. De mystieke kracht van Celans poëzie is verbonden aan de in Obersteins ogen verwerpelijke neiging om de Shoah te zien als 'onbegrijpelijk'. Volgens deze laatste is het geen mystieke of onkenbare gebeurtenis die ontsnapt aan ons begrip.

De vraag is: welke positie 'kiest' of presenteert de tekst als juist? Dat lijkt in het midden te blijven: misschien is de keuze tussen waarheid en troost niet te maken. Waar laat dat de lezer? Moet die kiezen tussen Lea's en Obersteins standpunt? Die keuze heeft de lezer feitelijk al gemaakt toen hij de roman in handen nam. De ironie wil immers dat de lezer *wel* een fictie leest over de herinnering aan de Shoah. Waar Oberstein de getuigenissen slechts als 'voetnoten' gebruikte, daar zijn ze in *Huid en Haar* doorgedrongen tot de hoofdtekst, er wordt immers uitvoerig uit geciteerd. Die citaten uit het werk van M.S. Arnoni, Primo Levi en Tadeusz Borowski functioneren als 'traumafragmenten': herinneringen die niet in het verhaal verweven worden, en die juist de afwezigheid van een verklarend historisch kader *betekenen*. Als het voetnoten zijn bij Obersteins verklarende historische schema's, zijn het nogal ondermijnende voetnoten: ze verklaren niets. Zo gaat *Huid en Haar* op een zelfreflexieve manier over de oorlog. Het onderwerp is immers niet wat er gebeurd is in het verleden, maar de vraag hoe we erover moeten schrijven.<sup>157</sup> Die vragen over literatuur, oorlog en waarheid werden hernomen in Grunbergs Verwey-lezing.



## Literatuur en de waarheid (non-fictie)

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

Arnon Grunberg<sup>158</sup>

Wat kan fictie betekenen, in de wereld van geschonden vertrouwen? Die vraag stelde Grunberg in zijn Verwey-lezing uit 2008. Bij die afsluiting van een periode als gastschrijver aan de Universiteit Leiden contrasteerde hij, net als in de roman *Huid en Haar*, de waarheid van literatuur met die van de wetenschap. De oppositie komt op scherp te staan in de kampliteratuur, waarover de college-reeks ging die Arnon Grunberg in hetzelfde jaar verzorgde aan de Universiteit Leiden. Hij wilde weten hoe jonge mensen op deze teksten zouden reageren: 'Welke inzichten verkrijgen wij door een gedeeltelijk of geheel gefictionaliseerde tekst die een puur historische tekst ons niet kan bieden?' (VT, 19).

Nadrukkelijk verdedigt de auteur hier de literatuur. Literaire waarheid heeft, in tegenstelling tot de wetenschappelijke waarheid, 'betekenis', zo stelt hij. Tegelijk is de authenticiteit van de getuigenis zo belangrijk dat de blik van de lezer niet vertroebeld moet worden door de bedrieglijke schoonheid van de tekst. Hoewel Adorno niet wordt genoemd, zijn dit wel de vragen die de Duitse denker ook aan de orde stelde. Ten eerste de vraag naar de betekenis van het verleden: Adorno was bang dat het 'ondenkbare' door literatuur *betekenis* zou krijgen en dat in de verbeelding ervan de 'horror' zou verdwijnen.<sup>159</sup> Het risico is dat er aan die beelden dan wellicht esthetisch genoeg zou kunnen worden ontleend of dat het lijden enige vorm van *zin* zou krijgen. Het is dus van belang dat we ons realiseren dat Adorno niet de representatie van de Shoah in de kunst afwijst, maar wel de transfiguratie naar een beeld. Die zou volgens Adorno leiden tot *consumptie* van de slachtoffers.<sup>160</sup> Opnieuw ligt de nadruk op het kannibalisme dat de lezer van Shoah-literatuur pleegt. Later voegde Adorno nog toe dat literatuur paradoxaal genoeg ook juist nodig is om het 'echte lijden' te verbeelden.<sup>161</sup> Grunberg lijkt

hier in dialoog met Adorno. Beiden zien een cruciale rol voor de kunst: die moet de wereld informeren over de werkelijkheid en over de 'naakte, lichamelijke pijn van de slachtoffers', zoals Adorno het formuleert.

Dat verlost ons niet van die geschiedenis, maar kan wel helpen er betekenis aan te geven voor het heden. Dat is wat literatuur onderscheidt van wetenschap, zoals Grunberg in zijn voorwoord bij de lezing schrijft: 'Wetenschappelijke waarheid is waarheid die het veelal zonder betekenis moet doen; men erkent "de waarheid", maar men ontleent er geen betekenis aan voor het eigen leven. Literaire waarheid kan als het goed is niet empirisch worden geverifieerd, maar heeft, als het wonder slaagt tenminste, dat wat die andere waarheid mist: betekenis' (VT, 11-12).

