

## Oneindig verantwoordelijk (*Tirza*)

Mijn onderwerp is: 'Aan de grenzen van de geest'.  
Dat die grenzen uiterekend langs de gehate  
gruwel lopen, is niet mijn schuld.

Jean Améry<sup>2</sup>

### *Bei mir bist du schön*<sup>3</sup>

Vrouwen in de romans van Arnon Grunberg zijn zelden gezond. Na de stervende echtgenote in *De asielzoeker* ontmoet de lezer Tirza, de achttienjarige dochter van Jörgen Hofmeester. Ook Tirza is ernstig ziek geweest, maar aan het begin van de roman is de eetstoornis waaraan ze leed achter de rug. Het meisje is zojuist glansrijk geslaagd voor haar eindexamen aan het hoofdstedelijk Vossius Gymnasium. Haar vader maakt sushi in de keuken van zijn huis in Amsterdam Oud-Zuid. Hofmeester hecht aan de buurt, aan zijn huis in de Van Eeghenstraat en aan de mooie tuin met de zelf geplante appelboom.<sup>4</sup> Zijn domein is duidelijk afgebakend: 'Wanneer Hofmeester het appartement liet zien, wees hij altijd nadrukkelijk naar het Vondelpark, en dat op zo'n manier alsof het van hem was. Zijn park, zijn voortuin' (T, 85).

Even krijgen we de indruk met een succesvolle, zowat gelukkige protagonist van doen te hebben. Tussen de regels door valt echter te lezen dat Hofmeesters hele bestaan onder hoogspanning staat. Zijn status ontleent hij, nadat hij boventallig is geworden bij de uitgeverij waar hij redacteur was, nog louter aan zijn postcode. Hofmeester was te oud om ontslagen te kunnen worden, maar hij is overbodig verklaard, voor zover hij dat niet altijd al was. Uit schaamte vertelt hij niemand dat hij niet meer werkt. In plaats van op de uitgeverij brengt hij zijn dagen op de luchthaven door: 'Vanaf die dag reisde hij vijf ochtenden per week naar Schiphol. De literaire uitgeverij beviel beter, maar het vliegveld stelde ook niet teleur' (T, 138). Nu zijn 'zonnekoningin', zijn dochter Tirza, op het punt staat uit te vliegen en op reis te gaan naar Afrika, zal hij ook zijn rol als zorgende vader verliezen. Dat maakt zijn nutteloosheid compleet, en zijn schaamte

ook: 'Overbodigheid is een schande' (T, 137). De wijze waarop hij zich vastklampt aan zijn jongste dochter, de enige die zijn bestaan betekenis geeft, is onheilspellend.

Gevoel is voor Hofmeester bedreigend: 'Een geloof dat overwonnen dient te worden' (T, 370), meent hij. Maar voor Tirza voelt hij overstelpend veel. Zij is zijn levensvoorwaarde en zijn enige bron van geluk. De gelukkigste momenten uit zijn leven waren toen Tirza nog een baby was en hij met haar in zijn armen door de huiskamer danste.

Zo rijst het pijnlijke portret op van een man die leeft tegen de klippen op: 'Nooit de hoop opgeven, daar gaat het om. Wat er ook gebeurt. De hoop niet opgeven. Doorgaan' (T, 161). Hij is een 'veredelde figurant' (T, 39) in het leven, een schuwe vader, 'gebouwd voor de eenzaamheid' (T, 171). Zekerheid put hij slechts uit zijn kapitaaltje op een Zwitserse bankrekening, verdiend met het uitknijpen van de huurders op de bovenste verdieping van zijn huis en zelfs van zijn eigen ouders. Geld is zijn buffer tegen de wereld en tegen de machteloosheid. In zijn ogen worden alleen de allerrijksten 'niet gekoeioneerd' (T, 87).

Macht, geld en liefde zijn in dit verhaal nauw op elkaar betrokken. Tegen zijn angst wapent Hofmeester zich onder meer door zijn kinderen en zijn huurders te onderdrukken en te surveilleren. De zorg die hij zijn omgeving geeft, is niet veel meer dan onderdrukte woede: 'Een passieve, een stille en zwijgende razernij die zou uitmonden in het kammen van de haren, het strijken van de lakens, het bereiden van een ovenschotel' (T, 72). Hij stelt zich graag op als de 'meester' in zijn naam, maar tegelijkertijd als een slaaf.

Uit zijn terugblikken kunnen we opmaken dat hij Tirza en haar oudere zus Ibi tot waanzin heeft gedreven met zijn prestatiedwang, die hijzelf verwarde met vaderliefde. De meisjes reageren op verschillende manieren. De jongste dochter kreeg in haar puberteit haar eetstoornis, de oudste verliet het gezin om met 'een donkere man' een bed and breakfast te beginnen in Frankrijk. Ook 'de echtgenote', zoals ze stelselmatig wordt genoemd, is drie jaar eerder vertrokken. Zes dagen voor de avond van Tirza's eindexamenfeest staat ze ineens weer op de stoep, omdat ze nergens anders heen kan. Uit het gesprek tussen Hofmeester en zijn

vrouw dat volgt blijkt dat het huwelijk vol wederzijdse walging en vernedering was. Seks was nauwelijks te scheiden van geweld, al gingen beide vermomd als spel. Desalniettemin doet de echtgenote een halfslachtige verleidingspoging, waarbij ze ‘het beest’ in Hofmeester wakker kust. Met fatale gevolgen, zoals later zal blijken.

De echtgenote speelt de moederrol met weinig overtuiging, en overschrijdt op het feest van Tirza alle fatsoensgrenzen. In tegenstelling tot Hofmeester laat ze zich niets gelegen liggen aan wat haar familie en de gemeenschap in Oud-Zuid van haar denken. Toch is het Hofmeester met zijn nadruk op ‘beschaving’ die zich het meest vernedert voor die gemeenschap. Na te veel panische glazen witte wijn laat hij zich in de schuur verleiden door Ester, een nors klasgenootje van Tirza, maar wordt door zijn dochter en een lerares betrappt met zijn broek op de enkels. Daarmee haalt hij zich de twee dingen op de hals die hij het meest vreest: gezichtsverlies en de tranen van Tirza. Terwijl de lezer begrijpt dat het Tirza zelf is die hij trachtte te verleiden in de gedaante van haar klasgenootje.

De oudtestamentische Esther fungeerde als plaatsvervanger – en ook deze Ester is slechts een stand-in voor Tirza, beide ‘zonder h.’<sup>5</sup> Al eerder bleek dat de relatie tussen Hofmeester en zijn jongste dochter een incestueus karakter had: ‘Een vader is geen minnaar, Jörgen,’ waarschuwde zijn vrouw hem (T, 231). Bovendien is de manier waarop hij deze Ester neemt, van achteren, een kopie van de houding waarin hij zes jaar eerder zijn oudste dochter Ibi aantrof met een van de huurders, een jonge Duitse architect. Het toen vijftienjarige meisje, door Hofmeester naar het appartement op de bovenverdieping gestuurd om de huur te innen, lag op tafel en werd genomen ‘als een beest’ (T, 97), naast de envelop met geld die ze had zullen ophalen. Een situatie die Hofmeester over zichzelf afriep toen hij zijn huurders uitzocht ‘als een bruidegom voor zijn dochter, zo secuur’ (T, 88).

In dezelfde nederige houding ziet Hofmeester drie weken na het feest ook Tirza liggen. Ze zijn op weg naar het vliegveld van Frankfurt, vanwaar haar vlucht naar Namibië zal vertrekken. Tirza’s vriendje Choukri, door Hofmeester stelselmatig ‘Mohammed Atta’ genoemd, naar een van de daders van de aanslagen

van de elfde september, zal meereizen. Onderweg logeren ze een paar nachten in het huis van Hofmeesters overleden ouders in de Betuwe. Daar is het dat Hofmeester, terugkerend van snoeiwerkzaamheden in de tuin, Choukri en Tirza aantreft op de eettafel.

In het derde deel van de roman reist Hofmeester zelf af naar zuidelijk Afrika, omdat Tirza niets meer van zich heeft laten horen. Terwijl hij door de woestijn dwaalt, met het negenjarige Namibische meisje Kaisa op sleeptouw, begint het de lezer te dagen dat hij Tirza niet werkelijk zoekt. Hofmeester is gekomen om te verdwijnen, zoals Tirza verdwenen is: 'Het zand moet zich over mij ontfermen' (T, 411). Maar Kaisa laat het niet toe. Dit derde deel van de roman is voor een groot deel een ratelende monoloog van Hofmeester tegen Kaisa. 'Ik kan met je praten,' verzekert hij haar steeds. Uit zijn verwarde herinneringen en uit zijn bekentenis aan Kaisa wordt duidelijk dat Hofmeester in zijn Betuwse huis Tirza en Choukri vermoord heeft.<sup>6</sup> Na het bericht van zijn vrouw dat Tirza's lichaam is gevonden, laat Hofmeester met grote moeite Kaisa achter en keert terug naar de Van Eeghenstraat waar hij wordt opgewacht door zijn wanhopige echtgenote en een menigte journalisten.

Zo lijkt *Tirza* op een tragedie, waarin de hoofdpersoon zich onvermijdelijk richting zijn eigen noodlot beweegt.<sup>7</sup> Het verhaal is weliswaar realistischer en minder grotesk dan bijvoorbeeld *Gstaad* 95-98, de uitkomst is gelijk: de geliefde (jonge) vrouw moet sterven, zonder dat de held zich daardoor weet te bevrijden. Die structuur van het verhaal in *Tirza* komt bovendien sterk overeen met die in Grunbergs andere romans. De vraag is wat die betekent – waarom moet Tirza sterven?

Het antwoord ligt wellicht bij de 'ziekte' die Hofmeester zichzelf noemt: 'de ziekte van de blanke middenklasse' (T, 377). De betiteling die hij hier gebruikt is ambigu. Vertegenwoordigt de moordenaar Hofmeester de hele blanke middenklasse? Of is hij *binnen* die klasse een uniek geval: de zieke, de perverterende factor, de muterende cel? De critici zijn verdeeld over de vraag of Hofmeester universele betekenis heeft. Voor de een draait de roman om de bekende 'sores in de middenklasse', de ander wijst juist op het maniakale van Hofmeester.<sup>8</sup> We zullen zien dat die ambivalentie juist in het hart van het verhaal ligt.

Voor de eerste lezing bestaan veel aanknopingspunten. De ziektesymptomen van de welvarende westerse mens worden in *Tirza* zorgvuldig in kaart gebracht: liefdeloze huwelijken, gebrek aan wezenlijk contact van ouders met hun kinderen als gevolg van hun narcisme en egocentrisme, de corrumperende werking van geld, vanzelfsprekend racisme, het terloopse uitbuiten van minderheden en de onverschilligheid ten opzichte van morele vragen.

