

De demon op je rug (*Moedervlekken*)

Nee, lijden doe je niet samen, lijden verbindt niet.
Arnon Grunberg, *Moedervlekken*, 398

Betekent dit dat er eindelijk een uitweg is? Na twaalf romans die meedogenloos afstevenden op de ondergang van de hoofdpersoon, lijkt het einde van *Moedervlekken* een opening te bieden. De psychiater Oscar Kadoke staat dan voor zijn moeders huis en ervaart 'levenslust'. Waar zijn leven tot dan toe vooral bestond uit 'niet-sterven', en hij zich afgestorven en bevroren voelde, besluit hij nu dat het zo niet langer kan.² Eenduidig is dit inzicht niet natuurlijk. Wie ophoudt met 'niet-sterven' kan twee dingen doen: daadwerkelijk sterven, of gaan leven.

Vaststaat dat Kadoke zich in de loop van het verhaal bevrijd heeft van de zorg voor zijn hulpbehoevende moeder. Een vrijheid die wordt ondersteund door de symboliek van de grote moedervlekken die Kadoke het hele verhaal op zijn rug draagt, en die aan het einde pijnloos verwijderd zijn. Voordat het zover is, heeft Kadoke zich juist dieper in de nesten gewerkt, zoals we van Grunbergs helden gewend zijn.

De gescheiden en kinderloze Kadoke heeft aanvankelijk maar één zorg, en dat is het droge gras in zijn moeders voortuin. Hij staat letterlijk en figuurlijk buiten zijn moeders huis en wil er niet eens een sleutel van hebben. Een vaste plek verlangt hij hier niet, het is dan ook geen vruchtbare grond.³ Aan zijn buitenstaanderschap komt een einde wanneer hij zijn handen niet kan thuishouden en vrijt met een van zijn moeders Nepalese verzorgsters, Rose.⁴ Het gevolg is dat Kadoke op zoek moet naar nieuwe 24 uren-verzorgsters, en zolang zelf weer intrekt bij zijn moeder. Wat die zoektocht niet makkelijker maakt, is dat zijn moeder 'een piemel' heeft, zoals de lezer op pagina 72 ineens te horen krijgt.

Die bizarre plotwending wordt door Kadoke als de normaalste zaak van de wereld afgedaan: na de dood van Kadokes moeder is zijn vader in een zware depressie gestort, die pas genas toen hij zich in de kleren van moeder ging hullen. Ondanks deze

uitleg die Kadoke eraan geeft, blijft het voor de lezer moeilijk te geloven. Het vader-zijn van de moeder wordt nergens ‘werkelijk’ in het verhaal en we worden er ook zelden aan herinnerd. De vader is in zijn travestie zo ver samen gaan vallen met de moederfiguur, dat het verschil ook voor de lezer onzichtbaar is geworden, zolang zij haar kleren aanhoudt. Daarom zullen we hierna (ook voor het gemak) de tekst volgen en toch steeds spreken over de ‘moeder’ van Kadoke.

Grensoverschrijdend geneesheer

Oscar Kadoke is vóór alles een goede zoon die zijn moeder koste wat het kost in leven wil houden, ‘de zoon die leeft opdat anderen niet hoeven te sterven’ (M, 5). Ook Kadokes werk als psychiater betekent dat hij moet zorgen dat mensen een psychische crisis overleven: soms vergeefs. Het wordt sowieso niet van hem verlangd dat hij zijn patiënten geneest, hij stabiliseert ze alleen maar. Bij de gevallen van automutilatie, zelfmoordpogingen, geweld tegen de omgeving en verwardheid die langskomen heeft hij slechts de mogelijkheid de patiënt – al dan niet gedwongen – te laten opnemen.

Maar hij doet het werk met ‘volharding’ en haalt daar zijn waardigheid uit. Zijn eigen leven neemt hij niet serieus en hij stelt het vooral in dienst van anderen: ‘Zijn bestaan was welbeschouwd niets anders dan de vertaling van een noodkreet, maar niet zijn eigen. Wat van hem zal blijven, is andermans noodkreet. Misschien is hij daarom geleidelijk aan ongevoelig geworden voor noodkreten [...]’ (M, 143).

Het probleem is natuurlijk dat Kadoke niet zo ongevoelig is als hij graag zou willen. Na jaren waarin hij een professionele afstand wist te bewaren tot zijn patiënten, en ook tot de andere mensen in zijn omgeving, begint hij te wankelen, zijn eigen onverbiddelijkheid te haten en zich af te vragen of de enige oplossing niet is om samen met de patiënt ten onder te gaan (M, 264).

Kadoke blijkt vol zelfhaat te zitten. Hij ziet zichzelf als een ‘worm’ nadat hij in elkaar geslagen is door de vriend van Rose (M, 39). ‘Ik ben opgevoed om het hardste oordeel over mezelf te vellen. Het ongenadige oordeel. Ik ben gemaakt om mijn eigen beul te zijn. Mededogen ga ik niet verspillen aan mezelf’ (M,

382). Met die zelfhaat lijkt hij op de patiënte die hij bij de crisisdienst heeft ontmoet, de uitbehandelde Michette, die op momenten van crisis bleekwater drinkt en zichzelf snijdt. Kadoke raakt gevangen in haar web van manipulaties wanneer hij tegen alle regels in bij haar op bezoek gaat. Zo bekommert hij zich in zijn privétijd om Michette en maakt van haar zijn 'missie' (M, 277). Ook *Moedervlekken* is zo een onderzoek naar het effect van maatschappelijke goede bedoelingen. Soms is een fout niet van de goede daad te onderscheiden (M, 204).

Met Michette is er een tweede onwillige patiënt in Kadokes leven gekomen die hij tegen de klippen op in leven moet houden: een spiegeling van de situatie thuis bij zijn moeder. In een poging twee vliegen in één klap te slaan, stelt hij de borderliner aan als verzorgster van zijn moeder. Zo wordt zij afhankelijk van Kadoke, en hij omgekeerd ook van haar en ze hebben elkaar nodig (M, 99).

De relatie tussen Michette en Kadoke lijkt sterk op de relatie tussen traumapatiënt en therapeut zoals Judith Herman die beschrijft in haar studie *Trauma en herstel*. Zowel het idealiseren van de therapeut als de twijfel en de argwaan maken daar deel van uit. Ook Michettes grote vermogen om haar therapeut te doorgronden en 'in te spelen op diens kwetsbaarheid' wordt beschreven in de vakliteratuur.⁵ Om zich tegen zijn eigen machteloosheid te wapenen kan de arts de rol van redder aannemen, buiten het terrein van de therapie treden, 'uitzonderlijke maatregelen' treffen om 'God te spelen'.⁶ Dat is precies wat Kadoke doet. Michette wijst Kadoke erop dat hij 'grensoverschrijdend gedrag' vertoont en dat 'zijn oorlog nog volop bezig is' – net als de hare overigens. (M, 314).

Het motief van *zorg*, dat in andere romans van Grunberg op gezinsniveau speelde, is hier een maatschappelijk thema. Waar Grunberg eerst reportages schreef over geweld, zegt hij in deze periode dat die kwestie hem secundair voorkomt vergeleken bij de vraag naar psychische gezondheid, '[...] de belangrijkste vraag in onze cultuur. Of liever gezegd, de vraag naar geweld of criminaliteit komt voort uit de vraag "wat is normaal gedrag"?' Dat schreef Grunberg in een tweeluik naar aanleiding van een week bij de acute dienst in Rotterdam in 2015. Ook van deze 'missie'

is veel in de fictie terechtgekomen, zoals in *Moedervlekken* de casus van een jong meisje dat een zelfmoordpoging deed. Hij beschrijft daarin ook een borderliner in een kliniek: 'Nu zie ik het lijden van de vrouw maar ik laat het niet tot me doordringen. Dat hoort bij professionele distantie. Ik kan het ook anders zeggen: ik zou gek worden als ik het lijden van anderen tot me zou laten doordringen. Of moet ik het toch nog anders formuleren? Ik zou gek worden als ik mijn eigen lijden tot me zou laten doordringen.'⁷ Dat is wat Kadoke lijkt te doen in *Moedervlekken*: zowel zijn eigen lijden als dat van Michette tot zich laten doordringen, wat betekent dat hij zijn professionele distantie opgeeft en zich ook persoonlijk verantwoordelijk voor haar gaat voelen.

