

Het joodse posture van Arnon Grunberg en de persona Marek van der Jagt

Universiteit Leiden
MA scriptie Moderne Nederlandse Letterkunde
Neerlandistiek 2016-2017
M.E. (Janne) Riksen (s1402854)
m.e.riksen@umail.leidenuniv.nl
Begeleider: Prof. dr. Y. van Dijk
Tweede lezer: Dr. E.A. Op de Beek
29 juni 2017

Inhoud

Inleiding	5
1. Theoretisch kader	8
1.1. Posture, het claimen van een positie.....	8
1.2. Zelfrepresentatie als vlucht: heteroniem.....	10
1.3. Het debuut van belang	11
1.4. Autobiografische lectuur	13
1.5. De kwestie Grunberg/Van der Jagt.....	14
2. Het posture van Grunberg	17
2.1. De aanloop naar zijn literair auteurschap	18
Brieven	19
Essays	20
Theater	22
2.2. ‘Blauwe maandagen’	25
Aversie jegens het jodendom.....	28
Moederfiguur	29
2.3. Conclusie posture Grunberg.....	33
3. Het posture van Van der Jagt.....	35
3.1. De aanloop naar zijn debuut.....	36
3.2. ‘De geschiedenis van mijn kaalheid’	37
Moederfiguur	41
Conclusie	44
Bibliografie.....	47
Gedrukte bronnen	47
Digitale bronnen	49
Afbeeldingen	49

Inleiding

“Ik geloof niet dat het creëren van fictieve omstandigheden voor echte mensen die mensen van hun vrijheid berooft. Integendeel: het biedt hun extra mogelijkheden.”¹ Marek van der Jagt schreef dit in een brief aan zijn publiek, dat in speciaal daarvoor gehuurde treinwagons op weg was naar Wenen voor de boekpresentatie van zijn tweede roman *Gstaad* 95-98. Marek van der Jagt lag toen hij deze brief schreef al enige tijd onder de loep: velen waren ervan overtuigd dat Arnon Grunberg achter de naam schuilging. Van der Jagt was zich daar zeker van bewust: “Zoals u wellicht weet menen sommigen dat ik een fictieve schrijver ben.”² Tijdens de boekpresentatie in Wenen sprak Arnon Grunberg de zaal toe en uit zijn lezing bleek dat Grunberg aanwezig was om voor eens en voor altijd toe te geven dat Marek van der Jagt zijn verzinsel is.

“Het verzinnen van een fictieve schrijversfiguur past in het spel met autobiografie en authenticiteit dat Grunberg steeds al speelde in zijn romans en andere teksten. De auteur houdt graag in het midden wat *echt* is en wat niet. Dat spel krijgt een nieuwe dimensie met de figuur van Van der Jagt.”³ Van Dijk ziet Van der Jagt als onderdeel van een spel dat Grunberg met de representatie van de werkelijkheid speelt. Fictieve figuren scheppen is iets wat Grunberg aan de lopende band doet, getuige zijn omvangrijke oeuvre, maar met Van der Jagt geeft hij al vroeg in zijn carrière een opmerkelijke draai aan zijn schrijverschap.

Als in een theaterstuk voert Grunberg zijn auteurschap ten tonele. Zowel binnen als buiten zijn literaire teksten zien we opvattingen over literatuur en auteurschap gerepresenteerd, alsmede opvattingen over identiteit. Een belangrijk kenmerk van Grunbergs auteurschap is dan ook dat identiteit geproblematiseerd wordt en dit wordt doorgevoerd in zijn zelfrepresentaties en in zijn personages. In het vroege oeuvre van Grunberg – onder andere te noemen de romans *Blauwe maandagen*, *Figuranten* en *Fantoompijn* – zien we identiteit voornamelijk geproblematiseerd vanuit het individu. Later, na de periode waarin de persona Marek van der Jagt actief was, komt de relatie van de eigen identiteit tot die van de ander meer centraal te staan in meer geëngageerde teksten.⁴ “Wanneer men Grunberg toenemend geëngageerd noemt, is dat vooral gebaseerd op die auteursfiguur die opdoemt buiten de romans zelf.”⁵ Grunberg is zich naast zijn literair auteurschap gaan profileren als journalist en hij is te beschouwen als publieke intellectueel.

Grunberg creëert een fictieve wereld voor zijn personages zoals in principe iedere literaire auteur doet. Tegelijkertijd, onder andere door representaties en extratekstuele uitspraken waarin hij verbanden tussen de persoon Grunberg en zijn personages suggereert, creëert hij een auteursidentiteit. Deze twee elementen van de representatie komen voornamelijk samen in zijn vroege oeuvre, waarin de auteur fictie

¹ Van der Jagt 2008, 658.

² Van der Jagt 2008, 659.

³ Van Dijk 2017, par. 3.1.

⁴ Zie onder andere Van Dijk 2014, 104; Van Dijk 2009, 63-64.

⁵ Van Dijk 2009, 62.

verweeft met autobiografische elementen. Hierdoor wekt het oeuvre op het eerste gezicht bij de lezer een gevoel van betrokkenheid bij Grunbergs leven op. Naast Grunbergs auteursidentiteit valt er nog een auteursidentiteit binnen zijn oeuvre te vinden: de persona Marek van der Jagt.