Zo is de Verwey-lezing een *defence of literature*, afgezet tegen het academische. Het *onechte* van literatuur wordt verdedigd wanneer Grunberg ook hier ingaat op de geveinsde oorlogsautobiografie van Binjamin Wilkomirski. De vraag naar de authenticiteit van zulke teksten is ook een vraag over Grunbergs eigen positie. Hij blijft immers op afstand van de gebeurtenissen, waarvan zijn moeder de *echte* getuige was. Hij kan alleen maar fictie schrijven. Maar is zijn eigen waarheid daarom een leugen? Dat lijkt het poëticaal zelfonderzoek dat de schrijver hier impliciet uitvoert. Al met al is er niet zoveel verschil tussen hemzelf en Wilkomirski, stelt Grunberg. Beiden kennen ze een 'verlangen naar ontzetting', maar ze hebben verschillende consequenties aan dat verlangen verbonden. Grunberg erkent ook dat zijn eigen motieven niet altijd zo fraai waren: 'Achter die moreel hoogstaande ontzetting – die basistoon die onontkoombaar was, waarop ik meende mij tot het einde der dagen te moeten beroepen – ging misschien niets dan verleidingskunst schuil, verlangen naar genot' (VT, 48).

De Verwey-lezing is onder meer een onderzoek naar dat 'genot' waar Adorno ook voor waarschuwde. Zo gaat het hier niet alleen over het schrijven, maar vooral ook over het lezen van kampliteratuur. Legt veel theorie over Shoah-literatuur de nadruk vooral op verwerking, herdenking en herinnering, Grunberg noemt ook minder ethische motieven. Hij haalt de Nederlandse literatuurwetenschapper Sem Dresden aan, die de lezer

met een toerist vergeleek. Grunberg concludeert: 'Zoals een toerist van het strand geniet, of van het beklimmen van een gevaarlijke berg, zo kan ook een lezer van kampliteratuur genieten' (VT, 41). Voor Grunberg lijkt dat genot niet iets om te bestrijden, hooguit is het goed je ervan bewust te zijn. 'Van mij mochten die colleges nog wel mislukken, zolang ze maar niet zouden uitlopen in een onderneming als "Arnon Grunberg, voor al uw excursies naar de hel. U wordt thuisgebracht"' (VT, 40).

Het risico op fascinatie voor de verschrikkingen is herkenbaar voor iedere lezer van kampliteratuur, net als de morele twijfel die dat dan weer oproept. Tegelijk is de rol van de lezer van belang bij deze teksten, die ons tot luisteraars maken, tot 'een morele gemeenschap'. Die term komt van de Israëliische filosoof Avishai Margalit. In zijn boek *The Ethics of Memory* (2002) beschrijft Margalit wat hij de 'morele getuige' noemt: de getuige die niet alleen het kwaad heeft gezien maar ook het lijden dat dat veroorzaakt, en die daarbij zelf gevaar heeft gelopen. Opvallend is dat Grunberg wel ingaat op de getuige, maar niet op de secundaire rol van de luisteraars. Het is bij de gratie van de luisteraars, dat de getuige volgens Margalit überhaupt *kan* vertellen. Die getuige wordt gedreven door een 'sobere' hoop. De hoop dat er in een ander tijdperk een 'morele gemeenschap' zal zijn die naar deze getuigenis luistert. Grunbergs zwijgen hierover is vooral opvallend omdat Oberstein en Lea, als tweedegeratiekinderen, bij uitstek zulke lezers en luisteraars zijn – een morele gemeenschap dus.<sup>162</sup> In *Huid en Haar*, en in de lezing, onderzoekt Grunberg precies de afstand die ons scheidt van de getuigen zelf en van wat ze hebben gezien. De 'waarheid' die de schrijver kan bereiken, bevindt zich op een ander niveau en is een waarheid die gaat over het zelf in relatie tot de ander: 'Waarheid, in de zin van zelfkennis, kennis van de anderen die als satellieten om dat zelf heen cirkelen en de wereld waarin dit alles zich afspeelt, is ook als die onleefbaar is of lijkt te zijn te prefereren boven leugens waarmee we zogenaamd gelukkig kunnen worden' (VT, 19).