In deze interpretatie zou Hofmeester 'staan' voor het beest dat schuilgaat onder het vernis van de beschaving.<sup>9</sup> Net als in het wereldbeeld van Marek van der Jagt roept ook in *Tirza* de 'orde' waarin we leven per definitie de perverse overtreding op: 'Duisternis is de mens, niets dan dat, het epicentrum van duisternis, en het enige licht dat van hem komt, is het licht van het beest' (T, 411).

In een andere, even plausibele lezing is Hofmeester juist een uitzondering; dan vertegenwoordigt hij het 'zieke' deel van die middenklasse. Hoe typisch Hofmeester ook is voor dat milieu, hij voelt zich er niet op zijn gemak. Op het schoolplein houdt hij zich afzijdig, hij praat nooit met zijn collega's. Omdat hij zich geen raad weet met de mensen drijft hij ze in het nauw, zelfs zijn eigen kinderen. Aan het begin van het verhaal manifesteert het beest in hem zich alleen als hij met zijn vrouw speelt – wat soms zo uit de hand loopt dat de politie erbij moet komen. Hofmeester lijkt pas zichzelf te worden als hij zich, door de dubbele moord te plegen, volkomen van de wereld afwendt.

Zo blijven beide lezingen mogelijk: Hofmeester is zowel een uitzondering als typerend voor de westerse middenklasse. Voor de lezer betekent het dat die zich wel én niet kan identificeren met Hofmeester: een onbeslisbaarheid die door het vertelperspectief wordt ondersteund.

### *De lezer veroordeeld*

Hofmeester en zijn lot kunnen de lezer alleen raken als die zich met hem kan identificeren. Deze identificatie wordt afgedwongen door het vertelperspectief, maar tegelijk voortdurend geproblematiseerd omdat Hofmeester zich niet laat 'kennen'. Zoals vaker in de romans van Grunberg ontstaat het portret van

Hofmeester via een vertelinstantie die Hofmeester dicht op de huid zit en soms haast met hem samenvalt. Dat betekent niet dat we inzicht krijgen in wie hij is. Daarvoor zijn we aangewezen op zijn dialogen met anderen. ‘Een klootzak’ (T, 105), noemt zijn oudste dochter hem. ‘Een oud trekpaard’ (T, 58), zegt zijn vrouw, en ‘onbruikbaar’ (T, 321). En hoe Hofmeester eruitziet, blijkt alleen als hij in de spiegel kijkt. Zo staat er niet: ‘Hofmeester had een schilferende huid’, maar wel: ‘Nog even werpt hij een blik op de afbladderende verf, die hem aan zijn eigen huid doet denken’ (T, 13).

Of dat beeld inderdaad strookt met zijn uiterlijk, valt niet te achterhalen. Aan Hofmeesters perspectief valt niet te ontsnappen omdat hij focaliseert: we zien wat hij ziet. De lezer wordt in vrijwel al Grunbergs romans zo welhaast gedwongen zich met de hoofdpersoon te identificeren en de wereld door diens verwrongen blik waar te nemen. Hofmeester is nog minder dan de andere hoofdpersonen een betrouwbare bron van informatie, omdat hij de dubbele moord die hij pleegde in zijn waan blijkt te hebben verdrongen. Dat de vertelstem grotendeels met hem ‘mee’ is blijven kijken, maakt ook die instantie onbetrouwbaar.<sup>10</sup> In de klassieke situatie van ‘dramatische ironie’ weet de lezer of toeschouwer meer dan het personage, maar in Grunbergs variant is de vertelinstantie de enige die weet wat er gebeurd is, en die de lezer manipuleert met informatie die hij gedoseerd onthulde.<sup>11</sup> De lezer wordt daardoor een getuige die niets gezien heeft – een medeplichtige haast.

De schijnwereld die de hoofdpersoon voor zichzelf heeft opgebouwd, wordt op allerlei stilistische niveaus ondersteund. Vervreemdend werken bijvoorbeeld de geestige aforismen, een handelsmerk van Grunberg. Individuele opvattingen en angsten van de hoofdpersonen worden daardoor universele waarheden, zoals hier: ‘Betalen is vrijheid. Betalen is waardigheid’ (T, 267). Door die apodictische toon en het perspectief lijkt deze ‘waarheid’ al snel algemeen geldig en wordt zo de waarheid van de lezer, die door dit stilistische middel verder gevangen raakt in het verwrongen wereldbeeld van de hoofdpersoon.

Een dergelijk misleidend effect heeft het understatement. Hofmeesters razernij over het seksleven van zijn dochters, die

later fataal zal blijken, is aanvankelijk schijnbaar slechts een ongemak: 'Er zat voor hem iets ongemakkelijks aan de combinatie van die woorden: dochter en onenightstand. Iets ongemakkelijks. Meer niet' (T, 51). Dit is deel van de kenmerkende *show don't tell*-techniek van Grunberg.<sup>12</sup>

Dat geldt ook voor de absurde dialogen die we kennen uit Grunbergs andere romans. Ze functioneren om de schijnwereld van de antihelden te laten botsen met de realiteit van de anderen, met alle tragische en geestige gevolgen van dien. In de volgende ruzie met zijn teruggekeerde echtgenote wordt duidelijk hoe weinig contact Hofmeester heeft met de mensen om hem heen.

“Waarom ben je gekomen?” vroeg hij, zijn blik van haar afgewend. “Wat wil je? Wat valt er nog te bespreken?” “Dat heb ik net gezegd. Niets wil ik. Kijken hoe het met jullie gaat. Dat wilde ik. En ik wil al helemaal niets bespreken.” Ze pakte zijn oorleltje, het leltje van zijn linkeroor, en kneep erin. Hij staarde naar de wasmachine. Die had eerst in de keuken gestaan, maar omdat ze daar in de weg stond hadden ze haar verplaatst naar de badkamer. Het was een van de laatste dingen die de echtgenote voor haar rekening had genomen, voor haar vertrek. “Stoort het je dat ik er ben?” vroeg ze. “Stoor ik? Zal ik gaan?” Hij wreef zijn handen tegen elkaar om te voelen of de huid ruw en droog was en hij vroeg zich af of je aan zijn handen zou kunnen zien hoe oud hij was. Hij had het gelezen. De strijd tegen ouderdom had zich verplaatst van het gezicht naar de handen. “Ik weet het niet,” zei hij. “Of je stoort. Als je het eerlijk wilt weten, ik weet het niet. Misschien was het beter geweest als je niet was gekomen, maar je bent er. Dat is goed. En je wilt blijven slapen. Ook dat is goed” (T, 54-55).

Net als Grunbergs andere onthechte hoofdpersonen, denkt Hofmeester op pijnlijke momenten als deze vaak aan iets anders, liefst iets volkomen triviaals of lichamelijks. In dit lange gesprek met zijn vrouw over hun relatie gaan zijn gedachten achtereenvolgens naar een muggenbeet, de pompoenen in zijn tuin en hier dus de wasmachine: het is een vorm van stilte in het hart van het gesprek.

Zoals steeds wordt het onvermogen om het gevoel in taal te vangen manifest door affect – hetzelfde zagen we in *De joodse*

*messias*. Het is een lichamelijke staat die zich, anders dan gedachten, onttrekt aan betekenis. Hoe pijnlijker de situatie wordt, hoe meer de nadruk komt te liggen op fysieke ongemakken van Hofmeester: zijn lichaam is een ‘opslagplaats van onbehagen’.<sup>13</sup> De gedachten hierover worden uitgesponnen, zodat de climax wordt uitgesteld. De structuur van de roman is een groot afdwalen, maar het gebeurt soms ook binnen één alinea. Juist in de dialogen zien we Hofmeesters onvermogen om met zijn eigen gevoel in contact te komen.<sup>14</sup> Al evenmin lukt het hem om met de ander, welke ander dan ook, contact te maken en samen te leven. Zonder te zeggen dat Hofmeester niet communiceert, toont de tekst met omtrekkende bewegingen dat zijn emoties aan representatie in taal ontsnappen.<sup>15</sup>

Stijl is meer dan alleen versiering – het fungeert als een ondersteuning van de inhoud. Neem de vele herhalingen, het handelsmerk van Grunberg. Die zijn te beschouwen als vervreemdende *lege plekken* in een tekst.<sup>16</sup> Ze hebben de vorm van een echo. De ‘triumfboog van zijn stijl’, noemde Hugo Brandt Corstius het, en hij onderscheidde in Grunbergs werk maar liefst acht soorten herhaling.<sup>17</sup>

Net als in Grunbergs eerdere romans is de herhaling in *Tirza* niet alleen een stilistisch, maar een wezenlijk verhaalstructurend principe. Betekenisvolle zaken kunnen hierdoor vroeg worden aangekondigd, of ze keren drie keer terug – waardoor ze een noodlottig karakter krijgen, zoals het ‘standje’ waarin Ibi, Ester en Tirza worden genomen. Ogenschijnlijk losjes verteld en meanderend van associatie naar associatie, blijkt het verhaal strak gestileerd en gecomponeerd te zijn. Zo heeft ook het tijdsverloop in *Tirza* een heldere structuur. De eerste twee delen van het verhaal spelen zich op een avond in juni af, tijdens Tirza’s feest – het derde deel speelt zich af na haar ‘vertrek’. De passages op het feest worden afgewisseld met terugblikken op Hofmeesters leven. De terugblikken beslaan zo’n tien, soms wel veertig pagina’s. Behalve spanningsopbouw heeft dat opnieuw als effect dat het heden voortdurend in relatie staat tot het verleden: ‘Je bent een slaaf van je herinneringen. Zo is het nu eenmaal, vindt Hofmeester’ (T, 164).

De compositie van *Tirza* is zo strak dat, precies zoals Tsj-



chov het voorschreef, in het eerste 'bedrijf' het wapen wordt getoond waarmee in het vierde bedrijf de moord zal worden gepleegd: de 'motorzaag waarmee hij op zondagen in de lente en herfst de appelboom snoeit' (T, 11). Terloops wordt hiermee het motief van de tuin al vroeg in de roman aangekondigd. Het blijkt samen te hangen met Hofmeesters verwrongen beeld van de 'beschaving,' en zo met de rol van de ander.