De persona Marek van der Jagt is volledig fictief zoals een heteroniem betaamt: de auteursnaam en bijbehorende biografie zijn verzonnen. Deze constructie maakt deel uit van het spel dat Grunberg met de representatie van de werkelijkheid speelt. In zijn latere oeuvre, vanaf *De Asielzoeker* uit 2003, staat Grunberg bekend als buitengewoon geëngageerd. “Die waarheid vertellen is niet altijd Grunbergs streven geweest. Tot ongeveer 2000 was hij een auteur die de ‘troost van slapstick’ zocht, en die in de eerste plaats vond dat literatuur moest zien te vermaken. Hij hield afstand tot de wereld.”⁶ Dit moet echter genuanceerd worden, want Van Dijk zegt ook dat Grunberg in zijn latere oeuvre de vermeende betrokkenheid ironiseert.⁷

Een belangrijk aspect in het oeuvre van Grunberg zijn de verwijzingen naar de Shoah en het jodendom. In *Fantoompijn* bijvoorbeeld kent de protagonist groot succes met een Pools-joods kookboek dat de ondertitel *Koken na Auschwitz* krijgt. In ‘Identiteit is een waanidee’ zegt Grunberg over de joodse identiteit in zijn roman *De joodse messias*: “Ik beschouw deze roman niet als een nieuw stadium in de verwerking van de Shoah. Wel plaats ik het op een andere manier dan vroeger. Nogmaals: vooral de vraag wat het betekent jood te zijn als je niet religieus bent, houdt me bezig. Het betekent niets, identiteit heeft alleen te maken met hoe anderen tegen je aankijken.”⁸ Grunberg meent dat identiteit toegeschreven wordt en niet inherent is aan de persoon. Vanuit de posturetheorie stel ik dat je zelf veel invloed hebt op hoe de ander je ziet en je identiteit vormgeeft.

Buiten zijn literaire teksten spreekt Arnon Grunberg zich uitermate negatief uit jegens joden, hij verzet zich expliciet tegen de jood in zichzelf. “Sterker nog, ik ben niet eens een jood. Dat wat joods aan mij is, is dat wat aan mij ontbreekt. Dat wat ik zou moeten zijn maar niet ben, misschien niet eens wil zijn, dat wat er niet is maar niet ophoudt werkzaam te zijn.”⁹ Grunberg representeert de moeite die hij met bepaalde aspecten van de joodse identiteit heeft op een manier die grenst aan aversie, en maakt het zo onderdeel van zijn posture. Enerzijds speelt hij zich in de kijker als joodse schrijver, anderzijds wijst hij (impliciet en expliciet) zijn joodse afkomst af. Reeds voor zijn definitieve doorbraak als literair auteur verwerkt hij representaties van het jodendom op provocerende wijze in zijn toneelteksten¹⁰, schrijft hij boek- en filmbesprekingen over voornamelijk joodse auteurs en regisseurs en bedrijft hij de slapstick die hij zo waardeert in de joodse kunstenaars.

In deze scriptie zal ik aantonen dat Grunbergs joodse afkomst een cruciale rol speelt in het posture van de jonge Grunberg en in zijn keuze om een heteroniem te scheppen. Naar eigen zeggen heeft hij de persona Marek van der Jagt gecreëerd om te kunnen ontsnappen aan de joodse identiteit die in het begin

⁶ Van Dijk 2014, 103.

⁷ Van Dijk 2014, 104.

⁸ Etty 2004.

⁹ Geciteerd uit Van Dijk 2014, 109.

¹⁰ Bijvoorbeeld *Rattewit*, ook wel bekend onder de werktitel ‘Drie joden op zoek naar de gaskamer’.

van zijn carrière zo verweven was geraakt met Grunbergs posture. “Dankzij Marek van der Jagt durfde ik verder te gaan dan ik als Arnon Grunberg had aangedurfd. Marek zorgde toch voor een soort bevrijding. Ik kon de directe link met het autobiografische, met het joodse verleden loslaten.”¹¹ Yra van Dijk beschouwt dit door Grunberg zelf aangehaalde doel om een niet-joodse auteur te scheppen, als mislukt.¹² Zowel Grunbergs joodse achtergrond als zijn pogingen om die joodse achtergrond te verloochenen maken deel uit van het beeld dat zijn publiek van de auteur vormt. Een onderdeel van de fictie die Grunberg scheidt om te vluchten voor zijn joodse verleden, is de persona Marek van der Jagt, maar die is mogelijk nog joodser dan Grunberg zelf, zoals ik hier hoop aan te tonen.

De vragen die centraal zullen staan in deze scriptie luiden als volgt. De hoofdvraag is wat de invloed is van de representaties van de joodse identiteit op het posture van de vroege Arnon Grunberg (1988-1994). Om deze vraag te kunnen beantwoorden zal ik me op de volgende subvragen richten: (1) Hoe verschilt het posture van de vroege Grunberg van dat van Van der Jagt?; (2) Hoe representeren beide auteurs de joodse identiteit tijdens hun debuutperiode en welke rol speelt de moederfiguur hierin?; (3) Hoe hangt de joodse identiteit hier samen met de auteursidentiteit?

Het eerste hoofdstuk bestaat uit een theoretisch kader dat het handvat vormt om een postureanalyse toe te passen op het corpus. Hierin zullen de posturetheorie van Meizoz en de verdere uitwerking daarvan door Laurens Ham, een parafrase van de theorie omtrent debuten van Heinich en een onderzoek naar autofictie aan bod komen. In dit hoofdstuk zal ik ook de kwestie Grunberg/Van der Jagt toelichten.

In de twee hoofdstukken daarna zal ik het debuten van respectievelijk Arnon Grunberg en Marek van der Jagt onderzoeken, vanuit de met Heinich gedeelde overtuiging dat het debuut van belang is voor de auteursidentiteit die gevormd wordt gedurende de carrière van een auteur. In deze twee hoofdstukken zullen de drie deelvragen beantwoord worden per auteur.

In het tweede hoofdstuk zal ik om het posture van Grunberg te onderzoeken gebruik maken van brieven, essays en de debuutroman *Blauwe maandagen*. Al het onderzochte materiaal zal in principe uit de periode 1988-1994 komen, bij wijze van ‘het vroege auteurschap van Grunberg’, op een enkele uitzondering na. Bij de postureanalyse van het materiaal zal ik vooral letten op autorepresentaties van de joodse identiteit en de daarvoor relevante elementen.