Binnen de regels van het systeem van de geestelijke gezondheidszorg is dat niet mogelijk. De beschrijving van Kadokes werk bij de crisisdienst is confronterend; door de ernst van de gevallen, en door het gebrek aan mogelijkheden van artsen om werkelijk iets te doen. In het ironische taalgebruik van de roman schuilt kritiek: 'Hoeveel bezwaar je er ook tegen mag hebben, de protocollen zijn er niet voor niets' of 'Een zelfmoordpoging is ook communicatie'. Door het herhalen en ironiseren van een dergelijk *discours* van de zorg, laat Grunberg zien waar het systeem faalt. Ook de dialogen tussen de artsen op de crisisdienst onthullen dat soms, maar ze zijn ook een stuk ernstiger en openhartiger dan Grunbergs vroegere dialogen. Toch krijgen we weinig inzicht in Kadokes gevoelens, ogenschijnlijk omdat hij die niet heeft. 'Ik sta mijzelf vrijwel geen emoties toe,' zegt hij bijvoorbeeld (M, 280). En als hij ze al heeft, *herkent* hij zijn gevoelens niet. Zo vraagt hij zich steeds af of hij nu eigenlijk verliefd is op Rose, de bejaardenverzorgster. Voor hem is het gevoel van liefde niet te onderscheiden van angst of ontredde-⁸ Liefde en nabijheid vindt hij dan ook op de lange termijn ondraaglijk (M, 116).

Zelfs de symbiotische relatie met zijn moeder lijkt meer op wederzijdse angst en gevangenschap dan op liefde. Kadoke tracht zijn moeder te verhinderen te sterven en zo te ontsnappen, en daarom heeft hij een 'zorgvuldig web van zorg' om haar heen gespannen. Als kleuter al, zo vertelt ze, durfde hij haar niet uit het oog te verliezen. 'Want ik was bang dat je zou weglopen.

Ik heb op je gepast,' bevestigt de zoon (M, 165).⁹ Later in het verhaal gaat dit nog een stap verder: 'Je bent ook mijn vader,' zegt zijn moeder, 'je past toch op mij, daarom ben je mijn vadertje' (M, 269).

Net als eerder het woord 'bewaken,' is 'oppassen' hier een dubbele betekenaar: het betekent zowel beschermen als gevangen houden. Ook Michette herkent in haar arts een ontvoerder: 'Je bent een soort Priklopil,' zegt ze, verwijzend naar de Oostenrijker die het kind Natascha Kampusch jarenlang in een kelder gevangen hield. Maar de zorgtaak die Michette krijgt in Kadoke's privékliniek lijkt haar goed te doen. Zij heeft 'Moeder' net zo hard nodig als andersom. Kadoke brengt ze daarom uiteindelijk gezamenlijk naar Michettes ouderlijk huis: een troosteloos en leeg hotel aan de kust in Zeeland. De leegte van het hotel aan het verlaten strand is in zekere zin 'het niets'. Al eerder werd Kadoke's moeder een engel genoemd.

Dan ziet het er naar uit dat Kadoke eindelijk zelf kan beginnen met leven. De laatste gedachten van de roman zijn gewijd aan Dekha – de arts in opleiding die met hem meeloopt op de crisisdienst. Zij lijkt het verschil te kunnen gaan maken: misschien is dat ook de betekenis van het feit dat zij zwart is. Tegelijkertijd bevestigt ook Kadoke zelf dat hij 'niet wit' is – zijn witheid is een 'vermomming' (M, 101). Zijn Joodse identiteit is blijkaar in zijn ogen vergelijkbaar met haar zwart-zijn. Zo wordt hun relatie gekenmerkt door een dubbele beweging van zowel gelijkheid als verschil. Kadoke kiest geen kopie van zichzelf of zijn moeder. Dekha is arts, en geen patiënt – warm, en niet kil. Niet dood, zelfs niet halfdood.

'Mijn Mädele': relatie moeder en zoon

Het bleek hiervoor vrijwel onmogelijk om iets over Kadoke te vertellen zonder het over zijn moeder te hebben. Hun relatie berust op een sterke wederzijdse afhankelijkheid: 'Ik heb je nodig,' zegt Kadoke bijvoorbeeld (M, 235). Of: 'Je weet toch dat je mijn alles bent?' (M, 250). De arts is zo met haar verstrengeld dat hij daarbuiten haast niemand is. Kadokes eigen verlangens komen hem onbeduidend voor in het licht van die van zijn moeder, vertelt hij. Hij wordt 'nerveus' door de gezondheidstoestand

van zijn moeder, als een 'verslaafde speler' in het casino (M, 38). Die afhankelijkheid betekent dat Kadoke haar koste wat kost in leven moet houden. Haar dood zou een 'nederlaag' zijn (M, 87). De lezer weet dan dat die nederlaag allang heeft plaatsgevonden, maar dat Kadoke en zijn vader dat blijkbaar niet accepteren. Vader heeft moeders plaats ingenomen in een perfecte travestie, en Kadoke heeft de bewaking daarna alleen nog maar aangescherpt: 'Deze moeder zal niet ontsnappen' (M, 252).

Met pruik en geschoren benen speelt de vader zijn rol zo perfect dat de lezer steeds vergeet dat hij de moeder niet 'is' – zo compleet is de identificatie. Vader vertelt hem dat hij het voor zijn zoon deed (M, 147), die niet verder kon leven zonder zijn moeder. Hij hoorde zijn zoon eens hartverscheurend huilen op een nacht, en besloot toen dat hij het zonder moeder niet zou redden. Kadoke antwoordt echter: 'Je mag mij niet in deze *fantasia* betrekken' (M, 148, cursivering YvD). De wisseling van rollen lijkt een fictie in een fictie.¹⁰

We zien de moederfiguur alleen door Kadokes ogen. Zoals meestal bij Grunberg focaliseert de mannelijke hoofdpersoon: er gebeurt niets in het verhaal buiten zijn waarneming, wat overigens niet wil zeggen dat hij de verteller is.¹¹ Als hij naar zijn moeder kijkt, ziet hij een vrouw die wordt geplaagd door achterdocht en afgunst, scherp en kritisch. Haar liefde neemt 'de meest absurde vormen aan' en is niet als zodanig te herkennen, maar eerder als 'brandende kilte'.¹² Zelfs wanneer hij door zijn moeder wordt gekleineerd, ervaart hij dat enigszins masochistisch als liefde (M, 304). Hij treedt zijn moeder liefdevol en vol attenties tegemoet – omgekeerd zien we vooral wantrouwen, verwijten en afhankelijkheid. Wanneer ze weer eens agressief uit de hoek komt, verklaart Kadoke dat als 'overwonnen angst' (M, 244). Ze verwijt haar zoon dat hij zich nooit heeft kunnen verweren en een moederskindje is: 'Zolang jij niet durft op te treden tegen de mensen, kan ik niet doodgaan [...] ik kan jou zo niet achterlaten' (M, 51).

Het portret dat Kadoke schetst van zijn moeder die het concentratiekamp overleefde, lijkt sterk op het portret dat Judith Herman geeft van overlevenden. Moeder vertoont ook ongeregeuleerde agressie en onvermogen tot intimiteit, een 'diepgaand

wantrouwen jegens de gemeenschap', ze leeft in een 'schijnwereld', en het ontbreekt haar aan een 'basistoestand van fysieke rust of fysiek welbehagen'. Haar slapeloosheid past bij haar somatische klachten, die bijna universeel zijn bij Shoah-overlevenden.¹³ Deze overlevenden hebben een dubbel bewustzijn: ze lijken in een heden te leven dat vaag blijft, terwijl de realiteit van het verleden hun haarscherp voor ogen staat. Een laatste kenmerk van trauma dat Moeder vertoont is 'het gevoel dat de dader nog altijd aanwezig is, ook na de bevrijding'.¹⁴ Ze ziet in iedereen een 'nazi' – zelfs in haar eigen kinderen.