*Het besef een schande te zijn*

Hofmeesters naam zegt het al: de enige plaats waar hij nog heer en meester kan spelen is in zijn hof: de tuin waarin hij de appelboom verzorgt en snoeit. Aarde en modder wijzen vooruit naar de scène waarin Hofmeester als een waanzinnige in de tuin een graf delft voor zijn dochter en haar vriend. Hij verbeeldt zich steeds dat zijn handen vies zijn: 'Alsof hij de hele dag met zijn handen in de aarde had gezeten. Alsof hij in de tuin had gewerkt' (T, 53). Deze Lady Macbeth-achtige ingebeeldie viezigheid verbindt de tuin met Hofmeesters schuld, lang voordat hij werkelijk bloed aan zijn handen heeft.<sup>18</sup>

De tuinmetaforen woekeren door de hele roman. Zelfs in de naam *hedge fund*, het riskante beleggingsmodel waarmee Hofmeester zijn dierbare spaargeld verliest, herkennen we het tuinmotief. Geld moet enerzijds de 'vrijheid' en de beschaving in Hofmeesters domein waarborgen – Hofmeester belegt in Zwitserland. Anderzijds houdt het hem gevangen, en lokt het dus grensoverschrijding uit. Het gokken uit *Fantoompijn* vindt zijn pendant in het roekeloze beleggen in *Tirza*. Beide behoren tot het domein van exces en overschrijden van grenzen.<sup>19</sup> Geld is 'vergiftigenis' voor Hofmeester en heilig. Net als het heilige, is het tegelijkertijd taboe. Telkens als hij de huur gaat halen bij zijn huurders in de Van Eeghenstraat schaamt hij zich, het halen van de huur is 'pervers' (T, 91).<sup>20</sup> Hij lost dat probleem op door voortaan zijn twaalfjarige oudste dochter te sturen, in ruil voor een ijsje. Uiteindelijk krijgt hij inderdaad alleen de envelop met geld 'onbevlekt' terug, zijn dochter niet.

Op een vergelijkbare manier gebruikt Hofmeester zijn werkster, die hij wekelijks van achteren 'neemt' in ruil voor een extra financiële beloning. Geld hangt in *Tirza* samen met transgressie

en het abjecte. Het is een essentieel onderdeel van Hofmeesters 'beschaafde' identiteit. Maar ook is het blijkbaar pervers als zodanig en wekt het schaamte op. Voor Hofmeester klinkt wereld-economie 'als wereldjodendom, maar dan onschuldiger en daarom gruwelijker' (T, 175).

Schaamte is zijn meest kenmerkende eigenschap – een onderdeel van de beschaving waartegen alleen drank een medicijn is. Zelfs als zijn echtgenote hem verlaat, is hij vooral bang voor de schande die men over hem zal spreken (T, 152). Hij is zich er voortdurend van bewust dat hij door anderen wordt gezien. Dat is enerzijds de enige reden dat hij nog bestaat: 'Nu weet hij zeker dat hij niets is, een zwart gat dat even opleeft als de ander naar hem kijkt' (T, 296). Anderzijds is juist zijn falen in de ogen van die ander wat hij het meeste vreest: 'De schaamte, de angst, het besef een schande te zijn' (T, 157).

Omgekeerd heeft hij zelf iets van een gluurder, een voyeur, bijvoorbeeld wanneer hij zijn volwassen oudste dochter in het bad bekijkt, maar hij neemt de mensen om hem heen niet werkelijk waar. Zo moet een lerares hem erop wijzen dat Tirza broodmager is. Als hij dat eenmaal heeft opgemerkt durft hij al helemaal niet meer te kijken, ondanks haar uitnodiging daartoe: 'Papa, kijk naar me' (T, 218). Tirza haakt in deze scène (zoals vaker) naar zijn incestueuze liefde en wil zijn 'vrouw' zijn. Ook voor Hofmeester zelf is de rol van vader nauwelijks te onderscheiden van die van een minnaar: 'Een echte vader, eentje die dat woord verdient, is verliefd op zijn kinderen. Levenslang. Tot de dood. En ook daarna' (T, 299).

'Levenslang' – is dat een belofte of een dreigement? Net als de 'bewaker' in relaties in eerdere romans van Grunberg, heeft ook dit woord een dubbele connotatie. Zoals steeds zijn ook hier relaties een vorm van gevangenschap waar de hoofdpersoon met geweld uit lijkt te moeten losbreken – een breuk die alleen leidt tot schuld, niet tot vrijheid. Relaties met anderen roepen in *Tirza* psychoanalytische, maar ook ethische en politieke vragen op.

### *Het psychoanalytische domein: de ander als spiegel*

In de psychoanalytische theorie is de verhouding tot de ander noodzakelijk om überhaupt iemand te *worden*: identiteit

is gebaseerd op reeksen identificaties met de mensen om ons heen. Dat proces verloopt in verschillende stadia. Zolang het kind nog een ‘imaginaire houding’ aanneemt, probeert het alle verschil tussen zichzelf en de ander op te heffen. In die *idiopathische* identificatie heerst alleen gelijkheid: het subject wil datgene wat anders is inlijven en op narcistische wijze identiek laten worden aan het zelf. Deze reductionele benadering heeft geen oog voor verschil van de ander, en lijkt op het gedrag dat veel personages van Grunberg vertonen. Het duidelijkste voorbeeld daarvan is Hofmeester jegens Tirza. Hij dringt zijn beeld van zijn dochter (‘hoog-hoogbegaafd’) aan haar op en maakt een ideaalbeeld waar ze met alle geweld op moet lijken. Het andere moet geassimileerd worden. Hoewel de onschuld (meestal van kinderen, soms van vrouwen) de personages van Grunberg ten diepste ontroert, of misschien wel juist daarom, moet die vernietigd worden. Dat doen Grunbergs hoofdpersonen bijvoorbeeld door de onschuldige ander te corrumperen met hun eigen bitterheid. Zo wil Hofmeester dat Tirza als jong meisje al ‘door het nihilisme heen’ gaat (T, 169) en leest hij met dat doel Dostojevski voor: *Aantekeningen uit het ondergrondse*, haar intense weezin negerend, nadat ze op haar twaalfde *Madame Bovary* al gehoord heeft.<sup>21</sup> Zijn echtgenote spreekt erover in termen van vergiftiging: ‘Jij hebt dat kind vergiftigd’ (T, 230).

Het lijkt erop dat Hofmeester Tirza trachtte te modelleren naar zijn *eigen* beeld: hij brengt een idiopathische identificatie tot stand. Tirza moet het spiegelbeeld vormen waardoor hij zichzelf narcistisch kan projecteren en zich kan inbeelden dat hij ‘heel’ en compleet is.<sup>22</sup> Tirza doet daar aanvankelijk gewillig aan mee, en onderdrukt zelfs haar vrouwelijke lichaamskenmerken door niet te eten: haar magere lichaam lijkt op dat van een man en dus op haar vader. Als ze genezen is, moet Hofmeester erkennen dat zij een ‘ander’ is en reageert hij op haar als op een vijand, net als op Choukri, die dat beeld ‘bezet’ en die een rivaal is.<sup>23</sup> In deze lijn is het dus niet uit jaloezie dat hij haar vermoordt, maar uit angst om zichzelf werkelijk te gaan zien: met zijn eigen leegte of ‘gat’ te worden geconfronteerd.

De zogenaamde *heteropathische* identificatie werkt andersom: het subject laat zich daarin opslokken door het andere

waarmee het zich identificeert.<sup>24</sup> Zulke identificaties zijn, in de ontwikkeling van kinderen, noodzakelijk maar ook destructief. Daarom moeten duale en symbiotische relaties tussen ouder en kind worden opgevolgd door triangulaire, door de intrede van een derde term. Daar lijkt het mis te gaan bij Hofmeester. Als er een 'derde term' in zijn relatie met Tirza komt, maakt hij daar korte metten mee. In *Tirza* zien we zo de structuur die door Grunbergs hele oeuvre vanaf de Marek van der Jagt-episode te vinden is. De hoofdpersoon tracht te 'genezen', dat wil zeggen, te ontsnappen aan de vrouw met wie hij in een symbiose verkeert, maar kan dat alleen door haar te vernietigen.

De vraag is wat er misgaat – waarom kan Hofmeester geen zelfstandig subject zijn, en ook zijn dochter niet toestaan dat te zijn? Dat lijkt te maken te hebben met zijn 'ziekte'. Terwijl Tirza genas in een Duitse kliniek, werd immers duidelijk dat niet alleen zij, maar vooral Hofmeester zelf ziek is: 'Tijdens de wandelingen dacht hij wel eens: ik moet haar vragen hoe je dat doet, genezen. Waar je begint en hoe je weet dat je ermee klaar bent. Maar hij wilde haar niet lastigvallen met moeilijke vragen' (T, 238). Tirza ontgroeit hem wanneer zij wel aan haar ziekte weet te ontsnappen, maar hij niet: op dat moment kan ze niet meer tot een kopie van haar vader worden gereduceerd. Zelf zoekt hij zijn genezing door haar te vernietigen. Een bevrijding blijkt dat echter niet: na zijn omzwervingen door de woestijn keert hij terug naar de verstikkende relatie met zijn echtgenote in Amsterdam, en naar we aannemen ook naar een echte gevangenis. In psychoanalytische termen: het subject worden van Hofmeester, zijn bevrijding, lijkt mis te gaan: hij is ongeneeslijk. Dat het in het midden blijft of de moord op Tirza wel 'echt' heeft plaatsgevonden, of alleen in Hofmeesters verbeelding, onderschrijft deze psychoanalytische lezing nog. Het gaat dan om ingebeeelde identificaties en fantasmen, niet om realisme. Doordat een deel van de roman is gesitueerd in Namibië, opent de roman nog een andere betekenislaag over de culturele ander. Zo knoopt de tekst het psychoanalytische domein aan het ethische en aan het politieke.

### *Het ethische domein: de ander als vreemde*

Hofmeesters identificaties leiden niet tot gezonde relaties. Hij kan zijn dochter niet toestaan anders te zijn dan hij. Terwijl een 'ethische' relatie nu net inhoudt dat we over het andere kunnen spreken met aandacht voor het verschil. We dienen ons bovendien te realiseren dat wij voor de ander óók de ander zijn: een verdubbeling van de onkenbaarheid, in de woorden van Maurice Blanchot.<sup>25</sup> De basis van zo'n verhouding is dus niet de gelijkheid, maar de *vreemdheid* en het verschil tussen het subject en de ander: het hiaat. Als de ander tegen me spreekt, spreekt hij niet zoals ik. Dat moeten we niet zien als dialectiek die zich weer opheft in een synthese, maar als een dubbele dissymmetrie. Het andere *binnen onszelf* wordt aangesproken door het appèl van de ander. Het ik, het subject, blijft binnen deze relatie niet onaangetaast.<sup>26</sup>

De Franse filosoof Emmanuel Levinas gebruikt voor dit appèl woorden als 'beschuldiging', 'vervolging' en 'gijzeling', termen die ook in Grunbergs romans vallen wanneer het over relaties gaat.<sup>27</sup> Voor Levinas is deze relatie tot de ander dus geen welwillendheid, maar is het subject een gijzelaar van die ander: de ethische relatie is in Levinas' termen een 'trauma'. Het gaat om een ontmoeting met een zijn dat radicaal *anders* is en dat als zodanig te erkennen. Het appèl van de ander brengt de personages in relatie tot het andere, maar heeft ook een destructief effect op henzelf.<sup>28</sup> Het ego moet soevereiniteit opgeven in ruil voor een sociale relatie, een dialoog.<sup>29</sup> We zijn innerlijk verdeeld tussen aan de ene kant ons eigen, begrensde ego, en aan de andere kant een onbegrensd ethisch appèl gesteld door de ander, waar we nooit aan kunnen beantwoorden.<sup>30</sup> Het bewustzijn van deze innerlijke verdeeldheid van het zelf maakt van ethiek 'de ervaring van een oneindige vraag' in het hart van onszelf, een vraag die de mens vormt maar ook vernietigt.<sup>31</sup>

Die structuur zien we terug in de relaties van Grunbergs personages: ze horen dat appèl van de ander, maar kunnen het niet beantwoorden. Dat het gaat om het 'compleet andere', zien we aan figuren die abject zijn en letterlijk *niet om aan te zien*, zoals de 'melaatse' Simon in *De asielzoeker*. De confrontatie met het 'compleet andere' betekent voor deze personages dat hun ego

wordt opgebroken en in contact komt met dat wat ondenkbaar en onzegbaar is.<sup>32</sup> Het brengt ze dan ook in contact met het irrationele en het buitentalige. Neem het meisje Kaisa in de Namibische woestijn, en haar eeuwige en enige vraag: *'Do you want company?'* Dat die vraag zowel een teken van kinderprostitutie kan zijn als een uitnodiging tot gemeenschappelijkheid, is betekenisvol in dit licht. Het laat zien dat de verhouding tot de ander een ethische, maar ook een politieke vraag is.