In hoofdstuk drie zal ik het posture van Marek van der Jagt analyseren aan de hand van hetero- en autorepresentatie van de periode voor zijn debuut en de debuutroman *De geschiedenis van mijn kaalheid*. Deze periode loopt van 1999 tot aan 2005. De keuze om bij Grunberg in principe te stoppen met analyseren na zijn debuutroman (1994) en bij Van der Jagt niet, is omdat het oeuvre van Van der Jagt dusdanig samenhangend en compact is dat het mijn onderzoek sterkt om meer materiaal te onderzoeken. In het oeuvre van Grunberg snijden zou te willekeurig worden door de grote omvang van zijn oeuvre.

¹¹ Geciteerd uit Trouw 2005.

¹² Van Dijk 2017, par. 3.3.

1. Theoretisch kader

1.1. Posture, het claimen van een positie

In mijn onderzoek naar de verhouding tussen het vroege oeuvre van Grunberg en het oeuvre van Marek van der Jagt is één term van groot belang: posture. Dit is een begrip binnen de literatuursociologie dat synoniem is aan auteursidentiteit. Literatuursocioloog Meizoz definieert het begrip ‘posture’ als volgt:

La “posture” est la manière singulière d’occuper une “position” dans le champ littéraire. (...) La posture constitue l’ “identité littéraire” construite par l’auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public.¹³

Meizoz definieert posture dus als de wijze waarop de auteur een literaire identiteit creëert en zo een positie in het literaire veld claimt, bijvoorbeeld met behulp van media. De posturetheorie is te begrijpen in het verlengde van Bourdieus veldtheorie die op haar beurt berust op de aanname dat binnen het literaire veld actoren, zowel bewust als onbewust, strategisch handelen.

Binnen het posture zijn er twee manieren waarop de positie geclaimd kan worden: autorepresentatie en heterorepresentatie. Het eerste verwijst naar de uitingen die de auteur zelf doet zoals literaire werken, interviews, etc. Het tweede bestaat uit de representatie door anderen zoals bijvoorbeeld recensies. Hoewel Meizoz’ theorie een goed handvat vormt voor een postureanalyse van auteurs is er een tekortkoming in zijn theorie, zoals opgemerkt door Laurens Ham.¹⁴ Deze literatuurwetenschapper baseert zijn onderzoek naar de autonomie en autoriteit van de moderne Nederlandse auteur in *Door Prometheus geboeid* op de posturetheorie van Meizoz. Echter, Meizoz noemt het posture in fictie te complex en besteedt hier dan ook geen aandacht aan.¹⁵ Ham is van mening dat ook in fictie sprake is van posturevorming en voegt aan Meizoz’ analysemodel enkele niveaus toe: binnen het niveau van de autorepresentatie is er aandacht voor de biografische persoon, de auteur, de verteller en het personage. Dit betekent dat intratekstuele elementen een rol kunnen spelen in het posture van een auteur.¹⁶

Vanuit de posturetheorie van Meizoz analyseert Ham hoe auteurs een autonome positie claimen door het vormen van een posture. De posturetheorie komt voort uit de aanname dat auteurs strategisch handelen bij zelfrepresentatie en dus invloed hebben op het beeld dat de wereld van ze heeft. Hoewel er al veel onderzoek is gedaan naar het posture van schrijvers, zoals bijvoorbeeld door Heynders naar de publieke intellectueel Ramsey Nasr¹⁷ en door Bongers naar Kader Abdolah¹⁸, is er relatief weinig onderzoek gedaan naar de relatie tussen auteursidentiteit en fictie. Dit komt ook door de letterkundige traditie van de twintigste eeuw. Binnen de moderne letterkunde hebben wetenschappers lange tijd onderzoek naar de auteur achterwege gelaten, maar de afgelopen decennia is auteursgericht

¹³ Geciteerd uit Bongers 2011, 8.

¹⁴ Ham 2015, 34.

¹⁵ Bongers 2011, 10.

¹⁶ Ham 2015, 37.

¹⁷ Heynders 2015.

¹⁸ Bongers 2011.

wetenschappelijk onderzoek uit de verdomhoek geraakt. Dit biedt nieuwe mogelijkheden binnen het onderzoek naar autonomie, waarbij de autonome auteur niet langer als ‘product’ van de autonomie wordt gezien maar als actor die zelf autonomie claimt en daarmee de literatuur een nieuwe dimensie geeft.

De studie van Ham gaat vooral “over hoe auteurs, door het vormen van postures, een autonome positie claimen.”¹⁹ Ham stelt dat autorepresentatie het meest van belang is voor zijn onderzoek naar autonomie van moderne Nederlandse auteurs. Een reden hiervoor ligt in het concept ‘autoriteit’ dat zoveel betekent als gezag en nauw samenhangt met Bourdieus begrip ‘symbolisch kapitaal’. Door middel van autoriteit kan de autonomie onderbouwd worden. Een auteur heeft paradoxaal genoeg publieke erkenning nodig om ‘vrij’ te kunnen zijn.

Die publieke erkenning kan volgens sociologe Heinich niet verworven worden met louter literatuur. Om succesvol te worden moet de persoon achter de kunstenaar/schrijver zichzelf blootgeven. Dit wil echter niet zeggen dat er geen tegenvoorbeelden te bedenken zijn. In de volgende paragraaf zal ik aan de hand van een recent voorbeeld aantonen dat een non-imago ook een rol kan spelen in de auteursidentiteit. Juist de afwezigheid van een imago kan een auteur de gelegenheid bieden om een specifiek posture te creëren.