De ander is de as waar het schrijverschap om draait: zij is het verband tussen ethiek en herinnering, heden en verleden: zij is de reden dat *Huid en Haar* gaat over zorg en over de Shoah en over literatuur. De Verwey-lezing is te gebruiken als leeswijzer

bij *Huid en Haar*. Zo worden we gemaand om niet autobiografisch te lezen en romans niet rechtstreeks op de auteur te betrekken: 'Wie eenmaal de Holocaust heeft overleefd dient boek na boek te blijven overleven, tot de dood erop volgt' (VT, 28-29). Het probleem daarvan is, zo stelt Grunberg, dat de tekst zelf door die nadruk op de auteur 'onschadelijk' wordt gemaakt. Daarom verzet hij zich tegen de mediatisering van de auteur, die immers neerkomt op een domesticatie: 'Waar de schrijver zelf in beeld komt is hij getemd. Wat wij zien is een onschadelijk gemaakte schrijver, aan zijn vermoeide lichaam bungelt nog een onschadelijk gemaakte tekst, zijn wormvormig aanhangsel, waarover we het eigenlijk helemaal niet hoeven te hebben' (VT, 28).<sup>163</sup> Het probleem is natuurlijk dat Grunberg als kind van overlevenden ruimschoots 'in beeld komt' binnen en buiten zijn romans. Het waargebeurde dringt zich op allerlei manieren op aan de lezer van het fictionele *Huid en Haar*. Die spanning tussen fantasie en werkelijkheid is waar het om gaat in Grunbergs schrijverschap.

In deze lezing betreft Grunberg ogenschijnlijk sterk uiteenlopende zaken op elkaar: de waarde van getuigenisliteratuur, de kwestie van stijl die daarin niet van belang is<sup>164</sup> de openbaarheid van de schrijver, die is 'verstrikt geraakt in de verbeelding van de lezers' (VT, 28), en uiteindelijk de vraag naar de relatie met de ander. Zoals de schrijver de mensen verteert om er literatuur van te maken, zo verteert de lezer de schrijver met 'huid en haar'. De ander dient als 'voedsel', zowel voor de schrijver als voor de lezer: 'Wij voeden ons met anderen. Daarin is de lezer minstens zo onheilig en onrein mag ik hopen als de schrijver' (VT, 30).

Waarom zijn lezer en schrijver 'onrein'? 'Onrein' is een wonderlijke term in dit verband, die doet denken aan het abjecte.<sup>165</sup> Grunberg gebruikt hier psychoanalytische taal om de verhouding tussen tekst, schrijver en lezer in kaart te brengen. Wat hij van zijn lezers verwacht is schaamte: 'De schaamte aanwezig te zijn op een verboden, onreine plek' (VT, 34). Grunberg wil de 'ontzetting' tot de hoofdzaak van zijn werk maken. Met een verwijzing naar Ingeborg Bachmann zegt Grunberg: 'Die ontzetting lijkt mij de grondtoon, de basis, de aarde waaraan wij hopen iets vruchtbaars te onttrekken. Ik zie haar als een vorm van onrein-

heid, zij is misschien weinig anders dan het besef zelf onrein te zijn' (VT, 34).

Erik Borgman, hoogleraar theologie, ziet die schaamte als de kern van de poëtica van Grunberg: 'Schrijver en lezer moeten zich door de tekst betrappt voelen, te kijk gezet op een manier waarop zij niet te kijk gezet zouden willen worden. Door schaamte [...] krijgen we onze eigen wreedheid te zien, de wreedheid die ons niet alleen omringt maar ook doordringt'.<sup>166</sup>

Schaamte heeft te maken met het gezien worden door de ander: 'Wij schamen ons in de regel omdat wij een wet, welke dan ook, hebben overtreden en wij menen dat de ander, die de wet personifieert, ons heeft gezien. Schaamte is de sensatie tekort te hebben geschoten voor het al dan niet fictieve oog van een ander' (VT, 33).

Zowel de lezer als de schrijver raakt zo 'besmet' door literatuur die in termen van een ziekte wordt beschreven: '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). Deze 'ziekte', hier verbonden aan ontzetting en aan de ander, zal enkele jaren later bij Grunberg de naam 'trauma' krijgen – dat komt aan de orde in hoofdstuk 6.

Eerst gaat hoofdstuk 5 verder over de rol van de schrijver. Grunbergs romans en ook zijn essays tonen niet alleen de individuele herinnering en verwerking door het kind van een overlevende, maar worden in de loop van het oeuvre steeds meer tot metafiction. Zo levert hij commentaar op de rol van de schrijver, die zich enerzijds engageert met de ander en daardoor besmet raakt, en anderzijds in een steriel universum opereert door slechts modellen van de werkelijkheid te maken. De enige vlekken op de handen van de schrijver zijn inktvlekken. Over de literaturopvatting van Grunberg, en over de rol van contemporaine conflicten in Grunbergs oeuvre, gaat hoofdstuk 5. Daarin zal blijken dat schrijven nooit neerkomt op onproblematisch engagement. Hoe krijgt die complexe verantwoordelijkheid gestalte in Grunbergs romans en in zijn positie als publieke intellectueel?