*Het politieke domein: de ander na 9/11*

Voor Hofmeester zijn er twee werelden die koste wat het kost gescheiden moeten blijven: het westerse kapitalisme en de oosterse islam, de 'beschaving' en de woestijn, Amsterdam en Afrika. De liefde tussen Choukri en Tirza brengt die twee gebieden samen in een tussenruimte die ontsnapt aan het systeem waarin Hofmeester leeft. Hofmeesters eigen 'geciviliseerde' identiteit wordt bedreigd door de 'abjecte', interculturele daad van Tirza en Choukri.

De niet-westerse 'ander' is onaanraakbaar, en in Hofmeesters ogen ook de vijand, in elk geval nadat zijn spaargeld is verdwenen door de financiële crash die volgde op de aanslagen van 11 september 2001. Dat de jonge mensen een nummertje maken op een tafel waar zowel de koran als een Monopoly-spel ligt, illustreert hoe Hofmeester drie categorieën door elkaar haalt. Geld en seks worden door hem op perverse wijze op elkaar betrokken en krijgen de heilige rol die de verdwenen God niet langer kan vervullen.<sup>33</sup> De Koran en het Monopoly-spel vertegenwoordigen hier vooral het einde van de grote ideologieën, waar de kinderen niet meer in geloven – Choukri las slechts voor uit de koran omdat Tirza het vroeg, en Tirza heeft geen belangstelling voor het miljoen van haar vader.

Vooral jegens Choukri neemt Hofmeesters xenofobie hilarische en weerzinwekkende vormen aan. Hij herkent in de atheïstische Choukri een van de aanslagplegers van 9/11 en noemt hem daarom consequent 'Mohammed Atta'. Daarmee draagt Choukri ook de schuld aan het verdwijnen van Hofmeesters kapitaal: 'De geschiedenis dreigde nu persoonlijk te worden. De anonieme wereldeconomie kreeg een gezicht, een lichaam, een naam.

Mohammed Atta, die had Hofmeester zijn geld afgenomen, de financiële onafhankelijkheid, de vrijheid voor zijn kinderen die zo nabij was, zo vreselijk nabij. Mohammed Atta zat hierachter, Atta had Hofmeesters hedge fund onthoofd' (T, 176). De ontmoeting met deze culturele ander wordt geplaatst in de historische context van terrorisme en antagonisme. Hofmeester 'herkent' Choukri onmiddellijk als Mohammed Atta, en blijft hem hardnekkig 'Atta' noemen.<sup>34</sup>

Zo is *Tirza* ook te lezen als een post-9/11-roman.<sup>35</sup> Daarvan zijn er vele, maar het merendeel van die Amerikaanse romans blijft dicht bij huis en 'domesticeren' het trauma zonder in te gaan op de achterliggende geopolitieke problemen.<sup>36</sup> Op die manier maken ze van de aanslag op het World Trade Center een overzichtelijke ramp die aansluit bij eerdere 'rampen' in de geschiedenis van de Verenigde Staten. Het is precies dat domesticeren waar *Tirza* over lijkt te gaan. Hofmeester betreft het instorten van de wereldeconomie slechts op zijn eigen kapitaal: de geschiedenis is voor hem inderdaad persoonlijk. Hij ziet de woestijn oprukken in zijn eigen tuin, maar is blind voor het mondiale geweld dat met het kapitalisme is verbonden en voor de implicaties daarvan voor de rest van de wereld, voor mensen als Kaisa. Door 9/11, migratie en een bankroet aan elkaar te verbinden thematiseert Grunberg in *Tirza* het gevoel van het Westen na 2001 in een 'crisis' te leven.<sup>37</sup>

Van harmonieus samenleven in een 'multiculturele samenleving' is er in *Tirza* geen sprake. Slavoj Žižek onderscheidt drie soorten geweld: zichtbaar en subjectief geweld door een identificeerbare dader, symbolisch geweld dat in de taal zelf is geschreven, en systemisch geweld dat in de economische en politieke structuren zit. *Tirza* demonstreert de verbondenheid van deze drie niveaus van geweld.<sup>38</sup> Hofmeester tracht de 'anderen' om zich heen aan zich te onderwerpen. De relatie met de culturele ander wordt vaak gevat in financiële en seksuele machtsrelaties – beide onderhoudt Hofmeester met zijn werkster.<sup>39</sup> Zij wordt wekelijks voor meer gebruikt dan schoonmaken alleen: 'Hofmeester beseftte dat er een verband bestond tussen haar bereidwilligheid en haar niet geheel legale status, maar dat stoorde hem verder niet' (T, 300), al vraagt hij zich wel af of het abnor-

maal is dat er soms bloed uit haar anus kwam. Zijn vrouw reageert onverschillig; iemand uit Ghana heeft in haar ogen wel ergere dingen meegemaakt dan deze wekelijkse verkrachting met betaling.<sup>40</sup> Hofmeesters racisme wordt, eenmaal in Afrika, explicieter. Miljoenen Atta's zijn er (T, 345), moet hij daar concluderen en zijn taalgebruik herinnert ons aan het tijdperk van de apartheid: 'Een kleurling blijft een kleurling' (T, 332).

Zo wordt het stereotiepe onderscheid tussen het rijke Westen en het arme Afrika, tussen cultuur en 'barbarij', dik aangezet en geïroniseerd. Hofmeester zegt bijvoorbeeld tegen Kaisa: 'Men kan jou niets afnemen, want je hebt niets. Hoe men jou ook noemt, het maakt je niets uit, want je bent niets. Zelfs als men jouw leven zou beëindigen, zou je dat niet kwetsen. Feitelijk ben je al dood' (T, 385).<sup>41</sup>

Hofmeesters reflex is om zijn angsten op de vreemdeling te projecteren, net als zijn walging en fascinatie voor het vreemde. De vreemde is echter van zichzelf geen vreemdeling, dat is hij alleen binnen de ruimte van het eigene. Daarmee heeft de vreemde een ruimtelijke functie: die zorgt voor het markeren van de ruimtes van het thuis, van het behoren. Door te dichtbij te komen, scheppen vreemdelingen de noodzaak grenzen te trekken tussen het bekende en het onbewoonbare gebied.<sup>42</sup> Dit is hetzelfde mechanisme als 'abjectie': de grenzen van het subject worden bewaakt door de expansie van het abjecte.

In *Tirza* ligt de nadruk om die reden voortdurend op deze grenzen van Hofmeesters domein. Al in de tweede alinea van het boek voorziet hij de invasie van zijn ruimte: 'De feestgangers kunnen straks de tuin in bezit nemen' (T, 11). Vooral Choukri vertegenwoordigt in Hofmeesters ogen een bedreiging. Wat Grunberg in deze relatie laat zien, is hoe Choukri niet een vreemdeling is, maar dat wordt gemaakt door Hofmeesters processen van in- en uitsluiting. Al vanaf het eerste moment wordt Choukri door Hofmeester als ondoorgrondelijk getypeerd: 'Een tamelijk donkere huid, een brede kaak, zware wenkbrauwen waardoor hij de indruk wekt nors te kijken. Misschien kijkt hij ook nors. Wie zal het zeggen?' (T, 196). Deze bevestiging van de onkenbaarheid van de ander is een typische strategie van *othering*. De kloof tussen de personages is niet gebaseerd op in-



trinsieke verschillen, maar op verschillen die Hofmeester creëert.<sup>43</sup> Hofmeester beschouwt de vreemde Choukri bovendien als iemand die de ruimte heeft besmet en die het heeft gemunt op zijn bezittingen. De hoofdpersoon ('het subject') blijft daarbij niet onaangetast. Bij Grunberg gaat het niet om een eenvoudige oppositie tussen de beschaving en de barbarij van de anderen. Integendeel, de beschaving wordt ontmaskerd als barbaars.

### *De ruimte van de ander*

Hofmeester gebruikt zowel zijn taal als de ruimte die hij afbakent om de vreemdeling weg te houden bij zijn kind, dat 'puur' moet blijven.<sup>44</sup> Niet voor niets is de badkamer een belangrijke plaats, die maar liefst 43 keer wordt genoemd in de roman. Het is een afgebakend domein waar hij zich reinigt van het abjecte. Als hij er zijn handen wast na de dubbele moord, blijkt dat het abjecte niet buiten gehouden kan worden, maar een deel van hemzelf is. Het barbaarse en andere dringt zich op, laat zich niet assimileren en bedreigt de orde die de hoofdpersonen voor zichzelf hebben geschapen. In *Tirza* overkomt dat Hofmeester al in Amsterdam: 'Samen kijken ze naar de tuin waarin hij Afrika ziet, wat hij niet eens vreemd vindt. Hij vindt het hooguit vreemd dat hij niet eerder heeft gemerkt dat Afrika in zijn tuin begint (T, 284). De romanruimte wordt ingezet om de grenzen tussen het beschaafde en het barbaarse te ontmaskeren als fictie. Hoe harder we trachten het barbaarse buiten te sluiten, lijkt dit verhaal te demonstreren, hoe meer blijkt dat het zich binnen in de beschaving ophoudt: "Ik ben een product van de beschaving," roept Hofmeester, "ik ben wat er gebeurt als je de beschaving loslaat op het beest" (T, 410).