Tot het moment waarop hij eindelijk zichzelf begint te redden, verkeerde Kadoke in de veronderstelling dat hij zijn moeder moet redden. Voor een psychiater heeft hij bar weinig inzicht in wat dat voor hem heeft betekend. Moeders ziekte blijkt niet alleen ongeneeslijk, maar vooral besmettelijk. De moeder-vlekken die Kadoke op zijn rug draagt zijn een teken voor die bevlekking van zijn identiteit. Hun plek op zijn rug wijst op het gebrek aan inzicht dat hij hierin heeft. Zelf kan hij die vlekken niet zien, maar de vrouwen in zijn leven zien ze wel. Michette krijgt ze, na verwijdering, mee in een doosje.¹⁵ Zo is zijn moeder, via deze vlekken, wat Hannah Arendt de *daimon* op je schouder noemt: zelf kun je hem niet zien, maar de mensen die je tegenkomen herkennen hem meteen.¹⁶ Kadokes duivel op zijn schouder is zijn moeder, die hem onder de huid is gaan zitten.

De relatie tussen deze overlevende en haar zoon is weinig opbouwend, laat staan helend, maar wel licht incestueus. Moeder en zoon zijn verwickeld in een permanente flirt: 'Jammer dat jij net iets te oud voor me bent' (M, 133), zegt Kadoke en vraagt zich af: 'Kan hij haar in gedachten ook "mijn geliefde" noemen, wie anders zou die betiteling verdienen?' (M, 230). Hij spreekt zijn moeder aan met koosnaampjes: 'Mijn allerliefste. Mijn aller-mooiste. Mijn Mädele. Het liefst bracht hij zijn moeder terug tot het woord Mädele' (M, 84).¹⁷ 'Was "teruggebracht" wel het juiste woord? Deed dat geen onrecht aan het reëel bestaande contact, de strelingen, de koosnaampjes, de bezweringen?' vraagt hij zich af.

Met het woord 'reëel' verwijst Kadoke naar de psychoanalyticus Jacques Lacan – geen wonderlijke referentie voor een

psychiater. Lacan beschreef de orde van het Reële die hoort bij de vroege symbiotische relatie tussen moeder en kind.¹⁸ In het woord 'reëel' zit dus een essentiële spanning voor de roman *Moedervlekken*. Het duidt op het 'werkelijke', het echt gebeurde in de jeugd van zowel Kadoke als Grunberg zelf. Tegelijk is het een term uit de psychoanalytische theorie die beschrijft dat deze relatie juist verre van werkelijk is, maar een beschrijving van een symbiose met een niet (langer) bestaande moeder.

Deze onwerkelijke relatie houdt zich buiten de orde van het symbolische op. Taal speelt hier nauwelijks een rol, de fysieke aanraking des te meer. Maar Kadoke 'snakt' naar betekenis en vindt die niet in het lichamelijke. Hij zoekt in de eerste plaats naar de betekenis van de geschiedenis (M, 114). Dit betekenisvol maken van het verleden is het doel van psychotherapie. Kadoke heeft zichzelf in therapie genomen, zoals ook Marek van der Jagt dat deed in zijn werk. In de privékliniek die zijn moeders huis is, is hij dus zowel patiënt als psychiater.

Een smadelijke nederlaag

Erg ver komt Kadoke niet met zijn zoektocht naar de betekenis van het verleden, ook niet nadat hij is teruggekeerd naar de ruimte van zijn jeugd. Tot zijn eigen jongensportret dat in de huiskamer hangt, kan hij niet doordringen: 'Wie was dat kind?' (M, 282). En later: 'Ik kan mezelf niet verdiepen in wie ik was' (M, 375). Hij beseft dat het onmogelijk is om over de 'waarheid van ervaringen te spreken' (M, 113).

Kadoke bevindt zich in een impasse. Hij voelt het als verraad dat hij leeft. Zijn moeder is een overlevende die niet kon leven en die van Kadoke blijkbaar ook niet mag sterven: 'Hij gelooft in het leven, het naakte leven dat gerekt moet worden.'¹⁹ Kadoke identificeert zich met haar en kan zichzelf dus niet toestaan om te leven.²⁰ Daar staat tegenover dat het juist zijn opdracht en zijn plicht is om wel te leven: 'Kadoke is opgevoed en grootgebracht om niet te sterven, maar ze hadden hem er niet bij verteld dat de prijs voor dat niet-sterven zo hoog is' (M, 352). Op verschillende momenten blijkt de paradox waarin hij leeft, verbonden met de geschiedenis van de jodenvernietiging: 'Hij had vergast moeten worden, zijn eigen leven is een smadelijke nederlaag en geen

prestatie zal die nederlaag kunnen verbergen of vergoelijken' (M, 341). Kadoke bedenkt dat de synagoge vroeger al naar de dood rook, maar dat hij als kind niet zozeer de dood zelf vreesde als wel 'het gebrek aan leven, het halfdood-zijn' (M, 113). Veroordeeld tot een per definitie postuum bestaan, net als alle leden van deze gedecimeerde gemeenschap, verlangde hij naar echt helemaal leven.²¹ Het kind waar hij aan terugdenkt, was bang en de liefde van zijn ouders 'en hun niet-aflatende zorg' ervoer hij als een straf. Het kind verlangde naar de sensaties waarover hij las en die hij in films zag: naar het leven zelf. In het heden komt dat verlangen hem 'onbeduidend' voor in vergelijking met dat van zijn moeder, dat 'zoveel intenser lijkt te zijn geweest' (M, 114). Hij weet niet wat zijn eigen geschiedenis *te betekenen* heeft: het is nooit iets anders geweest dan een impasse, zijn eigen ver-langen heeft hem verraden.

Het enige wat Kadoke kan doen is zijn jeugdtrauma herha-len. Met Michette doet hij de relatie met zijn moeder immers nog eens dunnetjes over. Ook voor Michette kan hij niet veel an-ders doen dan 'getuige' zijn van haar zelfdestructie: kijken naar haar 'prachtige lijden', zoals hij dat in 2005 noemde.²² Het is de herhaling die Kadoke zelf ook associeert met 'ziekte', al ziet hij niet dat het een symptoom is van zijn eigen ziekte.²³

Michette lijkt op Kadokes moeder toen hij nog een kind was: een onhandelbare jonge vrouw, die een zorgtaak heeft maar daar niet aan kan voldoen omdat ze te veel lijdt: 'De angst verschroeit alles,' zegt ze tegen Kadoke in wie ze de onschuld zoekt: 'Elk ver-langen, elke hoop. Alleen jij bent nog niet verschroeid' (M, 318).²⁴ Veelbetekenend is dat Kadoke haar antwoordt met de verwijzing naar een kind, terwijl zij niet over kinderen sprak, maar over hem: 'Misschien dat een kind dat kan, maar ik geloof niet dat je je om die reden moet voortplanten [...] Dat mag je niet vragen van de kinderen die nog geboren moeten worden en ook niet van hen die al leven' (M, 318). Dit antwoord wijst erop dat Kado-ke haar benadert als een manifestatie van zijn eigen moeder in haar jonge jaren, en met haar in dialoog gaat over zijn eigen ge-boorte. We zitten midden in de therapie: in een re-enactment van Kadokes eigen jeugd waar hij spreekt met zijn hopeloos ge-traumatiseerde en zelfdestructieve moeder met wie hij Michette

identificeert. Vandaar dat hij Michette als een ‘vervalsing’ beschrijft: ‘Sommige mensen drukken zoveel identiteiten uit met hun gezicht dat een foto een bedrieglijke momentopname is, een vervalsing’ (M, 319).