In het geval van Grunberg is er wel degelijk een imago, en ook in het geval van heteroniem Van der Jagt is er een imago gecreëerd. De representatie van zijn familiegeschiedenis in zijn romans en andere teksten geeft Grunberg een bepaald posture. Hoewel hij dikwijls heeft beweerd geen jood te zijn of op zijn minst te willen ontsnappen aan dit stigma, getuigt zijn vroege oeuvre van een grote verbondenheid aan zijn joodse afkomst en van verwarring omtrent zijn identiteit. Het is dikwijls opgemerkt in heterorepresentatie dat identiteit een terugkerend thema is in Grunbergs oeuvre.²¹

Het problematiseren van identiteit uit zich onder andere in de persona Marek van der Jagt. Van der Jagt kan beschouwd worden als een vlucht: door de creatie van het heteroniem kan Grunberg het stempel dat op zijn auteurschap is gedrukt - generatie Nix, tweede-generatieslachtoffer,... - van zich afwerpen en opnieuw beginnen en zo zichzelf als auteur ontwikkelen. Door af te stappen van het bekende kan Grunberg een kant van zichzelf tonen en ontwikkelen die verdieping geeft aan de romans die de auteur creëert en zo ook aan zijn auteurschap.²² Naar eigen zeggen is de persona een uitweg uit zijn joodse verleden, maar tegelijkertijd blijken de joodse interteksten alsnog (impliciet) aanwezig in het oeuvre van Marek van der Jagt. Deze wisselwerking tussen wat de auteur zegt te doen en wat er in feite gebeurt, vormt een complex spel van afstoting en aantrekking en is een problematisering van auto- en heterorepresentatie.

¹⁹ Geciteerd uit Ham 2015, 31.

²¹ Zie bijvoorbeeld Van Dijk 2014; *Literair Nederland 2008*: “Absurditeiten, postmoderne stijlfiguren en gitzwarte humor zijn bekende middelen waarvan Grunberg zich bedient om zijn thematiek, voornamelijk (het verlies van) identiteit, aan de orde te stellen.”

²² In het voorwoord van *Ik ging van hand tot hand* (2008) zegt Grunberg: “Ik geloof dat de overgang van mijn roman *Fantoompijn* (2000) naar *De asielzoeker* (2003) niet te begrijpen is zonder Marek van der Jagt”.

1.2. Zelfrepresentatie als vlucht: heteroniem

Marek van der Jagt kan als heteroniem oftewel persona beschouwd worden. Dit is een afsplitsing van de schrijver met een fictieve biografie.²³ “Het kan een visie op identiteit uitdrukken waarin het individu niet als een autonoom, authentiek zelf wordt gezien, maar als een ‘karakter’, net zozeer een constructie als een fictioneel personage dat is.”²⁴ Een persona kan de schrijver de mogelijkheid bieden om een bepaalde visie op identiteit en fictie uit te drukken, en bovendien om een bepaalde positie in het literaire veld te claimen.

Waar schuilnamen in vroegere tijden vooral functioneel waren, bijvoorbeeld om als vrouw te kunnen schrijven in een door mannen gedomineerde wereld, is de noodzaak er veelal vanaf. De laatste tijd is er veel te doen over pseudoniemen. Zo werd er vol verontwaardiging gereageerd op de zorgvuldig afgeschermd identiteit van de Italiaanse Elena Ferrante: Ferrante werd genomineerd voor de prestigieuze Premio Strega en dit leidde tot een kleine literaire rel. Jurylid Veronesi was tegen de nominatie: ‘Als je besluit om niet te bestaan, dan kun je ook niet meedoen aan de prijs.’²⁵ Eenzelfde probleem zagen we zo’n 15 jaar geleden in het Nederlandse literaire veld. Marek van der Jagts debuutroman *De geschiedenis van mijn kaalheid* kreeg de Anton Wachterprijs voor beste debuut. Toen bekend werd dat de persoon achter deze auteursidentiteit de reeds succesvolle schrijver Arnon Grunberg was, werd de prijs teruggetrokken. ‘U was van plan om mijn boek te bekronen, niet mijn existentie,’ zo schrijft Marek van der Jagt in 2000 aan de jury van de Anton Wachterprijs. Het bestaan van een (gelijknamige) biografische persoon achter de auteursnaam is klaarblijkelijk van belang in het literaire veld.

Ferrante schreef aan Saviano dat lezers mogen doen wat ze willen met een roman wanneer deze eenmaal geschreven is. Dries Muus van *de Correspondent* interpreteert Ferrantes in nevelen gehulde succes als een bewijs “dat boeken, als ze iets te zeggen hebben, vroeg of laat vanzelf wel lezers vinden, en dat ze hun auteurs niet nodig hebben.” Muus is er met andere woorden van overtuigd dat literatuur autonoom kan functioneren. Dit gaat grotendeels in tegen de veldtheorie van Bourdieu, waarin gesteld wordt dat (het succes van) literatuur afhankelijk is van verschillende actoren, zoals onder andere auteur, uitgever, recensent en lezer. Hoewel er wat voor te zeggen valt dat boeken door hun kwaliteit de aandacht kunnen trekken, geloof ik niet dat een kwestie zoals het non-imago van Ferrantes dit aantoon. De mythe die de auteursnaam behelst, heeft wel degelijk invloed op de wijze waarop de literatuur ontvangen wordt. De mythe kan juist de receptie in de hand werken. Het mysterie achter de auteur wordt opgeklopt in de media en vestigt op deze manier de aandacht op de boeken zelf.

In het literaire veld ligt het verschijnsel van pseudoniemen nog altijd lastig, getuige de rel rond Ferrantes non-imago. In het veld waarin de moderne auteur zich beweegt is er blijkbaar behoefte aan realiteit, aan een beeld van de biografische persoon achter de tekst. Dit lijkt enigszins vreemd in het licht

²³ Ham 2015, 40.

²⁴ Ham 2015, 41.