Aanvankelijk denkt Hofmeester nog de gebieden te kunnen scheiden. De tuin waarin Hofmeester zich thuis voelt, maar waarin hij ook is opgesloten, is het domein van het symbolische.<sup>45</sup> Hofmeester ontdekt dat de symbolische orde van taal en geld, een orde gebaseerd op *verschil*, geen effect meer heeft in een geglobaliseerde context. De oppositie tussen de tuin en de woestijn maakt de laatste tot de ruimte van het vreemde. Het is een bekende koloniale strategie om de ander, en de ruimte van de ander, voor te doen als mystiek en mysterieus: een manier om

ongelijke machtsrelaties in stand te houden. Hofmeester past die strategie ook toe door de vreemdheid van Kaisa te benadrukken, net als de 'onleesbaarheid' van de ruimte waarin zij zich beweegt.<sup>46</sup>

De negenjarige Kaisa lijkt zich in alle opzichten in een andere orde te bevinden dan Hofmeester. Blootsvoets loopt ze moeiteloos daar waar Hofmeester niet gaan kan op zijn pijnlijke voeten. 'Als een beest dat de woestijn gewend is', denkt hij (T, 410). De woestijn is in de romans van Grunberg vaker het onbereikbare gebied waar de ander zich ophoudt, een mystiek geladen ruimte waar dieren en de anderen in een taallose verstandhouding leven: 'Stilte. Stilte en duisternis. Dat is de woestijn in de nacht' (T, 401).

De anderen in die ruimte blijven in Grunbergs romans vaak naamloos, of ze krijgen bijnamen. Meestal betreft het vrouwen, die in hun 'onschuld' lijken op kinderen. Ze worden vaak geassocieerd met het abjecte: beesten, ontlasting, ziekte, wonden en vuil, zoals we zagen bij de stervende moeder van Kaisa.<sup>47</sup> In haar hut wordt Hofmeester overweldigd door de stank en de vliegen. De moeder beweegt slechts haar handen, waaruit hij opmaakt dat ze 'doventaal' spreekt: 'Ze zegt iets, maar we weten niet wat' (T, 376). Hofmeester kijkt, maar rent de hut uit, nadat hij de vrouw in een groteske zegening heeft 'besprenkeld' met al het geld dat hij bij zich heeft. Net als eerdere zieken in Grunbergs oeuvre is ook Kaisa's moeder abject, onaanraakbaar.<sup>48</sup> Het lijden en de fysieke pijn van deze vrouwen vertegenwoordigen een excès dat Grunbergs hoofdpersoon niet kan vatten en waarvoor hij op de vlucht slaat.<sup>49</sup> Het gaat in *Tirza* opnieuw, evenals in het oeuvre van Marek van der Jagt, om contact met iets wat gewone betekenisgeving ontstijgt – iets wat buiten het symbolische valt. Tegelijkertijd wordt dit wel *beschreven* in deze roman – dat wil zeggen, in het talige domein. Wat zegt het over literatuur dat die moet proberen betekenis te geven aan hetgeen zich onttrekt aan rationaliteit en interpretatie? Is dat ook niet een vorm van assimilatie van het vreemde?

### *Nieuw engagement in de roman*

De vraag naar de relatie met de ander wordt in Grunbergs

romans concreet en urgent door de confrontatie met een vrouw of een kind dat hulp nodig heeft. Zij doen een appèl op de hoofdpersoon dat hij niet kan beantwoorden, omdat hij ervoor uit het domein moet treden waarin hij zich veilig voelt – dat van de ‘beschaving’.

Het is een structuur die we in meer contemporaine romans tegenkomen. Denk aan *De wandelaar* van Adriaan van Dis bijvoorbeeld, waar een hond en een Afrikaans meisje de hoofdpersoon confronteren met zijn machteloosheid. Dezelfde rol speelde een naakt gevonden meisje in P.F. Thomèses *De weldoener*. Mannen – vrijwel altijd mannen – reageren in deze verhalen maar moeizaam op de morele, affectieve, en materiële eisen die de (soms abjecte) kinderen of dieren aan ze stellen.<sup>50</sup>

Tegen wil en dank moeten de cultureel angehauchte hoofdpersonen niet alleen over de wereld gaan nadenken, maar ook handelen in de wereld. Ze stuiten daarbij niet alleen op hun eigen onvermogen, maar ook op de onmogelijkheid om het goede te doen in een gecorrumpeerde maatschappij. Zo raken de personages, om met Nelleke Noordervliets *Snijpunt* te spreken, in een ‘vacuüm’ tussen het bezwerend humanisme enerzijds en een onverschillig cynisme anderzijds.<sup>51</sup> Het is dit ethisch vacuum waar ook Adriaan van Dis’ helden in worden gezogen, een ruimte waar ze niet zozeer iets ontdekken over de wereld, als wel over hun eigen zelfgenoegzaamheid, en over hun onvermogen om iets aan die wereld te verbeteren.

Zulke romans bevragen de rol van kunst en literatuur in een gefragmenteerde, gemediatiseerde wereld waarin het humanisme ‘failliet’ is verklaard – geïllustreerd door personages die het als een verworvenheid zien dat ‘zij zich van alle ideologische, morele of levensbeschouwelijke oriëntaties hebben losgemaakt’.<sup>52</sup> Tegelijk blijkt ook het relativisme van sommige postmoderne auteurs een gepasseerd station. Het gaat in deze werken voortdurend om de vraag naar de *relatie* tussen kunst, werkelijkheid en ethiek, maar ook om de rol van de kunstenaar daarin: om verantwoordelijkheid en gemeenschap. In de Verenigde Staten duidt men deze ontwikkeling aan met de term *new sincerity*.<sup>53</sup> David Foster Wallace, Jonathan Safran Foer en Dave Eggers zijn voorbeelden van zulke auteurs met hun pogingen romans te

schrijven over de zoektocht naar een vorm van ‘gemeenschappelijkheid’: ‘*To illuminate the possibilities for being alive and human in it,*’ zoals Wallace het noemde.<sup>54</sup>

Dergelijke romans stellen de vraag naar de ethische of maatschappelijke rol van literatuur. Tegelijkertijd bestaat literatuur bij de gratie van autonomie: van de *afstand* tot de maatschappij. Wat dat betreft is de term ‘literair engagement’ al een contradictie in terminis. Deze paradox wordt regelmatig opgevoerd in de laatpostmoderne roman. Het probleem is dat de teksten op die manier toch weer over zichzelf gaan: ze vertonen dus precies de navelstaanderigheid, de zelfreflexiviteit waar ze ook een kritiek op waren. De ironie van die situatie – dat engagement met de wereld in kunst altijd ook het tegenovergestelde ervan is – wordt gedemonstreerd met personages die, net als in *Tirza*, (meestal) mannelijke intellectuelen zijn die leven van en voor cultuur: schrijvers, componisten, leraren. Deze personages worden ruw uit hun zelfgenoegzame leventjes gerukt door een situatie die hun betrokkenheid op de proef stelt. Wat kan kunst of literatuur bijdragen aan een betere wereld? Of kan de kunstenaar beter de straat op gaan en de handen uit de mouwen steken? Zo gaat het vaak over het dilemma tussen woord en daad.

### *Schrijven is niet zorgen*

Het schrijversdilemma, of het woord wel voldoet waar daden nodig zijn, krijgt in recente romans vaak gestalte via het thema van de zorg. Het affectieve, altruïstische en ook debilerende karakter van zorgtaken plaatst ze in een dialectische verhouding tot het abstracte en intellectuele van de literatuur. De verhouding heeft meestal te maken met gender: zorg hoort bij het vrouwelijke domein.

In het oeuvre van Zadie Smith bijvoorbeeld gaat het vaak om een zorgtaak waar een intellectueel personage moeilijk aan kan voldoen. In *On Beauty* (2005), schiet een beroemde Rembrandt-kenner tekort in vergelijking met zijn vrouw die wel eenvoudige liefde kan geven. In Coetzee's *Disgrace* (1999) staat academische literatuurkennis eveneens nadrukkelijk tegenover zorg. De hoogleraar Engelse literatuur David Lurie wordt weggestuurd van de universiteit vanwege een vermeende aanran-

ding van een studente. In plaats van met de romantische poëzie gaat hij zich daarna bezighouden met zijn dochter en haar boerderij op het Afrikaanse platteland. Ook in Coetzee's roman is het appèl dat wordt gedaan op Lurie niet bepaald positief. De enige vorm van zingeving die is overgebleven voor de professor is niet eens *zorgen* voor zwerfhonden, maar ze afmaken en de kadavers opruimen.<sup>55</sup> Dat David Lurie's dochter aan het einde van het verhaal een baby verwacht van haar verkrachter, wijst ook al op de ambivalentie van deze wereld van zorg. Die is niet lieflijk en lonend, maar gewelddadig. De plicht om voor de ander te zorgen doet het ego geweld aan en tegelijk is het de enig mogelijke vorm van echt en concreet engagement in de gewelddadige post-apartheidssamenleving die Coetzee schetst – een engagement dat de vrouwen bij Coetzee beter kunnen opbrengen dan de mannen.<sup>56</sup>

Hoe zit het met deze paradox in *Tirza*? Aanvankelijk lijkt Hofmeester geen moeite te hebben met zijn zorgtaak. Sterker nog, de enige manier waarop hij met anderen lijkt te kunnen omgaan, is voor hen zorgen, of ze nu willen of niet. Zo dringt Hofmeester de gasten op Tirza's feest gebakken sardientjes op, waar ze niet op zitten te wachten: 'Hij zal de hongerigen voeden en niet overbodig zijn' (T, 143). Tegelijk is hij blind voor de vaderlijke zorg die hij echt moet geven. Hij kookt wel iedere dag voor Tirza, maar hij heeft niet in de gaten dat ze niet eet.

Dat hij in het culturele domein geen rol meer speelt, lijkt niet tot hem door te dringen. Hofmeester blijft het hele verhaal door zijn aktetas met zich meeslepen – hij laat zijn werk als redacteur vertaalde fictie niet los. Ook in Afrika heeft hij zijn tas bij zich, met de iPod van Tirza en het laatste te redigeren manuscript uit zijn afgebroken uitgeversbestaan. Maar wanneer hij Kaisa achterlaat op het vliegveld met die aktetas laat hij ook zijn 'werk' – het onaffe manuscript – bij haar achter: "Ik kom terug, Kaisa," fluistert hij, "deze tas is het onderpand. Zolang je deze tas hebt, weet je dat ik terugkom. Mijn leven zit in deze tas. Ik moet wel terugkomen. Ik kan niet anders" (T, 426).<sup>57</sup>

Zo gaat deze passage ook over de *toekomst* van het schrijven. Die toekomst en de belofte liggen hier: bij het engagement met de culturele ander. Dat is niet onproblematisch – uit alles blijkt dat Hofmeester verscheurd wordt door deze opdracht om Kaisa

te 'redden' en zijn plicht om terug te keren naar Amsterdam. Als we dit lezen als een statement over de toekomst van het werk van Arnon Grunberg zelf, is het een ambivalente aankondiging van een nieuw literair engagement.<sup>58</sup> Hoewel Grunberg als publieke intellectueel in deze periode een groeiend engagement toonde met de ander, lijkt hij in *Tirza* te demonstreren dat het voor hem niet mogelijk is zich helemaal te engageren.