Michette is dus evenmin *echt* als de moederfiguur in *Moeder-vlekken*. Dit huis is als de literatuur zelf: het wordt bevolkt door constructies: ficties – afspiegelingen en identificaties. Zozeer zelfs, dat de lezer zich gaat afvragen of het niet Kadoke zelf is die zich in zijn moeders gedaante heeft gehuld. Kadoke leidt naar eigen zeggen een dubbelleven, om tegemoet te kunnen komen aan tegenstrijdige wensen, maar voor hem is dat normaal: ‘Wie hij echt is zou hij niet durven zeggen [...]’. Je hebt een dubbelleven omdat je je moet verhouden tot je eigen falen (M, 55). Hoewel het verhaal concreet genoeg is, vol met knakworstjes, vieze onderbroeken en andere onverkwikkelijke aspecten van de zorg, lijken we ons tegelijk als lezer alleen in het hoofd van Kadoke te bevinden. Wie zegt ons dat de kliniek van Kadoke niet maar een enkele patiënt heeft, namelijk hijzelf? In veel opzichten lijkt Kadoke te leven in een fictionele werkelijkheid – die van de literatuur.²⁵

De psychiater als schrijver

De transformatie van vader naar moeder is een fantasie (M, 148), en misschien is dat ‘een voorzichtige genezing’, denkt Kadoke, redding op een ‘creatieve manier’ (M, 76). Deze woorden, *fantasie* en *creatieve manier*, zijn sleutels dat het hier gaat over de vorm van therapie die het schrijven kan zijn – Kadoke heeft aan het begin dan ook ‘dringend een illusie nodig’ (M, 82).

En er zijn meer signalen dat Kadoke een schrijver ‘is’, en de fantasiekliniek zijn therapie. Ziekte is een onleefbare waarheid, stelt hij.²⁶ Daar is nauwelijks genezing van mogelijk – Kadoke kan zijn patiënten alleen bieden wat ook de schrijver biedt: *betekenis*. Een antwoord op de vraag ‘wat het betekent dat ze dit zijn en niet iets anders’ (M, 97). En *en passant* probeert hij daarmee ook zichzelf te redden.

Als iemand hem vraagt waarom hij psychiater werd, geeft hij een antwoord dat sterk lijkt op Grunbergs poëtica. Hij wil ‘de grijze zones’ van de normaliteit verkennen (M, 95).²⁷ Als Dekha

hetzelfde vraagt, geeft hij echter een ander antwoord. Hij is psychiater geworden, zegt hij, omdat zijn ouders dat verwachtten. Toen hij klein was zeiden zijn ouders: 'Jij bent onze kleine psychiater', 'Een kinderpsychiater als het ware'. Zijn leven en werk heeft altijd gedraaid om andermans lijden 'dat zich overal aan hem opdringt' en waar hij zelf boven moet staan.²⁸

Grunberg lijkt in Kadoke gedeeltelijk een zelfportret te hebben geschetst, als een arts die zowel de oude moeder als haar jonge afspiegeling 'redt' en vervolgens afscheid van ze neemt. Heden en verleden vallen weer samen in die fantasie. Het is veelbetekenend dat *Moedervlekken* Grunbergs eerste roman is die grotendeels chronologisch is verteld: blijkbaar loopt het verleden het heden niet langer voor de voeten.

De betekenis van *Moedervlekken* reikt dus in vier richtingen. Ten eerste gaat de roman over de realiteit van de patiënten die Grunberg ontmoette op zijn bezoeken bij instellingen voor geestelijke gezondheidszorg. Daarnaast is het een verhaal over de kliniek met de moeder van Kadoke en Michette, dat op een ander, derde niveau gaat over de 'ziekte' en therapie van Kadoke en zijn identificaties. Ten slotte is het een allegorie voor het schrijven zelf en de kunst der genezing: op dat niveau verwijst het verhaal ook naar de werkelijke schrijver en diens trauma. Op dit laatste niveau ontmoeten we de functie die het schrijven en het vertellen bij Grunberg heeft: het laten *rijmen* van de fictie met de werkelijkheid: het weer op elkaar laten aansluiten van die twee zou tot genezing kunnen leiden. Als *Moedervlekken* dus één vraag stelt, is het deze: kan dat ook echt? Kun je jezelf redden met literatuur? En anderen? Het begrip dat trauma, literatuur en genezing hier met elkaar verbindt, is 'identificatie': zowel in relaties tussen personages onderling, als in die tussen de lezer en de personages.

Een dubbel trauma

Kadoke tracht vergeefs afstand te nemen van het verleden van zijn ouders, bijvoorbeeld door de naam 'Otto' af te schudden en zich 'Oscar' te noemen – een naam die hem alsnog met het naziverleden verbindt via Oskar uit *Die Blechtrommel*.²⁹ Zoals die Oskar altijd een kind van drie blijft, zo blijft ook Oscar

eeuwig kind. Kadokes relatie met het oorlogsverleden van zijn ouders is die van 'het kind als getuige'. Hoewel daarvoor de term 'postmemory' gemunt werd, is die wat misleidend. Het is immers precies de *herinnering* aan de oorlogservaringen die onbereikbaar is voor deze generatie.³⁰ Er is wel verlangen bij de kinderen naar een verband tussen de ervaringen van hun ouders en die van henzelf, blijkt uit interviews die Helen Epstein en Nadine Fresco hielden met nakomelingen van slachtoffers, maar dat verband ontbreekt nu juist.³¹ Er is een gebrek aan herinnering, verbondenheid en continuïteit, omdat er bij de kinderen geen ervaring en vooral geen begrip kan zijn van dat gruwelijke verleden. Het trauma is niet doorgegeven van ouder op kind.³² Vandaar dat we in het eerste hoofdstuk bespraken dat 'fantoompijn' een adequatere formulering is. Deze kinderen lijden niet zozeer aan het trauma van hun ouders, maar aan een eigen trauma: dat van te zijn opgevoed door getraumatiseerde ouders, stelt Ernst van Alphen.³³

Het kind van overlevenden heeft geen referentiekader voor de woorden en het gedrag van zijn ouders.³⁴ Hun trauma ontstaat omdat die gebeurtenissen zich onttrekken aan de gewone raamwerken die we hebben om *betekenis* te geven.³⁵ Voor deze kinderen is het bovendien niet helder waar de verhalen stoppen en de werkelijkheid begint, dus is de symbolische orde waarin ze binnentreden inconsistent. Het is moeilijk voor hen om verschil te maken tussen fictie en waarheid.³⁶ Dat is waarom het 'tweedegeneratietrauma' zich laat uitdrukken in literatuur – de plaats waar fictie en waarheid met elkaar in contact kunnen komen. Dat zagen we in romans als *Blauwe maandagen* en *Fantoompijn*.

In *Moedervlekken* gebeurt nog iets anders. Kadoke is niet alleen in veel opzichten het getraumatiseerde kind-als-getuige, maar hij neemt ook het oorspronkelijke trauma van zijn moeder over. Door zijn moeder niet te laten sterven en haar trauma levend te houden, continueert en respecteert Kadoke in feite de onbegrijpelijkheid van haar geschiedenis, en daarmee die van hemzelf. We krijgen dan ook alleen te horen *dat* er kampervaringen zijn, niet *welke* dat dan zijn. Maar welke vormen neemt dat trauma aan in tekst, als trauma gedefinieerd is als het buitentalige, als iets wat niet *geïntegreerd* kan worden in het grote-

re verhaal?³⁷ In *Moedervlekken* neemt het de vorm aan van een spookverhaal.

Identificatie en het gothieke

De wijze waarop Kadoke twee levens leidt, een in zijn moeders huis en een in de buitenwereld, doet denken aan de manier waarop getraumatiseerden functioneren. Veel mensen kunnen de twee werelden, die van het trauma en die van hun gewone leven in het heden, nooit samenbrengen. Hun twee levens gaan dan parallel lopen, zonder dat zij gesynchroniseerd kunnen worden. De traumatische ervaring blijft in deze zin buiten de tijd.³⁸ Genezing zou mogelijk kunnen zijn door het verleden naar het heden te halen, via projectie van eerdere emoties op anderen.³⁹ Iets dergelijks lijkt aan de hand in *Moedervlekken*.