²⁵ Muus 2017.

van de voor lange tijd dominante benadering binnen de letterkunde, het New Criticism. Hierbij wordt de band met de buitenwereld bij de interpretatie doorgesneden en doet enkel de tekst ertoe als autonoom object. Sinds de groeiende belangstelling voor het poststructuralisme is er meer aandacht gekomen voor de context van literatuur. Toch is het binnen de moderne letterkunde nog lang niet vanzelfsprekend om de auteur te verbinden aan zijn teksten. Zo schrijven Vaessens en Bijl in *Literatuur in de wereld*: “We zijn uiterst voorzichtig met het betrekken van informatie over de schrijver in analyses en interpretaties van literaire teksten. Traditioneel is er op die stelregel één uitzondering, en die uitzondering is betreft gegevens over de literatuuropvatting of poëtica van auteurs.”²⁶

Ham maakt hier een uitzondering op in zijn onderzoek naar auteurs en is in die zin vernieuwend. Hij laat de poëtica juist achterwege vanuit de overtuiging dat het poëticamodel weliswaar nuttig is om bepaalde aspecten van de autorepresentatie van een auteur te onderzoeken, maar dat dit slechts iets zegt over zijn opvattingen over literatuur, niet over zijn auteurschap.²⁷ Voor een onderzoek naar auteursidentiteit vallen literaturopvattingen in principe buiten de methodologie.

1.3. Het debuut van belang

Maar weinig schrijvers debuten twee keer, en nog minder schrijvers winnen tweemaal de Anton Wachterprijs voor beste debuut. Grunberg debuteerde in 1994 onder zijn eigen naam en in 2000 onder heteroniem Marek van der Jagt. Reeds voor zijn twee debuten was hij onder de verschillende auteursnamen actief bezig met een plek opeisen in het literaire veld.

Het debuut van een auteur is volgens sociologe Heinich een belangrijk moment in het schrijverschap. Tijdens dit moment “komen de drie wezenlijke momenten van het identiteitsproces samen, namelijk de zelfperceptie, de zelfrepresentatie en de aanduiding.”²⁸ Vanaf dit moment gaat de auteur zichzelf zien als schrijver, kan hij/zij zeggen: ‘Ik ben een schrijver’ en aan zijn/haar posture gaan werken en kan er over hem/haar gezegd worden: ‘hij/zij is een schrijver’. Vanaf het verschijnen van de eerste roman komt er een proces op gang waarin de auteur zelf en diverse actoren in het literaire veld een beeld vormen van wie de auteur is. Hier spelen, zoals Ham in *Door Prometheus geboeid* aantoont, fictieve (auteurs)representaties ook een rol in.

Voorwaarde voor het succesvol debuten is dat de drie door Heinich genoemde aspecten van het identiteitsproces samenvallen. Zelfperceptie is uiteraard stap één in het proces: om een roman aan de man te brengen moet de auteur zelf geloven in zijn schrijverschap. Vervolgens is autorepresentatie nodig om de debuuttekst en de auteursidentiteit aan de man te brengen. Hiervoor is heterorepresentatie een vereiste: wanneer niemand je accepteert als schrijver en zich daarover uitlaat, heeft het weinig nut om aan autorepresentatie te (blijven) doen.

²⁶ Vaessens & Bijl 2013, 60.

²⁷ Ham 2015, 33-34.

²⁸ Heinich 2003, 130.

Om succesvol te debuten en zo je posture een eerste impuls te geven, moet je als auteur dus gezien en gehoord worden, liefst zelfs al voor je feitelijke debuut. Met de erkenning van je auteurschap ben je er echter nog niet. Heinich meent dat de kunstenaar – auteur in dit geval – een zekere aandacht voor zijn persoon moet creëren om zijn kunst betekenis te geven in de wereld. Heinich stelt dat het succes van de kunstenaar in grote mate bepaald wordt door de aandacht die aan de persoon zelf wordt besteed.²⁹ Heinich beschouwt het beroep van kunstenaar/schrijver als een positie waarin het individu een unieke positie in moet nemen en zijn identiteit als bijzonder weet te representeren. “Het hedendaags publiek herkent de roem direct aan een handschrift, een stijl, een specifiek geluid. Dat stelt hen tegelijkertijd in de gelegenheid beroemde kunstenaars te erkennen om hun originaliteit.”³⁰

Reeds in 1988 vallen bij Grunberg de drie aspecten van het debuut samen: hij representeert zichzelf als een kunstenaar. Dit is weliswaar nog niet als literair auteur, maar hij toont zich in de juiste kringen om later als auteur een succesvol debuut te beleven. De piepjonge Grunberg zet zichzelf in de wereld als acteur en toneelschrijver en later zelfs als uitgever. Hoewel hij enkele successen kent als toneelschrijver, maakt de jonge auteur pas echt naam in 1994 met de roman *Blauwe maandagen*. Direct kent Grunberg succes als auteur: zijn debuutroman werd in de eerste weken na publicatie maar liefst twintig keer gerecenseerd in de belangrijkste dag- en weekbladen.³¹ Bovendien was Grunberg ten tijde van zijn debuut al aanwezig in de media: hij schreef in de VPRO-gids columns onder het pseudoniem Yasha.³² Dat hij in de maanden na zijn debuut in maar liefst twee televisieshows zijn opwachting maakte kon op verbazing rekenen van critici: dergelijke media-optredens waren destijds een grote prestatie voor zo’n piepjonge debutant.³³ Daarnaast won hij met *Blauwe maandagen* de tweejaarlijkse Anton Wachterprijs voor beste debutant.

Onder de naam Marek van der Jagt debuteerde Grunberg nogmaals, en ook dit debuut, *De geschiedenis van mijn kaalheid*, werd bekroond met de Anton Wachterprijs. Dat een auteur tweemaal succesvol debuteert onder verschillende namen en achtergronden is opvallend te noemen. Naast de kwaliteit van de boeken – die met name in het geval van een heteroniem goed moet zijn omdat de auteur (nog) geen naam heeft kunnen maken met zijn fysieke aanwezigheid en charisma – getuigt dit van een sterke wil en kunde van de auteur Grunberg om zichzelf te profileren. Grunberg beschikt klaarblijkelijk over “het vermogen om werken verkoopbaar te maken en het zichtbaar maken van de persoon – of liever de naam – van de maker van die werken.”³⁴

Een reden – naast het tweevoudige debuut – om voor de twee debuutromans te kiezen in mijn onderzoek naar de auteursidentiteit van Grunberg en Van der Jagt is dat beide romans autobiografisch

²⁹ Heinich 2003, 106.