Het universele ethische probleem van onze verstandhouding met de ander is ook een probleem van de literatuur en van de schrijver: de onmogelijkheid tot *echt* engagement in een *verzonnen* verhaal. Je ontfermen over de ander is niet mogelijk. Niet voor de schrijver, niet voor zijn personages, en ook niet in algemeen ethische zin. Tegelijk is het onze morele taak. Dat onoplosbare conflict tussen autonomie en engagement, literair werk en zorg, is ook de kern van de vele interteksten van *Tirza*.

#### *Het Oude Testament en het offer*

De roman *Tirza* barst uit haar voegen van de literaire verwijzingen. Grunberg citeerde altijd al graag, maar niet eerder zoveel, zo nadrukkelijk en zo opzichtig als in *Tirza*. Wat zou dat betekenen? Gaat het hier weer om een demonstratie van het feit dat dit niet het *eigen* verhaal is maar tweedehands, zoals in *De joodse messias*?

Hier heeft de intertekstualiteit een andere, thematische, functie. De teksten uit de Bijbel en de klassieke mythologie die in *Tirza* worden aangehaald, handelen over gemankeerd vaderschap. Hetzelfde geldt voor de hedendaagse romans waar *Tirza* schatplichtig aan is. Neem *Bedachte stad* (1997) van Henry Sepers.<sup>59</sup> De verhaallijn van *Tirza* vertoont opmerkelijke overeenkomsten met deze weinig gelezen voorganger. In beide romans gaat het om de verkrampde, licht incestueuze relatie tussen een maatschappelijk gestrande, maar intellectuele vader en een broodmagere dochter op de grens van volwassenheid. De vaders vertonen dezelfde weerzin als ze erachter komen dat hun dochter een seksleven heeft, en evenveel agressie tegen haar belager, en beide dochters sterven een gewelddadige dood. Het verhaal van dat einde wordt verteld aan een buitenstaander in Namibië; in *Tirza* is dat het kindje Kaisa, bij Sepers de hoer Miranda. Het

verschil is dat Kaisa niets verstaat, Miranda alles. Grunberg verbergt zijn schatplichtigheid overigens niet.<sup>60</sup>

Net als de roman van Sepers gaan ook de andere romans waaruit in *Tirza* wordt geciteerd over de eis van het vaderschap tegenover die van het werk – Cees Nootebooms roman *Rituelen* (1980) bijvoorbeeld. De lezer dient het verband tussen de twee romans ook hier zelf te leggen. Bijvoorbeeld door parallellen tussen Zita (de geliefde uit *Rituelen*) en Tirza, respectievelijk ‘koningin van Namibië’ en ‘zonnekoningin’ genoemd. Ook de overeenkomsten tussen de hoofdpersonen is een argument om een verband te veronderstellen: beiden omschrijven zichzelf als een ‘gat’, beiden speculeren op de beurs. En ook *Rituelen* is een roman over de afwijzing van het vaderschap.<sup>61</sup> Door te verwijzen naar een roman die gaat over het conflict tussen kunst en het naakte leven, is *Tirza* geworteld in de paradox: wie kunst maakt over het naakte leven, keert tegelijk dat leven de rug toe. Die paradox ligt aan het hart van een andere roman waar *Tirza* naar verwijst: *Mystiek lichaam* van Frans Kellendonk. Midden jaren tachtig schreef Kellendonk deze roman over de zoektocht naar samenhang in een uit elkaar gevallen samenleving. Het verhaal is tegelijk ernstig en hoogst ironisch: de religieuze verwijzingen grotesk en toch ook betekenisvol. De homoseksuele Broer en zijn zwangere zus Prul zoeken ieder naar betekenis op verschillende plekken: hij in de kunst en in zijn geliefde ‘rijpere jongen’, zij in de zorg (ze is arts) en haar ‘zoon’. Behalve via de thematiek verwijst Grunberg ook met zijn hoofdpersoon naar Gijselhart, de vrekkige vader in Kellendonks roman. Beiden zijn wat oudere mannen, opgesloten in hun angst voor de wereld en hun eigen onaangename karakter. Ze leven voor hun (jongste) dochter en hopen onmisbaar voor haar te zijn, al is het maar op financieel gebied; hun ‘miljoen’ is hun religie en houvast in de wereld, tot ze er smadelijk achter komen dat het niet helpt tegen hun overbodigheid. In beide romans is het oudere kind verstoten en naar het buitenland gevlucht op het moment dat duidelijk werd dat hij of zij een seksueel wezen was. Kellendonks Broer is een homoseksuele kunsthandelaar die nadrukkelijk kinderloos is: hij is als homoseksueel op ‘seksuele ruimtevaart’ gegaan. Net als Ibi moest hij als kind maandelijks de huur gaan innen in ruil voor een ijsje. Net als in de roman

van Kellendonk zijn de motieven geld, vaderschap en seksualiteit nauw verknoopt met het motief van religie: het verbond tussen God en de mensen. Is het in *Mystiek lichaam* een Jood, Pechman, die de geliefde jongste dochter komt weghalen, in *Tirza* is het een Noord-Afrikaan, die met net zoveel xenofobie wordt bejegend als de Jood in Kellendonks roman.

Zowel *Mystiek lichaam*<sup>62</sup> als *Rituelen* zijn romans die Grunberg bewonderde.<sup>63</sup> Hier gebruikte hij ze als thematische interteksten. De vervlochten thematiek van vaderschap en religie zien we ook in de klassieke en Bijbelse teksten waar *Tirza* naar verwijst. Door de titel van het middelste deel, 'Het offer', worden we op het spoor gezet. Om te beginnen is er het eerder besproken offerverhaal van Abraham en Isaak uit het oudtestamentische boek *Exodus*.<sup>64</sup> Abrahams geloof wordt op de proef gesteld wanneer God hem opdraagt zijn zoon Isaak, de 'enige, van wie je zoveel houdt',<sup>65</sup> te offeren. Isaak is de verpersoonlijking van het verbond dat God met Abraham sloot, van de toekomst met veel nageslacht die God hem beloofde.<sup>66</sup>

Uitgerekend deze Isaak dient tot brandoffer te worden. De vastberadenheid waarmee Abraham op pad gaat is verbazingwekkend. Het verhaal is bijna zakelijk: 'Toen ze waren aangekomen bij de plaats waarover God had gesproken, bouwde Abraham daar een altaar, schikte het hout erop, bond zijn zoon Isaak vast en legde hem op het altaar, op het hout. Toen pakte hij het mes om zijn zoon te slachten.'<sup>67</sup> De twijfel blijft, in de tekst althans, volledig uit. Abrahams bereidwilligheid maakt dat Kierkegaard hem in *Vrees en beven* een absurde 'ridder' van het geloof noemde, in tegenstelling tot de 'tragische held'.<sup>68</sup> De tragische held, zoals we die in de oude Griekse tragedies tegenkomen, handelt voor het heil van het algemene, zoals Agamemnon die zich in *Ifigeneia in Aulis* bereid toont zijn dochter te offeren. Het religieuze offer dat Abraham geacht wordt ten uitvoer te brengen, levert daarentegen niet zomaar iets op voor de gemeenschap. Van het economische principe dat bij Agamemnon speelt, is bij Abraham geen sprake. Het dilemma dat dit met zich meebrengt, de vereiste opschorting van de ethiek, Gods wil die zich onmogelijk weet te verzoenen met de algemene wil, is reëel en blijft ook bij Kierkegaard bestaan. We kunnen Hofmeester her-



kennen in deze ridder, die het niet op een akkoordje gooit met de goden zoals Agamemnon deed, maar die zijn dochter offert vanuit en tot in het *absurde*. Ook Hofmeesters offer is ‘zuiver persoonlijk’. Maar hij is nog onbegrijpelijker dan Abraham, omdat hij niet handelt uit een verzoek(ing) van God, maar zonder reden. In tegenstelling tot Abraham krijgt hij zijn kind dan ook niet terug: de hemel zwijgt wanneer Hofmeester God aanroept in het derde deel van de roman, ‘De woestijn’.

De betekenis daarvan komen we wellicht op het spoor via een tweede Bijbeltekst waar Grunberg met *Tirza* naar verwijst. Het verhaal van Jefta uit het Nieuwe Testament onderscheidt zich van dat van Abraham omdat hier geen sprake is van gehoorzaamheid. Jefta heeft zijn gruwelijke gelofte zelf verzonnen en brengt het offer zelf ten uitvoer. Op het slagveld heeft hij God de roekeloze belofte gedaan het eerste te doden wat hij bij thuiskomst tegen zou komen, als hij de strijd zou winnen. Jefta wint de oorlog en bij zijn thuiskomst is het zijn dochter die hem tegemoetkomt. Jefta’s dochter trekt zich terug in de bergen, en ‘toen die twee maanden voorbij waren keerde ze naar haar vader terug, en hij bracht zijn gelofte ten uitvoer.’<sup>69</sup> Ook Hofmeester heeft zijn eigen noodlot in handen en daarmee lijkt hij, wanneer hij *Tirza* vermoordt, nog het meest op Jefta. Zijn naam verwijst dan ook naar de ‘hofmeester’, een bijrol in Vondels stuk *Jeptha of Offerbelofte*.<sup>70</sup> In die tragedie wordt niet alleen uitvoerig het ongerijmde en zinloze van Jefta’s belofte aan God besproken, zo is het maar de vraag of hij met de kindermoord niet juist *tegen* Gods wil handelt.

De klassieke en Bijbelse offerverhalen kennen vele variaties in decor en plot, maar ze hebben een paar gemeenschappelijke kenmerken. Ten eerste gaat het om oudere kinderen die op het punt van volwassenheid staan; zo lijken de offers ook een soort initiatierite in te houden. In zulke mythologische verhalen wordt het metaforische ‘sterven’ van de jeugd en het geweld van de ontmaagding verbeeld. Ook *Tirza* wordt in haar achttiende jaar gedood. Een tweede overeenkomst is dat in de oude verhalen het kind moet sterven om de vader verder te helpen: de vaders kunnen niet winnen, geen oorlog voeren of hun zaad kan zich niet ‘vermenigvuldigen’ als het kind niet sterft. Zou dat ook gelden voor Hofmeester? Wat is de parallel tussen Hofmeester en die

andere, oudere vaders die kinderen op het altaar leggen?