De rollen van de personages in *Moedervlekken* blijken geworteld te zijn in het verleden. Het onderwerp van *Moedervlekken* – een terugkeer naar de ruimte van de jeugd – is al een metafoor voor herinnering. Maar veel woorden maakt Kadoke niet vuil aan de geschiedenis: ‘Moeder heeft een paar kampen overleefd,’ verklaart hij aan Michette. ‘We praten er niet over.’ Staccato gaat hij verder: ‘Het zijn feiten. Zegt moeder. [...] Soms vertelt ze iets. Soms droomt ze.’ Soms zingt ze om de angst te bestrijden, en soms mist ze het kamp: ‘Wij leven buiten het kamp en daar heeft moeder het soms moeilijk mee’ (M, 247).⁴⁰ Hoe kortaf hij er ook over is – Kadoke gebruikt wel het woord ‘trauma’ voor het verleden van zijn moeder. Het is voor het eerst dat het woord valt in relatie tot de moederfiguur in Grunbergs werk.

Al rond 1900 wees de Franse psychiater Pierre Janet op het verschil tussen trauma en *herinnering*, omdat het zo’n ongerijmde gebeurtenis is dat het slachtoffer er geen referentiekader voor heeft. Toevallig of niet vertoont de casus waar Janet over schreef, zijn patiënte Irene, hetzelfde symptoom als dokter Kadoke: ze kan niet geloven dat haar moeder is gestorven.⁴¹ Als de verdrongen ervaring bij de patiënt terugkeert in de vorm van een flashback, stelde Janet, heeft die ook geen plaats – niet in het verleden waar het geen ervaring is geworden, en al helemaal niet in het heden. De waarheid die een flashback vertoont is dus tegelijk ook de waarheid van zijn eigen onbegrijpelijkheid.⁴² Vandaar dat Clau-

de Lanzmann bij zijn interviews voor de documentaire *Shoah* ook kan zeggen dat de enige ethische en werkbare opstelling was om de getuigenissen consequent te weigeren te 'begrijpen'.⁴³

Het geweld dat de moeder van Kadoke in haar jeugd is aangedaan, blijft in zijn onbegrijpelijkheid voortbestaan: daarom mag ze van haar zoon ook onder geen beding sterven. Haar trauma's moeten worden voortgezet, letterlijk gereïncarneerd.⁴⁴ We horen dat de moeder 'als een geest bezit van zijn vader heeft genomen' (M, 239). Maar er zijn allerlei aanwijzingen dat ook Kadoke zelf, en niet alleen zijn vader, in bezit is genomen door deze geest.⁴⁵ Het rollenspel in *Moedervlekken* herinnert de lezer er steeds aan dat de realistische roman tegelijkertijd gaat over een fantasie. Het geheel lijkt zich niet in de werkelijkheid af te spelen, maar vooral in het hoofd van Kadoke. Dan is het niet zijn vader, maar is hij het *zelf* die niet accepteert dat zijn moeder is gestorven.

Er zijn allerlei aanwijzingen in de tekst dat zij niet leeft, ook niet in de gedaante van de vader: 'Jij waakt over mij als een engel' zegt Kadoke dan ook tegen haar (M, 235). Hij contrasteert zijn moeder nadrukkelijk met 'stervelingen' en suggereert zo dat zij onsterfelijk is of zelfs goddelijk.⁴⁶ De moeder van Kadoke is een spookgedaante geworden.

Na haar vertrek naar Zeeland lijkt Kadoke volledig met zijn moeder versmolten te zijn. Zo ziet hij zichzelf – ook als ze er niet is – door haar ogen en hij beoordeelt zichzelf met haar stem, die hij heeft geïncorporeerd (M, 326). De auteur kondigde een dergelijke transformatie ook voor zichzelf aan op zijn blog, op de dag van zijn moeders overlijden: 'Nu moet ik zelf mijn moeder worden'.⁴⁷ In 'Rouw en melancholie' beschrijft Freud deze identificatie als gevolg van onverwerkte rouw. Als het rouwproces niet goed verloopt is er sprake van 'melancholische regressie', wat wil zeggen dat het vrijgekomen libido 'geheel wordt gebruikt om een identificatie te voltrekken van het ik met het verloren object – het objectverlies is dan getransformeerd tot een ikverlies', zoals de filosofe Patricia de Martelaere het samenvat.⁴⁸

Omdat Kadoke de geest van zijn moeder bezit van hem heeft laten nemen krijgt het verhaal een *gothic* element. 'Maar wij zijn

allemaal de voortzetting van andermans trauma's, u, ik,' zegt Kadoke: 'we zouden moeten ophouden te geloven dat het onze eigen trauma's zijn die ons op onverwachte momenten komen bezoeken, als geesten, als stemmen, als demonen' (M, 80). Het spook dat door dit verhaal waart, is de geest van 'andermans trauma'. Het is niet ongebruikelijk dat verhalen over de zwarte erfenis van de Shoah een gothic element hebben, als reactie op de onmogelijke opdracht om over de Shoah te schrijven en op de ethische problemen die daaraan vastzitten.⁴⁹ Magisch realisme biedt de mogelijkheid om trauma te representeren, terwijl het ook meteen de nadruk legt op de onmogelijkheid daarvan.

Juist met de spookachtige, aanwezig-afwezige geest van de moeder geeft het verhaal uitdrukking aan zowel haar trauma, als aan de ethische en historische afstand die we daarvan hebben. Het gothieke aspect van *Moedervlekken* – het spookachtige van de moederfiguur, kan dus ook vanuit haar kampverleden verklaard worden. Ze leefde altijd al meer met de doden dan met de levenden. 'Moeder komt uit een andere wereld,' zegt Kadoke dan ook, 'een spookwereld' (M, 243).⁵⁰

Het beeld van het spook illustreert dat de moeder iets representeert dat buiten de normale orde valt: het compleet onbereikbare 'andere', dat na haar dood gedeeltelijk in Kadoke zelf huist.⁵¹ Geesten wijzen op de 'leegten in ons achtergelaten door de geheimen van anderen' – niet geheim omdat ze taboe zijn maar omdat ze niet kunnen worden uitgedrukt.⁵² Het gaat om een apèl dat geesten doen op de levenden van nu, of zelfs richting de toekomst.⁵³ Als we het zo bezien is dit gespook behalve eng, ook een plicht jegens de getuigen van het verleden. Het is een vorm van getuigen van een verleden dat niet werd *ervaren* toen het plaatsvond.⁵⁴

Spoken wijzen ons op het 'unheimliche', zoals Freud het noemt in zijn artikel daarover uit 1919. De term is verbonden met 'heim', thuis – de ruimte die zo cruciaal is in *Moedervlekken*. Etymologisch is de term ook verbonden met 'heimelijk': 'Twee begripssferen,' legt Freud uit, 'die niet met elkaar contrasteren, maar toch ver van elkaar verwijderd liggen: de sfeer van het vertrouwde, behaaglijke en de sfeer van het geheime, verborgene.'⁵⁵ Het spel met identificaties in het ouderlijk huis van Kadoke en

de herhaling van de trauma's daar – de 'terugkeer van hetzelfde' – is het *unheimliche* van *Moedervlekken*.⁵⁶

De film *Psycho*, waar de roman naar verwijst, sluit aan bij Freuds visie op het *unheimliche*. In de Hitchcock-film wordt de zoon, Norman Bates, onderdrukt door zijn moeder, die hij 'ziek' noemt. '*She just goes a little mad sometimes*,' zegt Bates, '*we all go a little mad sometimes*.' Hij identificeert zich zozeer met haar dat hij de meisjes die langskomen vermoordt, in de gedaante van zijn jaloerse moeder. 'Leuk dat je zo'n goed contact hebt met je moeder,' zegt Dekha nietsvermoedend tegen Kadoke (M, 268), waarmee ze de rol van toeschouwer en de onschuldige deerne uit *Psycho* speelt. Net als in *De asielzoeker* wijst de *Psycho*-intertekst er hier op dat we met een driehoeksverhouding te maken hebben: de man, de vrouw en de (geest van de) moeder: het is een spel met identificaties en spiegelingen. In tegenstelling tot *Psycho* blijken de identificaties hier niet alleen maar horror op te leveren. Identificatie is ambivalent: het is destructief voor het ego, maar ook een vorm van empathie met het lijden van de ander.⁵⁷

Wat levert deze lezing van *Moedervlekken* als beschrijving van identificatie met trauma ons op? Is het niet meer dan een intertekstuele en theoretische verwijzing van de schrijver, die naar eigen zeggen 'heel veel' boeken over trauma heeft gelezen?⁵⁸ Niet alleen: herhaaldelijk heeft de auteur zijn lezers uitgenodigd om *Moedervlekken* persoonlijk en biografisch te lezen, bijvoorbeeld door de openhartige interviews die hij rond het verschijnen van de roman gaf. De lezer verbindt wat hij leest met de jeugd van de auteur, die opgroeide bij oudere ouders wier lijden deel van het leven van het kind werd. Hoe kunnen we daar een plaats aan geven in de interpretatie, zonder alles wat hier staat te reduceren tot biografie? Dat kan door de biografische associaties vruchtbaar te maken voor het beantwoorden van de vraag die het boek stelt: hoe maakt men van pijn literatuur? Welke *transformaties* moet de werkelijkheid daarvoor ondergaan? En helpt het?