³⁰ Heinich 2003, 32.

³¹ Beeks 2007, 34.

³² Yasha 2017.

³³ Beeks 2007, 35.

³⁴ Heinich 2003, 103.

lijken te zijn. De combinatie van debuutroman en autobiografie heeft een grote invloed op het posture van de auteur, omdat er vanaf het eerste moment van auteursrepresentatie sprake is van een verondersteld verband met de persoon achter de auteur, hoewel deze directe relatie er natuurlijk niet noodzakelijk is: men kan autobiografie namelijk ook veinzen.

1.4. Autobiografische lectuur

De elementen waardoor beide debuutroman autobiografisch lijken te zijn, zal ik met behulp van de studie naar autofictie van Lut Missinne, *Oprecht gelogen*, analyseren. De reden om deze studie bij mijn onderzoek te betrekken is dat (geveinsd) autobiografische romans zeer veel invloed kunnen hebben op het posture van de auteur. Hoe meer de fictie voor waar wordt aangenomen, hoe meer invloed de auteur met zijn tekst op zijn auteursidentiteit uit kan oefenen. Met name wanneer het een debuutroman betreft, wordt het posture dat anderen aan de auteur toeschrijven van begin af aan in een bepaalde richting gestuurd. Een voorbeeld hiervan wordt door Grunberg zelf gegeven in een essay over Jerzy Kosinski, die een autobiografie veinsde, succesvol werd - mede dankzij het sentiment dat de lezer voelde bij het lezen van zijn levensverhaal - en bij de ontmaskering van zijn leugens afgestraft werd.

De grenzen tussen wat ‘echt’ is en wat niet, zijn niet te bepalen en afhankelijk van de representaties van de auteur binnen en buiten de tekst worden bepaalde elementen voor waar aangenomen. Lut Missinne onderzoekt in *Oprecht gelogen* deze grenzen tussen autobiografie en fictie.

In dit boek staat de autobiografische roman als hybride genre centraal. Het overschrijdt de grenzen van fictionaliteit en feitelijkheid, van tekstualiteit en referentialiteit. Ik besteed vooral aandacht aan kenmerken van de tekst, aan discursieve, stilistische en thematische elementen, topoi die de lectuur en het effect van de tekst op de lezer beïnvloeden. De centrale vraag luidt bijgevolg: welke signalen in de tekst sturen onze lectuur in de richting van autobiografisch en/of fictioneel lezen?³⁵

Missinne beschouwt de autobiografische roman als hybride genre dat de grenzen van feit en fictie overschrijdt en de grenzen tussen tekst en intertekst opzoekt. Belangrijk in haar studie zijn de signalen in de tekst die de lectuur in fictionele of autobiografische richting sturen.

Missinne onderscheidt onder andere autofictie en de autobiografische roman. Dit laatste houdt in dat de inhoud gebaseerd is op het leven van de auteur en in romanvorm beschreven is. Autofictie is “de suggestie dat het personage overeenkomt met de auteur, maar een imaginair leven leidt.”³⁶ In de verschillende definities van autofictie die in de studie worden aangehaald “zijn twee criteria te onderscheiden die houvast bieden: (1) er moet een naamsidentiteit (homonymie) worden gesuggereerd tussen auteur, verteller en personage én (2) het levensverhaal is verzonnen.”³⁷ In het eerste criterium zien we een aspect uit het postureanalysemodel van Laurens Ham terug: een auteur die zichzelf

³⁵ Missinne 2003, 27.

³⁶ Missinne 2003, 51.

³⁷ Missinne 2003, 51.

(zogenaamd) representeert op het niveau van auteur, verteller én personage. Intratekstuele en extratekstuele elementen raken vermengd in één posture.

De scheiding tussen werkelijkheid en fictie is dun in de autobiografische roman, zo blijkt ook uit het oeuvre van Gerard Reve. Zoals Praat aantoonde in *Het is geen kunstenaar* zijn de auteursidentiteit en boeken van Gerard Reve onlosmakelijk met elkaar verbonden: het zou de teksten tekort doen om ze zonder kennisneming van Reves extratekstuele representaties te interpreteren. Praat beschrijft hoe Reve self-fashioning inzet om een beeld van de schrijver Reve te representeren. In feite maakt dit deel uit van de benodigde strategie om een plek te claimen in het literaire veld, maar in het geval van Reve is er volgens Praat sprake van een charismatische ideologie, wat simpel gezegd inhoudt dat Reve een uitzonderlijk gevoel voor kunst (en kunstenaarschap) heeft. Praat beschrijft in dit proces drie aspecten: ironie, een hechte relatie tussen leven en werk en het nadrukkelijk en reflectief vormgeven van zijn identiteit als schrijver.³⁸ Het is dus de auteur die een beeld van zichzelf creëert in relatie tot zijn werk en leven, en op die manier een auteursidentiteit vormt.

Praat noemt Reves oeuvre complex in het licht van literatuurwetenschappelijke ontwikkelingen zoals het New Criticism. Reves teksten kunnen simpelweg niet opgevat worden als autonome objecten, aangezien auteur en tekst dusdanig verweven zijn dat het bijna onmogelijk is om deze te scheiden. Hetzelfde zien we bij Grunberg: de verwevenheid tussen tekst en autobiografie van Grunberg is dusdanig groot dat men niet meer kan bepalen wat eigen aan de auteur is en wat aan de persoon Grunberg. Om deze twee elementen uit elkaar te trekken is de postureanalyse een vruchtbare benadering: daarbij doet de persoon achter de auteur er namelijk niet toe, maar draait het om de auteursrepresentaties.