Als we de moord op Tirza als een offer van Hofmeester moeten lezen, dan is dat zo mogelijk nog ongerijmder dan dat van Jefta. Het is puur onbegrijpelijk. Hier is geen opdracht geweest, maar ook geen gelofte. Met het afslachten van Tirza wordt geen God gediend en geen belofte ingelost. Het is een daad waar niemand om heeft gevraagd. Zo lijkt het offer dat Hofmeester brengt leeg – net als dat van François in *Gstaad* 95-98 wanneer hij het meisje Olga vermoordt. Het is een teken, maar een leeg teken. Het is een offer dat alleen maar gericht is aan hemzelf. Hofmeester is een god in zijn eigen privéparadijs, met de appelboom die hij zelf plantte in het midden. Hij maakt zijn eigen wetten en bakent zijn eigen domein af: hij is soeverein. Na de dood van God moeten we onze eigen god zijn.<sup>71</sup>

Dat Hofmeester voor God speelt was al duidelijk op de eerste bladzijde: ‘Zes dagen heeft hij zich niet geschoren. Hij had er geen tijd voor’ (T, 11-12). Dan is zijn schepping blijkbaar voltooid. Met een kenmerkende verschuiving maakt Grunberg van zijn hoofdpersoon enerzijds een Adam die het paradijs is ontzegd (hij moet met de broek op de knieën de aftocht blazen voor hij klaar is met Ester in de schuur) en anderzijds zelf een wrekende en jalouse God. Ook Tirza zal er niet van smaken, dankzij de pook van Hofmeester wanneer zij als een offerlam op de tafel ligt. In *Tirza* zijn er maar liefst drie kinderen die de rol van offer spelen. Ibi (ook zij ligt op een tafel als op een altaar als ze wordt genomen door de huurder van Hofmeester), Tirza zelf, maar ook Kaisa, een anagram van Isaak.<sup>72</sup> Hofmeester offert zijn kind niet één, maar drie keer – een herhaling die ook blijkt uit de verwijzing naar verschillende Bijbelse interteksten: in de Bijbel zelf wordt het kindoffer ook herhaald. Omdat God niet antwoordt, blijkt Hofmeester zijn offers ‘voor niets’ te hebben gebracht. Voor zover hij zijn eigen God is, brengt hij ze voor zichzelf. Dan wordt het offer nóg betekenislozer.<sup>73</sup> In dat geval verwijst het alleen naar een verbond met zichzelf, en is het dus een zuiver zelfreflexieve daad. Zoals zijn liefde voor Tirza een offer aan haar was, zo is haar dood dat ook: een offer aan zichzelf.<sup>74</sup> De vraag is hoe verschillend dat is van het christelijke discours – dient God niet ook in de eerste plaats zijn eigen geboden wanneer hij zijn Zoon offert?

Waarom nu deze geperverteerde herhaling van Bijbelse en klassieke offers? Net als de vele herhalingen in de roman, waarin alles in drieën komt, geeft de intertekstualiteit een zekere onontkoombaarheid aan het lot: zowel in het verleden als in de toekomst zal dit offer van de jonge vrouw zich blijven herhalen.

Het offer is ook een vorm van transgressie: een overtreding van de gebruikelijke orde. In *De joodse messias* en in het werk van Marek van der Jagt zagen we dat zulke overtredingen ook nauw samenhangen met de literatuur zelf. De auteur is als een God, heer en meester over zijn schepping. De betekenis van het lege, zinloze offer van Hofmeester verwijst ook naar het schrijven en het lezen zelf.

En die poëtische betekenislaag is verbonden aan een andere, meer historische betekenis. Dat zien we door Grunbergs verwijzing naar de eerdergenoemde film *The Believer*, waarin het ook gaat over het offer van Abraham.<sup>75</sup> De hoofdpersoon uit die film beweert dat het offer van Abraham alleen maar betekent dat God zegt: 'Ik kan jullie alles laten doen, hoe stompzinig dan ook. Want ik ben alles. Jullie zijn niets.' Grunberg stelt dat deze uitspraak overeenkomt met de strekking van bepaalde passages in de Talmoed (de commentaren op de Thora): 'Het gaat er in het judaïsme niet om dat je iets doet, omdat je begrijpt waarom het goed is om het te doen, het gaat om de overgave aan God.' Hij citeert bovendien Weininger, volgens wie de Jood siddert 'als een slaaf' voor 'de abstracte afgod' Jehova. Het is deze onderdanigheid die de hoofdpersoon in *The Believer* zijn ouders verwijt in het licht van de Shoah. Waarom zijn ze niet in opstand gekomen toen de nazi's hen wilden uitroeien?<sup>76</sup> Het verhaal van de willoze Abraham fungeert in *The Believer* als metafoor voor wat de Joden is overkomen. Geldt dat ook voor *Tirza*? Komen we daarmee dicht bij een antwoord op de vraag waarom Hofmeester zijn dochter vermoordt?

### *Ein Meister aus Deutschland: Hofmeester en de Shoah*

Weet je waar alles op neerkomt? Alles komt erop neer dat de mens sterfelijk is en dat hij dat niet weten wil. Maar voor wie weet dat hij

eenmaal sterven moet, kan er geen absolute moraal bestaan, voor hem zijn goedheid en barmhartigheid niets dan vermommingen van de angst.

W.F. Hermans, *De donkere kamer van Damocles*

De verwijzingen naar de effecten van de Shoah zijn in *Tirza* zo impliciet dat ze de interpretatie van de roman niet sturen. Toch zijn ze op alle niveaus van het verhaal aanwezig: het intertekstuele, het psychologische en het politiek-actuele.

Het eerste niveau wordt duidelijk als we ons realiseren hoe ironisch de Bijbelse intertekst eigenlijk wordt ingezet. Net als de Joden in het boek *Exodus* trekt Hofmeester door de woestijn. Kwam het Joodse volk na veertig jaar aan in het beloofde land, deze Jood dwaalt slechts door een voormalige Duitse kolonie. Zelf heeft Jörgen, met zijn Duitse voornaam, Duits gestudeerd. Zijn achternaam zou in het Duits *Meister* in zich hebben, een woord met vele Shoah-connotaties. Zo is het bekend door een regel uit het canonieke gedicht 'Todesfuge' van Paul Celan: '*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*'. Uit getuigenissen weten we bovendien dat 'meister' de aansprektitel was voor burger-opzichters in de fabrieken of werkerreinen waar kampgevangenen tewerk werden gesteld. De morele ambivalentie van hun rol was dus groot. Meisters waren de passieve schuldigen: degenen die toekeken en financieel profiteerden van de steeds weer nieuwe aanvoer van werkrachten.

Zo staan er in *Tirza* meer van zulke allusies naar de Shoah. De stijlfiguur van de allusie betekent niet dat de ene betekenis wordt vervangen door een andere, zoals in een metafoor. In plaats daarvan blijven beide betekenissen *tegelijk* aanwezig: het gesuggereerde wordt in de oorspronkelijke betekenis 'gevoewen'.<sup>77</sup> Die vorm sluit precies aan bij de allegorische dubbelzinnigheid van *Tirza*, de roman die speelt in een geglobaliseerd heden, en tegelijk ook alludeert op de geschiedenis van de Shoah: een 'zowel als'-structuur. Wat Grunberg zo teweegbrengt is dat het heden met het verleden verweven raakt: de geschiedenis is niet voorbij. De lijdende, stervende Afrikaanse moeder van Kai-

sa is geen metafoor voor een slachtoffer uit het kamp, maar een allusie daarop: ze zijn beiden aanwezig in dit verhaal. Behalve de continuïteit tussen historische vormen van geweld toont de tekst zo ook het verband tussen de persoonlijke geschiedenis van de auteur, zijn personage en de wereldgeschiedenis.

Ook wat Hofmeesters dochters overkomt kan op die manier begrepen worden. Na de vorige romans weten we dat het geweld dat jonge meisjes wordt aangedaan in dit oeuvre soms ook de uitbeelding lijkt van een fantasie over hoe mooie jonge vrouwen het kamp konden overleven. Dat een *Duitse* architect de vijftienjarige Ibi van achteren neemt, is een heropvoering van die gefantaseerde gebeurtenis, die daarom ook de connotaties van prostitutie heeft. Daarmee is niet gezegd dat alles 'eigenlijk' over de Shoah gaat. Wel dat het geweld in *Tirza* functioneert als een scharnier tussen heden en verleden, het persoonlijke en het universele.<sup>78</sup>

Ook op psychologisch niveau zien we de Shoah-verwijzingen. Terloops wordt vermeld dat Hofmeesters ouders Joods waren, een opmerking haast even onzichtbaar als deze Joden zelf. Hofmeesters ouders hebben zich bekeerd in de hoop te assimileren: 'Ze waren bang anders te zijn, op te vallen' (T, 357). Ook Hofmeester zelf wordt gekenmerkt door een verlangen naar onzichtbaarheid: 'Zijn overlevingsstrategie is die van de aanpassing, het vermogen jezelf onzichtbaar te maken. [...] Hoe onzichtbaarder, hoe beter' (T, 383). Het doet denken aan wat de Engelse auteur Anne Karpf, de dochter van Poolse overlevenden, vertelt: '*Our parents depicted the world as so unsafe that we gathered it was best to lie low and hold back.*'<sup>79</sup>

Hofmeesters opvoeding heeft nog andere kenmerken die we kennen uit de tweedegeneratieliteratuur, zoals de angst voor honger die hem 'nooit meer heeft verlaten' (T, 88). Slechts sporadisch laat de vertelstem iets los over Hofmeesters jeugd, en altijd op een suggestieve manier: 'Vroeger als kind had Hofmeester vaak onder het bloed gezeten' (T, 102). Er woont voorgoed een 'geslagen schooljongen' in hem (T, 131). Hij is bovendien een 'gat' en een 'beest', en heeft een verdriet dat nog sterker is dan zijn schaamte. Vooral het door de roman gewezen thema van vernedering, schuld en het abjecte suggereert een Shoah-achter-

grond.<sup>80</sup> Hij herkent zichzelf in de wilde dieren in de woestijn, lijdt onder zijn viesheid, hij is zelf het abjecte: 'Een man die zijn eigen lichaam ziet als een smerig openbaar toilet' (T, 256). Zijn smerigheid is verbonden met het verleden, blijkt als hij wordt beschreven als 'een man die de blikken van anderen vermeed alsof hij bang was dat zijn geschiedenis aan zijn gezicht was af te lezen. De geschiedenis als een schurftige wond. Een merkteken' (T, 178).

Net als in Grunbergs andere romans gaat het in *Tirza* over een man die niet kan leven en over de catastrofale gevolgen van zijn grenzeloze gevoel van verantwoordelijkheid voor een zieke ander. Hofmeester lijdt aan een onberedeneerde angst: hij is bang voor gevaar (T, 227). Het tautologische karakter van deze angst bevestigt het redeloze en richtingloze ervan: hij is alomvattend. Hofmeester is niet bang voor auto-ongelukken of terroristen, maar voor het gevaar zelf. Zijn vaderschap wordt bepaald door de angst zijn kind te verliezen.