Een levend monument: Grunbergs 'echte' moeder

Ik wil mijn moeder niet reduceren tot
het kamp, tegelijkertijd kan ik haar niet los
zien van het kamp.

Arnon Grunberg, 'Zelf Moeder Worden', 2016

Er zullen maar weinig lezers zijn die *Moedervlekken* hebben gelezen zonder Grunbergs eigen oude moeder op hun netvlies te krijgen, sinds de tv-uitzending van de intieme documentaire *Moeder & Grunberg* in mei 2015. Wat daar natuurlijk nog aan bijdraagt, is de manier waarop de auteur ook elders in de publieke ruimte met informatie over zijn privéleven strooit. De *Volkskrant*-lezers en volgers van zijn blog hoorden voortdurend over Grunbergs moeder, haar geestige replieken, haar ziekenhuisopnames, tot aan haar overlijden op 9 februari 2015.

Het is van belang dat we ons realiseren dat het nog steeds gaat om Grunberg-de-auteur, die ervoor kiest zijn lezers allerlei informatie te geven. Over Arnon Grunberg-de-persoon, de man van vlees en bloed, komen we niets te weten: over zijn publieke identiteit en die van zijn moeder des te meer. De interpretatie van *Moedervlekken* wordt gestuurd door verbanden met deze auteursidentiteit, zoals gesuggereerd in verschillende bronnen: de documentaire van Pascale Bonnier, Hannelore Grünberg-Kleins eigen teksten, Grunbergs vroege fictie, en zijn zelfrepresentatie in brieven, interviews en missies. Hier bespreken we die bronnen, omdat ze de interpretatie van *Moedervlekken* sturen. Belangrijker is dat we zo zien hoe fictie omgaat met het 'echte' van de geschiedenis.

Bronnen 1: de documentaire

Behoorlijk ongemakkelijk voelden ze zich, de bezoekers van de première van de documentaire *Moeder & Grunberg* in Eye in 2015. Hoe kijk je de schrijver na afloop in de ogen, wanneer je hem zojuist behoorlijk grensoverschrijdend gedrag hebt zien vertonen? De schrijver die tegen zijn moeder aan de telefoon zegt dat hij het 'verrukkelijk' vindt om haar stem te horen? Als zijn moeder in het ziekenhuis ligt, dwingt haar zoon haar via de

telefoon te blijven leven en geeft haar een Hebreeuws koosnaampje: 'Je moet onthouden dat ik jou zo nodig heb. Ik heb jou toch verschrikkelijk nodig, mijn motek.' De toeschouwer van de documentaire is een voyeur in deze intieme relatie. Grunberg zelf schaamde zich ook,⁵⁹ maar toch schrikt hij niet terug voor het openbaren van zulke intimiteiten. In de film haalt hij zijn moeder liefdevol aan en worden er voortdurend wederzijdse koosnaampjes uitgesproken: 'mijn Mädele,' noemt hij haar, en zij tegen hem: 'mijn bonk bonk ezeltje'.

Pascalie Bonnier filmde het materiaal voor haar documentaire toen de auteur weer bij zijn moeder was ingetrokken. Hij neemt hier soms de rol van journalist aan die zijn moeder interviewt over haar ervaringen in de oorlog en bij wijze van voice-over leest hij ook passages voor uit *Blauwe maandagen* over zijn moeder. Het contrast tussen tekst en beeld is confronterend. We horen hoe de fictieve moeder roept: 'Ongedierte eet maar van de grond',⁶⁰ maar we zien hoe de auteur zijn moeder over haar hoofd aait en met haar keuvelt. Daarnaast vertelt de schrijver in de voice-over over de relatie met zijn moeder. Bijvoorbeeld over haar woede die maakte dat hij als kind bang voor haar was, omdat zij zo overheersend en onvoorspelbaar was: 'Tets kan zo omslaan zonder dat je begrijpt waarom.' Grunberg vertelt bovendien hoe weinig hij wist over zijn ouders – en hoeveel zijn vader geheimhield voor zijn vrouw – anders zou ze het hele gezin aan de nazi's verraden, zei hij dan.⁶¹ Zelf heeft Grunberg zich, vertelt hij, ook aangeleerd om een partner niets te vertellen: 'Hoe minder je vertelt hoe beter,' zegt hij.

In de film vraagt hij haar wel naar details over de deportatie – wat hij naar eigen zeggen alleen durft omdat er een camera bij is. Trots vertelt Hannelore dat ze staande kon slapen, en daarom minder moe was dan de anderen. Haar zoon lijkt emotioneerd door het gesprek, de moeder schijnbaar minder. We zijn ook getuige van wat naar we aannemen een traditionele seideravondviering is. Arnon Grunberg leest met zijn moeder en vrienden uit de *Haggada* en vertaalt het Hebreeuws voor de aanwezige kinderen. Hij vertelt hun dat net als de Joden in Egypte, zijn moeder als 'slaaf' moest werken in een vliegtuigfabriek. Zo verbindt de schrijver hun Joodse religieuze identiteit met her-

inneringen aan de Joodse geschiedenis en de diaspora, aan de Shoah.

Bronnen 2: memoires

Kadoke in *Moedervlekken* vertelt wel dat zijn moeder een trauma heeft uit de Tweede Wereldoorlog – over wat er daadwerkelijk met haar gebeurd is, horen we niets. Maar door de verbanden tussen Kadokes moeder en die van de auteur, worden we uitgenodigd om de lege plekken op te vullen met Hannelore Grünberg-Kleins memoires uit 2015: *Zolang er nog tranen zijn*.⁶² Dit verhaal, zo vertelt Grunberg in zijn nawoord, is voor hem van vitaal belang: ‘Mijn moeder en haar boek zijn het centrum, de rest zweeft daaromheen.’ Hij plaatst zijn eigen werk in dienst van die geschiedenis: ‘Het belangrijkste effect van mijn schrijverschap, en ik zeg dat zonder valse bescheidenheid – je zult je toch tot je eigen geschiedenis en die van je ouders moeten verhouden – is de uitgave van dit boek.’⁶³ Het is een houding die diametraal verschilt van die uit de tijd van *Blauwe maandagen*, toen hij zich verzette tegen een lezing die zijn tekst in verband zou brengen met de ervaringen van zijn ouders tijdens de Shoah. Opvallend afwezig in 2015 zijn de woede, de weerzin en de schaamte, die er in de eerste teksten zo sterk waren: de schaamte die de hoofdpersoon had voor zijn achtergrond en voor het ‘getto dat aan hem kleeft’ (F, 265). Vooral in de oudste, aanvankelijk ongepubliceerde teksten is die weerzin, en ook de waanzin, sterk verwoord. Toen die in 2017 verschenen, fungeerden ze eveneens als achtergrond bij *Moedervlekken*.

Bronnen 3: De dagen van Leopold Mangelmann

Ik ben een jongen. Angst is mijn houvast. Ik ben bang om niet meer bang te zijn. Ik ben in 1971 geboren. En ik ben geen slachtoffer.