Missinne legt in haar studie de nadruk op de tekst zelf: hoe stuurt de tekst de lezer in een bepaalde leesrichting? In mijn onderzoek zet ik Missinnes methode in als aanvulling op Hams postureanalysemodel: literatuur, en met name een autobiografische lectuur, heeft invloed op het posture van de auteur. Hierbij ga ik er dus vanuit dat de auteur een tekst inzet om zijn posture vorm te geven, onder andere door de lezer in een bepaalde leesrichting te sturen. Op welke wijze lokken Grunberg en Van der Jagt een autobiografische lectuur uit en wat betekent dit voor het posture dat de twee auteurs van zichzelf creëren?

1.5. De kwestie Grunberg/Van der Jagt

Van 2000 tot 2005 creëerde Grunberg de auteursidentiteit van Marek van der Jagt. Met succes, want de romans *De geschiedenis van mijn kaalheid* en *Gstaad 95-98* werden in meerdere talen vertaald, in 2002 schreef Van der Jagt boekenweekessay *Monogaam* en zijn verschenen en de vermeende overeenkomsten met Grunberg deed stof opwaaien in het literaire veld.

³⁸ Praat 2014, 59.

In 2000, zo'n half jaar na de publicatie van *De geschiedenis van mijn kaalheid*, verschenen de eerste verdenkingen van Grunberg als brein achter Marek van der Jagt in recensies en artikelen³⁹ en verschillende letterkundigen zagen tussen romans van Grunberg en Van der Jagt opvallende gelijkenissen. Zo ziet Anbeek overeenkomsten tussen *De geschiedenis van mijn kaalheid* en *Fantoompijn*. Anbeek concludeert dat Grunberg en Van der Jagt dezelfde persoon zijn. Anbeek noemt het onduidelijk of Marek van der Jagt nog een lang leven beschoren is. Hij heeft zijn functie vervuld: "even is Grunberg allochtoon in eigen land geweest."⁴⁰ Ook De Moor ziet gelijkenissen. Hij vergelijkt *De geschiedenis van mijn kaalheid* en *Blauwe maandagen*. "Identity is closely bound up with how other people see you", citeert hij uit een recent interview van Grunberg.⁴¹ "That one can control this is proved by the main character of *Gstaad 95-98*" zegt Moor vervolgens. Ik maak hieruit op dat het oeuvre van Van der Jagt lijkt te reflecteren op het vormen van een posture: je kunt als auteur maar ook als personage beïnvloeden hoe men je ziet.

In 2002 werd met behulp van Italiaanse software bewezen dat Grunberg en Van der Jagt één en dezelfde waren.⁴² Dat dit onderzoek werkelijk plaats heeft gevonden is echter niet aangetoond, want de redacteurs van *Ieder zijn eigen Grunberg* konden de Italiaanse professor in kwestie niet vinden.⁴³ Ross, Pos en Mertens vermoeden dat dit wel eens een actie van de auteur zelf zou kunnen zijn. Dit zou natuurlijk een ultiem onderdeel zijn van Grunbergs spel met waarheid en fictie.

In tegenstelling tot Grunberg liet Van der Jagt zich gedurende zijn auteurscarrière niet zien. Hij zegde de persbijeenkomst voor de publicatie van zijn eerste roman af wegens verplichtingen in de drogisterij in Wenen waar hij werkte, hij kwam niet opdagen voor de uitreiking van de Anton Wachterprijs, interviews vonden plaats per mail. Zijn uitgever Reinjan Mulder zegt over het debuut van Van der Jagt ten opzichte van een regulier debuut waarbij een nieuwbakken auteur een lange mars door de boekinstituten maakt:

Bij een debutant met een pseudoniem kan dat allemaal niet. Alles hangt dan af van een beperkt aantal middelen: de kwaliteit van het boek, de vormgeving, het vertrouwen dat de uitgever uitstraalt en de bekendheid die de auteur via andere kanalen heeft verworven.

Aan al die middelen is in het geval van Marek van der Jagt hard gewerkt. Arnon Grunberg was nog maar net aan zijn boek begonnen, of een eerste versie van het eerste hoofdstuk verscheen in *Gezichten*, een bloemlezing uit 1999 met nieuwe, jonge Geuzen-auteurs die 'tussen twee culturen' waren opgegroeid.⁴⁴

Om Van der Jagt succesvol te maken moest er hard gewerkt worden, de jonge debutant Marek van der Jagt kon immers niet op de gebruikelijke manier zijn gezicht laten zien en zo zijn plek in het literaire

³⁹ In 2000 verschijnt in *NRC* een artikel met de titel 'Debutant sprekend Grunberg'; de uitkomst van het onderzoek wordt overgenomen door verschillende recensenten en andere literatuurbeschouwers.

⁴⁰ Anbeek 2001, 64.

⁴¹ De Moor 2005, 279.

⁴² In het artikel 'Grunberg is van der Jagt' dat in 2002 in *NRC* wordt beweerd dat objectief is vastgesteld dat de twee auteurs dezelfde persoon zijn.

⁴³ Ross e.a. 2012, 21.