Hofmeester heeft zelf ook trekken van een overlevende. Herkenbaar uit tweedegeneratieliteratuur is Hofmeesters agressie en zijn extreme intellectuele verwachtingen van zijn kinderen en tegelijk de daarmee tegenstrijdige opdracht om koste wat kost niet de aandacht op jezelf te vestigen en zeker niet op je Joodsheid. Zijn gezin lijdt onder die last: onder de angst die hen in de ban houdt, de schaamte en het schuldgevoel. De metaforische *vergiftiging* met een wereldbeeld dat wordt gedomineerd door angst, leidt bij *Tirza* tot een eetstoornis. De angst, de ambities, de problemen met eten en de opdracht om niet op te vallen: het zijn allemaal topoi uit de zogenaamde tweedegeneratieliteratuur.<sup>81</sup>

Identificatie met de rol van de ouders kan ertoe leiden dat je ook hun 'ziekte' meekrijgt. Hofmeester stelt zich op als iemand die getuige is geweest van de vernietiging in een concentratiekamp, en *tegelijk* als het kind van zulke getuigen. De identificatie heeft tot gevolg dat Hofmeester vader en moeder tegelijk speelt. Zijn obsessie met het voeden van het gezin bijvoorbeeld doet sterk denken aan het gedrag van de moederfiguur in *Blauwe maandagen*: 'Er moet worden gegeten. Mensen die niet kunnen praten, moeten eten. Zelfs mensen die niet kunnen leven, moeten eten, denkt Hofmeester' (T, 191). Net als de ouders van

Arnon in *Blauwe maandagen* kan Hofmeester niet leven. Ook Hofmeester is 'bijna dood' (T, 196) en toch draagt hij de zorg voor zijn kinderen, met alle gevolgen van dien.<sup>82</sup>

Beck in *De asielzoeker* bleef kinderloos uit angst: 'Hij heeft er wel eens over gefantaseerd – wie niet? – maar die visioenen eindigden steeds met beelden van kinderen die in zijn handen sterven, onder zijn handen, naast zijn handen, vaak ook door zijn handen. Om aan zijn eigen voorspelling te ontkomen heeft hij geen kinderen gemaakt. [...] Een mens wordt niet alleen bepaald door wat hij doet maar ook door wat hij zich kan voorstellen te doen. Hij weet hoe makkelijk je die grens kunt overschrijden, tussen fantasie en werkelijkheid, en als je er eenmaal overheen bent kom je niet snel meer terug. Daarom heeft hij geen kinderen' (AZ, 16).<sup>83</sup> Deze fantasie van kindermoord is in *Tirza* verder uitgewerkt. Daarin wordt uitgeschreven wat er gebeurt als een man die de ziekte van zijn ouders heeft geërfd, toch vader wordt. Schreef een recensent enthousiast dat Arnon Grunberg met de volwassen roman *Tirza* 'vader' is geworden, het gaat eerder over de *onmogelijkheid* van het vaderschap in het licht van de traumatische geschiedenis.<sup>84</sup>

De angst en de schaamte die de overlevenden met zich meebrengen, het trauma van de vervolging, worden in Grunbergs romans zelden expliciet beschreven, noch aan de Shoah verbonden. Veeleer komt het impliciet aan de orde, als een niet nader omschreven ziekte.<sup>85</sup> Dat geldt ook voor de ouders van Hofmeester: 'Zij zelf waren genezen van een ziekte, maar ze waren toch bevreesd dat er iets was achtergebleven, een litteken, een residu, een hardnekkig restant dat ieder moment weer zou kunnen gaan ontsteken. Daarom heeft mijn vader een keer een jood half doodgeslagen. Voor zijn winkel. Met een schep. Zodat niemand in het dorp eraan zou twijfelen dat hij genezen was' (T, 357).

Er blijkt inderdaad niets 'genezen' te zijn. Het geweld tegen deze Jood in de Betuwe vindt zijn actuele parallel in het geweld tegen Choukri op dezelfde plek, een generatie later. Hier wordt een continuïteit gesuggereerd die zowel psychologisch als historisch begrepen moet worden. Psychologisch, omdat het gaat over het opnieuw optreden van een trauma in de volgende generatie. Historisch, omdat de moord suggereert dat het geweld

van de twintigste eeuw naadloos overgaat in dat van de eenentwintigste eeuw, hooguit met verschillende slachtoffers. Sterker nog, wie de politieke verwijzingen serieus neemt, kan zelfs Hofmeesters obsessie met het planten van bomen lezen als een verwijzing. Misschien is het een klassiek voorbeeld van hieininterpretieren, maar aangezien hier een Jood een Arabier doodt 'als een fruitboom', is het verleidelijk om te wijzen op de symbolische lading van bomen en boomgaarden in de geschiedenis van het Israëliësch-Palestijnse conflict. Bomen zijn daarin symbolen geworden en deel van het conflict, bijvoorbeeld wanneer Palestijnse olijfbomen worden vernietigd door het Israëliësch leger.<sup>86</sup> Het planten – en vernietigen – van bomen heeft een symbolische lading. Bomen zijn culturele symbolen van 'geworteldheid'. Dat Hofmeester in zijn xenofobie de Arabier 'omzaagt' is verbonden aan zijn strijd voor 'zijn' land, zijn cultuur en vooral zijn dochter. Deze verwijzing doet het tegenovergestelde van het universele van Bijbelverwijzingen: het maakt de ontmoeting tussen Choukri en Hofmeester juist historisch en politiek.

In elk geval resoneert in het wereldbeeld van de roman, waarbij geweld dicht onder de oppervlakte van de beschaving ligt, de barbarij die de mens tentoonspreidde tijdens de Shoah. Voor Grunberg is wreedheid, met een citaat van Miłosz, 'de waarheid van de wereld van de levende wezens'.<sup>87</sup> De beschaving houdt zich slechts bezig met het camoufleren van die waarheid, en literatuur en kunst verzachten slechts de pijn.

### *Ziekte van de blanke middenklasse?*

Begrijpen we nu, met de overvloedige interteksten en de Shoah-verwijzingen, waarom Hofmeester zichzelf een 'ziekte' noemt? Is die allegorische zelfbetiteling een universele, dat wil zeggen, is hij de ziekte waar de hele middenklasse aan lijdt? Dat zou goed kunnen, gezien Hofmeesters kapitalisme en zijn xenofobie, zijn achterhaalde nihilisme en onderdrukte agressie. Of is hij een afwijking? Datgene wat de blanke middenklasse van binnenuit ondermijnt? Ook dat is niet ondenkbaar: hij ontpopt zich als een beest in het hart van de beschaving. De ambivalentie is niet toevallig. Wat *Tirza* laat zien is een meerduidigheid op vijf niveaus.



Ten eerste is er het psychologische. Zo vertegenwoordigt Hofmeester een specifieke ziekte, een trauma dat wordt verbonden aan zijn Jodendom, de klappen die hij kreeg als kind, de angst voor honger en de altijd weer falende behoefte aan assimilatie. Het tweede niveau waarop *Tirza* betekenis kreeg is het politieke: de ontmaskering van het racisme en het neokoloniale westerse geweld tegen het decor van de wereldpolitiek na 9/11. Het derde niveau is abstracter en ethisch – de roman beschrijft ook universele dilemma's over zorg en de relatie tot de ander die een offer inhoudt. De 'gijzeling' die de relatie met de ander betekent is dramatisch en destructief. De allegorische roman nodigt enerzijds uit om het verhaal als universeel te begrijpen, en tegelijk levert *Tirza* geen overzichtelijke morele conclusies of een raamwerk om de wereld beter te kunnen begrijpen.<sup>88</sup> Wat de tekst wel doet, is laten zien hoe engagement ontstaat.

Het vierde betekenisniveau gaat zo over de literatuur zelf en de rol van de auteur. In het portret van een ontslagen redacteur beschrijft de roman ook de literaire intellectueel die zich niet altijd raad weet met zijn verantwoordelijkheid tegenover de wereld. Hofmeester lijkt, als redacteur vertaalde *fictie*, zelf een soort schrijver: 'Hij had zich zijn hele leven beziggehouden met het niet-bestaande, met het mogelijke hooguit, het waarschijnlijke wellicht. Nu liep het verschil tussen wat bestond en wat niet bestond in elkaar over, de grens was onduidelijk geworden. Mistig als de luchthaven 's ochtends in de herfst. Je moest de zweep van de fantasie over de werkelijkheid leggen, anders zou die werkelijkheid je als een steigerend paard uit het zadel werpen, zoveel wist Hofmeester nu zeker' (T, 141). Deze vraag naar de relatie tussen fictie en werkelijkheid ligt aan het hart van de poëtische betekenislaag van *Tirza*, een roman over engagement.

Dat deze blanke intellectueel een Afrikaans kind achterlaat met zijn werktas, met daarin een romanmanuscript en de belofte 'ik kom terug', zouden we kunnen lezen als een belofte van de auteur: naar deze thematiek zal hij terugkeren. Als we het einde van de roman zo zelfreflexief lezen, beschrijft die ook een poging tot wedergeboorte van een schrijver, geëngageerd met de wereldproblematiek.

Die poëtische betekenislaag van *Tirza* is verbonden met een

vijfde, biografische betekenislaag over Arnon Grunberg zelf. In *Tirza* keert de auteur terug naar de Amsterdamse Van Eeghenstraat waar hij *Blauwe maandagen* schreef, om opnieuw te worstelen met de demonen uit die roman. Opnieuw wordt de moeder van de auteur geportretteerd, nu in de gestalte van Tirza zelf, de bemoederende en angstige Hofmeester en zijn echtgenote. Alle drie vertonen ze trekken van de moeder van de auteur, de ander voor wier pijn de hoofdpersoon een eindeloze verantwoordelijkheid voelt en waar geen ontsnappen aan is.

Als we de verhaallijn allegorisch en psychoanalytisch bezien is *Tirza* een afrekening met de geesten uit het verleden. Tirza is dan een allusie op de moeder van de auteur – bijvoorbeeld gesymboliseerd door haar verblijf in een *Duitse* kliniek omdat ze bijna doodgehongerd was. De moord op Tirza zou dan een fantasme kunnen zijn: een bevrijdende fantasie over een afscheid van een veeleisend en geliefd familielid.<sup>89</sup> Er zou voor de auteur daarna een wedergeboorte mogelijk moeten zijn na de tocht door de spreekwoordelijke woestijn, waarna engagement mogelijk is met het heden, met Kaisa.<sup>90</sup> De verantwoordelijkheid en de zorg voor een enkele, onaardige, magere vrouw (Tirza) zou plaats moeten maken voor een grotere verantwoordelijkheid, die voor de universele, lijdende medemens.

Maar ook hierin is de roman ambivalent. De wedergeboorte wordt aangekondigd en faalt tegelijkertijd. De auteur die Hofmeester in deze allegorische lezing vertegenwoordigt, legt de toekomst en zijn werk in handen van Kaisa, maar stapt op het vliegtuig naar huis: terug naar een kille, harde vrouw die hem tergt. *Tirza* is zo een roman waarin het poëtische en het politieke onlosmakelijk verbonden zijn met het biografische. De vraag naar verantwoordelijkheid voor de lijdende ander, en naar de schuld voor dat lijden, blijkt nauw verbonden met de vraag naar het schrijverschap en de toekomst daarvan. In *Huid en Haar* uit 2010 wordt dezelfde vraag op een andere manier gesteld. In die roman ligt het verband met de Shoah en de geschiedenis van de auteur meer aan de oppervlakte van het verhaal.