Arnon Grunberg, 1991⁶⁴

Het meest pijnlijke en ontluisterende portret van zijn jeugd schreef Grunberg toen hij twintig was. Het verscheen pas vijftientwintig jaar later in druk, zodat het in de context van *Moe-*

dervlekken gelezen kan worden. De ongepubliceerde roman *Woord dat God schuimbekkend afwees* beschrijft de aan waanzin grenzende gedachtewereld, eenzaamheid en verlorenheid van een jonge ik-verteller. De beschadiging die het kind door zijn moeder oploopt zijn hier niet ironisch, maar matter-of-fact opgeschreven. Bijvoorbeeld wanneer hij vertelt hoe zijn moeder zijn dag- en nachtritme manipuleerde: 'Vaak werd mijn moeder ook midden in de nacht wakker. Dan ging ze dingen zoeken. Ze maakte me wakker en zei: "De loodgieter heeft mijn lepel gestolen, mijn kostbare lepel, uit het servies van mijn moeder." We gingen zoeken. We zochten alsof ons leven van het lepeltje afhing. Om zes uur 's ochtends vonden we het in de prullenmand. We waren doodmoe en afgemat' (DLM, 38).

Net als in *Blauwe maandagen* beschrijft de ik-verteller de absurde situaties in het gezin zonder commentaar. Zo lezen we hoe zijn moeder de lichaamsfuncties van haar zoontje controleert door hem op een potje te laten poepen. En van de talloze dingen waar de ouders over bakkeleien is zijn voedingspatroon wel het belangrijkste: 'Jouw voedsel is niet gezond, jouw kampvoedsel,' zegt de vader (DLM, 42). Verder zijn er de voor een kind onbegrijpelijke verwijten: 'Mijn moeder had een relatie met de dood. Heel vaak zei ze tegen mij: "Jij bent de spijker aan mijn grafkist. Jij bent mijn doodskist. Jij wil me in het graf brengen. Jij hebt mijn dood op je geweten. Je wilt het leven uit me zuigen"' (DLM, 58). En uiteindelijk is er het verlies van gevoel voor realiteit bij het kind: 'Ik had waarheid en leugen zo met elkaar vermengd dat ze een onafscheidelijke kluwen hadden gevormd. Er was een tussenwerkelijkheid ontstaan die voor mij steeds werkelijker aan het worden was' (DLM, 70).

Expliciet dan in *Blauwe maandagen* wordt het gekkenhuis waarin de ik-verteller opgroeide, verbonden aan het kampverleden van de moeder. Vooral de double bind valt op: de ene keer zegt de moederfiguur: 'Je bent toch mijn alles. Je bent toch mijn leven. Mijn leven ben je', dan weer noemt ze haar zoon 'rat' en houdt ze hem op afstand.⁶⁵ In het verhaal 'Na de honger' beschrijft de ik-verteller de wederzijdse afhankelijkheid die leidt tot identificatie: 'Korte haren, grote boze ogen, een wilde. Wildgemaakt. Toen ik mijn moeder leerde kennen was ze oud

en uitgehongerd. [...] Maar toen kwam ik en ze begon voor mij te leven. Ze leerde mij wat honger was naar leven. Ik werd volgestopt met haar honger, die ze niet meer kon gebruiken omdat zij al tientallen jaren nergens meer zin in had. Leven was een straf die met een nog grotere straf uiteindelijk afgeschaft werd. Zei ze. [...] Om met haar samen te blijven waren er twee mogelijkheden: of je werd gek als mijn vader, of je ging met haar mee in haar hel' (DLM, 138).

Deze vroege teksten beschrijven die 'hel', en de pogingen van de verteller om eraan te ontkomen door contact met de buitenwereld – een contact dat hij tegelijkertijd niet aankan. In *Brief aan M.* gaat het bijvoorbeeld over de eenzaamheid van de briefschrijver en zijn onvermogen om contact te maken: 'De mensen aan wie ik verbonden ben geweest, van wie ik heb gehouden, dat waren doden. Of ze morsdood waren weet ik nu eigenlijk niet helemaal zeker meer. Levend waren ze in ieder geval niet. Jij leeft, dat weet ik zeker. En ik zou me op de een of andere manier aan jou willen verbinden. Ik ken geen manieren om dat te doen, ik ken alleen verschrikkelijke manieren. [...] Daarom leef ik afgezonderd en zou ik willen aantonen dat je iemand kan ontmoeten zonder meteen te plunderen en te vernietigen' (DLM, 223). In deze *Brief aan M.* blijkt ook de ambivalentie van de jonge schrijver, wanneer hij vaststelt dat hij niet wil schrijven over de geschiedenis van zijn ouders, en dat toch steeds doet.⁶⁶ De schrijver van de brief, die een autobiografische maar ook een fictionele figuur is, beschrijft de duisternis en gewelddadigheid van zijn gedachtewereld: 'Hier is het donker. Dat is geen beeldspraak, dat bedoel ik heel concreet. Ik ken geen ander woord voor donker dan dit. En als er licht is, dan brandt er iets langs de weg. En als we dichterbij komen dan staat er een meneer in de brand of een mevrouw of hun dochter. En nog iets verderop houden we een lucifer bij ons haar. Misschien kun je iemand nog grijpen die vanboven nog niet zwart is, en die omhelzen, voor zolang het duurt' (DLM, 224). Minder dan in *Blauwe maandagen* wordt er in deze vroege teksten van groteske overdrijving gebruikgemaakt om het absurde te tonen. In hun directheid geven ze de lezer veel informatie over hoe de schrijver het spookhuis van zijn jeugd moet hebben ervaren.

I gotta hold on to my angst, I preserve it, because
I need it, it keeps me sharp, on the edge, where I
gotta be.

Vincent Hanna in de film *Heat*

Toen de documentaire werd vertoond en het proza uit Grunberg's archief verscheen, maakten lezers niet voor de eerste keer kennis met de moeder van de auteur via autobiografische teksten. In het feuilleton *Grunberg rond de wereld* (1997-2006) had zij ook al gefigureerd. De fysieke afstand die Grunberg nam door naar New York te verhuizen, betekende niet dat zijn moeder uit zijn teksten verdween. Het feuilleton is wat dat betreft een goudmijn, al moeten we ook hier de waarheid met een korrel zout nemen. De jonge auteur en zijn moeder hebben een 'bijna tedere wapenstilstand' gesloten, nu ze hebben gezien dat ze elkaar niet kunnen overheersen: 'Twee mensen die net buiten de orde vallen, omdat ze de orde als bedreigend ervaren' (GRW, 275). Ze blijken om het jaar een vakantiereis naar Hinterzarten in het Zwarte Woud te maken. Waar Grunberg zijn moeder vroeger plaagde in de bergen, met de suggestie dat hij haar in het ravijn zou storten,⁶⁷ is hij in deze teksten verzoenender gestemd. Laconiek beschrijft hij haar dramatische gedrag. Zijn vertrek en aankomst in het pension waar zij al wacht, 'gaan gepaard met hevig gesnik, en tussendoor wordt ook nog menig traan vergoten. Niets om ongerust over te zijn.' De lezer ondertussen, ziet een sterk symbiotische band, zeker wanneer de auteur bevestigt: 'Mijn moeders ziel en de mijne zijn versmolten' (GRW, 278). Ook over die haast incestueuze liefde is hij vrij nuchter in het feuilleton: 'Vanaf mijn zesde tot mijn twaalfde sliep ik met mijn moeder in één bed. Dat was warm en knus, maar mijn vader schreef: "In mijn huis speelt zich een Griekse tragedie af." Hij was niet bij machte die tragedie te stoppen. En misschien vond hij het ook heel prettig eindelijk weer eens alleen in een bed te mogen slapen' (GRW, 295).⁶⁸

Grunberg blijft schrijven over hun onafscheidelijkheid. Zo merkt hij op 'dat het huwelijk tussen moeder en zoon gelegaliseerd zou moeten worden' (GRW, 234), bespreekt hij zijn moe-

der als zijn 'life partner' – of andersom: zijn levenspartner betitelt hij als zijn moeder op zijn blog: *'Bernhard referred to his significant other as "my aunt". I decided to refer to my life partner as "my mother"'*.⁶⁹ We horen veel over zijn moeder via de jaloezie van Arnons vriendinnen: 'Je kijkt eigenlijk alleen vrolijk als je je moeder aan de telefoon hebt', zegt een van hen: 'Die drie keer per dag dat je met haar belt, zie je er gelukkig uit' (GRW, 273). Een van zijn vriendinnen verwijt hem dat hij er een psychiatrisch ziekenhuis op na houdt en vreemdgaat: 'Mijn psychiatrisch ziekenhuis heeft zijn deuren voor iedereen geopend', antwoordt de verteller van het feuilleton. 'Onduidelijk is alleen wie de doktoren zijn, misschien zijn er geen doktoren' (GRW, 96). Meer in het algemeen blijkt de wereld hier een 'veldhospitaal' (GRW, 325) en bestaan er geen normale mensen maar 'alleen patiënten' (GRW, 336). Het wordt duidelijk dat Grunberg als ik-verteller meent dat hij mensen moet beschermen, maar dat hij dat niet kan. De mensen verdwijnen uit zijn leven: 'Een paar waren er die ik moest beschermen, maar ik had nooit echt iemand kunnen beschermen, ik was altijd te laat gekomen' (GRW, 251).

Zonder de woede en de satire van *Blauwe maandagen*, en in een genre dat slechts gedeeltelijk non-fictie mag heten, maakt Grunberg hier een balans op over de relatie met zijn moeder, zoals de sterke identificatie die hij met haar heeft: 'Ik moest een moeder zijn, dat was alles. Ik leefde om een moeder te worden. Meer niet. Zo simpel is het eigenlijk. De rest is uitleg' (GRW, 323). In een brief aan zijn moeder schreef de auteur hoe hij (pas laat) ontdekte dat hij geen verlengstuk van haar was, 'een pijnlijke ontdekking'. Zijzelf heeft nog steeds moeite 'te aanvaarden dat wij niet een en dezelfde persoon zijn, een soort monster met twee koppen, vier armen, twee geslachten'. Hij besluit een kind te maken 'om de tragedie voort te zetten', en om bij haar op de stoep te leggen.⁷⁰ Hij vertelt hoe hij thuis de gesprekken afliuisterde, als vierjarige al: 'Voor iedereen die in een onbegrijpelijke en bedreigende wereld staat, is afliuisteren en bespioneren het devies'.⁷¹ Zo krijgt de lezer, tussen ironie en slapstick door, een indruk van de jeugd van de auteur en zijn relatie met zijn moeder. Tegelijk weten we nooit zeker of dit 'de waarheid' is daarover.

Een minstens net zo onbetrouwbare bron als het feuilleton

en de brieven, want semi-fictioneel, zijn de interviews die Grunberg zichzelf afneemt in *De troost van de slapstick*. Het beeld dat de auteur hier van zijn leven schetst wekt de indruk van hyperactivering:⁷² 'Ik vind ziek zijn verschrikkelijk. Mijn moeder vond het verschrikkelijk als we ziek waren. Ziekte, hoe onbeduidend ook, ging gepaard met een enorme paniek. Ik ben opgegroeid in een continue stroom van paniek, zonder dat daar een duidelijke reden voor was. Dat is niet per se negatief. Het is een manier van leven. Een redelijk intensieve en geobsedeerde manier van leven, dat wel. En een manier van leven natuurlijk waarbij je nooit toekomt aan het genieten van een frambozentaartje in de zon' (TS, 192).

Naarmate zijn moeder ouder wordt, keert Grunberg zowel in de realiteit als in zijn teksten regelmatig naar haar terug, zoals in *Huid en Haar*. Toen zij ziek werd in 2010, schreef hij pijnlijke artikelen over haar ziekbed in *NRC Handelsblad*. Opnieuw werd de moeder van de auteur publiek, tot en met intieme en abjecte details als het vuil in haar onderbroek.⁷³ In deze jaren vertelt de auteur ook in zijn *Voetnoot* en blog veel over zijn moeder en haar verleden. Soms ernstig, en soms ironisch, meestal beide tegelijk. Na terugkeer uit de psychiatrische instelling in Vlaanderen die Grunberg bezocht in 2013, vergelijkt hij een visite aan zijn moeder bijvoorbeeld met de 'vakantie van de maatschappij' die de instelling was: '*Where my mother appears there is no society anymore, just my mother. She is a living monument to the limitations of the civilization process.*'⁷⁴ Het is een geestige passage, maar zowel door de verwijzing naar 'beschaving' als door het woord 'monument', gaat het ook over het barbaarse verleden waar zij aan herinnert.

Begin 2016, bijna een jaar na haar overlijden, schrijft Grunberg een artikel over zijn moeder in *De Groene Amsterdammer*. Ook daarin keert hij terug naar zijn kindertijd. Hij vertelt over de keer dat hij als kleuter vergeefs op de schooltrap op zijn moeder wachtte: 'En in zekere zin zou ik moeten zeggen dat ik nog steeds op haar wacht. Nu meer dan ooit.'⁷⁵ De auteur constateert dat als hij terugdenkt, zijn moeder een 'droombeeld' blijft – 'Het valt me op dat in mijn meest levendige, vroegste herinneringen mijn moeder aanwezig was op een afwezige manier.' Daarom kan de

moeder ook niet sterven, vertelt de auteur in dit essay, evenmin als de moeder in *Moedervlekken*: 'Want hoe kun je rouwen om iemand op wie je wacht?' In Grunbergs eigen visie is dat wachten op zijn moeder een bron van zijn leven en werk geworden, en is de trap van de kleuterschool zijn thuis: 'Het is een vruchtbare plek gebleken, ik heb er diverse boeken geschreven, ik heb er gereisd, ik heb er geleefd.' Hij beschrijft de onveiligheid van die opvoeding, bijvoorbeeld omdat zijn moeder steeds dreigde hem te verlaten, waardoor hij slaapproblemen zou hebben gekregen. De kinderpsychiater waar Arnon heen gaat vanwege zijn slaapproblemen, constateert: 'Met het kind is niets aan de hand, laat de ouders maar komen', een zin die een running gag werd in het gezin. Maar voor het kind, zo vertelt hij hier, had de verklaring iets bedreigends: 'Ik was het kind met wie niets aan de hand was, maar wilde ik dat wel zijn? En wat betekende het dat er met mijn ouders wél iets aan de hand zou kunnen zijn? Dat kon er alleen op duiden dat ik fundamenteel anders was dan mijn ouders. Van het woord "niets" ging, maar dat is interpretatie achteraf, een dreiging uit, een onheilspellende leegte. Als er niets met je aan de hand is, moet je zelf ook wel niets zijn. Toch heb ik gaandeweg deze gevleugelde uitdrukking tot onderdeel van mijn identiteit gemaakt, in positieve zin: met mij is niets aan de hand. Als deze tekst van iets wil getuigen, voor zover ik iets kan en mag zeggen over de intenties daarvan, dan toch wel daarvan, dat er met mij niets aan de hand is.'⁷⁶

Het is een tegenstrijdige uitspraak. Grunberg schrijft het stuk om ons te laten weten dat hem niets mankeert. Tegelijk horen we hoe hij noodgedwongen een 'man zonder ziekte' is geworden, als reactie op het onvoorspelbare karakter en gedrag van zijn moeder, en dat zijn leven en zijn werk bestaat uit op haar wachten. Zo betreft Grunberg, tijdens het schrijven van *Moedervlekken*, de lezer bij het zelfonderzoek dat die roman is. Dat geldt ook voor de interviews die de auteur gaf bij verschijnen van het boek, die opvallend openhartig waren. In die gesprekken liep zijn visie op zijn personage en op zichzelf behoorlijk door elkaar – wie probeert een streng onderscheid tussen auteur en personages aan te houden wordt opnieuw in verwarring gebracht. In een openbaar interview blijkt Grunbergs devotie voor zijn moeder

te grenzen aan die van Kadoke.⁷⁷ 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.⁷⁸ 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