⁴⁴ Van der Jagt 2008, 782.

veld opeisen. Waar andere debuten veel baat zouden hebben bij een vergelijking met een gevestigd auteur als Grunberg, moest bij Marek van der Jagt iedere link met de schepper vermeden worden. Zelfs binnen uitgeverij de Geus bleef de ware identiteit van Van der Jagt verborgen, zoals blijkt uit correspondentie tussen Grunberg en Mulder die de schijn ophoudt.⁴⁵

De verhouding tussen het posture van Grunberg en Van der Jagt is complex, al is het nog te overzien wanneer we de twee auteursidentiteit strikt gescheiden houden. De autorepresentaties van Grunberg en Van der Jagt creëren twee verschillende postures. De manier waarop de twee auteurs zichzelf representeren en de manier waarop heterorepresentatie plaatsvindt, zorgt voor een complexe verhouding tussen de twee postures. Wanneer we beseffen dat het Grunberg is die schuilgaat achter het posture van Van der Jagt komen er fictieve lagen over elkaar heen te liggen die onduidelijk maken wanneer er sprake is van auto- dan wel heterorepresentatie. Het is bij Grunberg sowieso al lastig te zeggen wanneer hij fictie of non-fictie schrijft, en wanneer hij ironisch is of niet. Het is dan ook moeilijk te begrijpen wat het betekent wanneer de auteur Grunberg iets zegt over de auteur Marek van der Jagt en vice versa. Strikt genomen betekent dit binnen de posturetheorie dat alles wat Grunberg of Van der Jagt over de andere auteur zegt, heterorepresentatie is, aangezien een posture iets is dat eigen is aan de auteursnaam en het daarbij behorende oeuvre. Om deze reden besteed ik aan deze problematiek geen aandacht in deze scriptie, maar de complexe relatie tussen hetero- en autorepresentatie bij auteurs die onder een pseudoniem schrijven zou zeker een interessant onderzoeksobject zijn.

⁴⁵ Zie Van der Jagt 2008, 783-788.

2. Het posture van Grunberg

Het posture van Grunberg wordt gevormd door zijn optredens in de media, zijn oeuvre en heterorepresentatie. Grunberg staat bekend als de auteur die ‘als geen andere Nederlandse auteur van zijn generatie zijn neus aan het venster van de publieke arena drukt.’⁴⁶ Hij is aanwezig in de publieke sfeer en zijn werk wordt door zowel de academische lezer als de ‘gewone lezer’ gewaardeerd.

Zijn auteursidentiteit is in hoge mate gedefinieerd door zijn aanwezigheid in de maatschappij: vanaf zijn bekroonde debuut creëerde Grunberg met behulp van media en andere podia het posture van een eigenwijze ironicus die zich afzijdig hield van politieke inmenging. Sinds 1994 schrijft hij wekelijks columns in de VPRO-gids onder het pseudoniem ‘Yasha’⁴⁸ en ook de secundaire literatuur over Grunberg was in die periode al veelomvattend.

In ‘Arnon Grunberg, de uitverkoren auteur’ stelt Van Dijk dat Grunbergs auteursidentiteit door de vele maskers die wij van hem te zien krijgen niet eenduidig te typeren is. Zijn ironie kent een serieuze ondertoon en het is niet duidelijk waar de grens ligt tussen ironie en ernst.⁴⁹ Door de vervagende grenzen van ernst, ironie, waarheid en fictie is Grunberg te typeren als een auteursfiguur die met de het stellen van dergelijke grenzen speelt. Ook in de representaties van de joodse identiteit is dit spel zichtbaar.

In de beginjaren van zijn carrière maakt Grunbergs joodse achtergrond weliswaar deel uit van zijn autorepresentatie, maar hij reflecteert hier buiten zijn teksten weinig op. In zijn debuutperiode wijst hij de joodse identiteit af in extratekstuele representaties; later lijkt hij zich meer open te stellen voor zijn publiek en is hij milder over zijn joodse afkomst. Het is belangrijk om ook hier te beseffen dat dit deel uitmaakt van Grunbergs posture en niet inherent is aan zijn persoon. Hij vertelt in diverse interviews wat het joods zijn voor hem betekent en welke rol dit in zijn auteurschap speelt. De Tweede Wereldoorlog is in dit verband ook van belang: de herinneringen van zijn moeder aan de Shoah spelen een grote rol in de representaties in het vroege oeuvre van Grunberg. In zijn toneelstukken en debuutroman wordt het effect van de oorlog op het gezin Grunberg gerepresenteerd.

In verschillende documentaires, namelijk *Moeder en Grunberg* en *Paul Rosenmöller en ...: Arnon Grunberg*, vertelt hij over de herinneringen van zijn moeder aan Auschwitz en wat voor invloed haar verleden op hem heeft gehad. Bij Paul Rosenmöller vertelt de auteur tijdens een bezoek aan Auschwitz nooit de memoires van zijn moeder te hebben willen lezen; In *Moeder en Grunberg* wordt Hannelore Grunberg in al haar kwetsbaarheid getoond terwijl moeder en zoon onder andere over de oorlog praten. Begeleid door beelden waarin Grunbergs moeder breekbaar op een stoel zit leest de auteur in voice-over passages voor uit *Blauwe maandagen* waarin de moederfiguur schreeuwt en met servies smijt.

Dit hoofdstuk zal ik opsplitsen in twee delen: allereerst zal ik de aanloop naar zijn literair auteurschap uiteenzetten: op welke manier representeerde de jonge Grunberg zichzelf en vormde hij dus

⁴⁶ Vaessens 2009, 84.

⁴⁸ Yasha 2017.

⁴⁹ Van Dijk 2009, 50.

zijn posture? Dit doe ik aan de hand van brieven, essays en toneelstukken die hij vóór zijn debuut in 1994 schreef. Vervolgens zal ik de autorepresentatie in zijn debuutroman *Blauwe maandagen* analyseren: hoe representeert de auteur de joodse identiteit? In de autorepresentatie van zijn joodse achtergrond speelt de moederfiguur een grote rol in de roman, daarom zal ik deze apart behandelen.

2.1. De aanloop naar zijn literair auteurschap

Hoewel Grunberg al op drieëntwintigjarige leeftijd hoge ogen gooide met zijn debuutroman is zijn posture nog verder terug te voeren in de tijd. Reeds op elfjarige leeftijd zag Grunberg zijn verhaal ‘Tegen de westenwind’ gepubliceerd in *Vrij Nederland* (1982) en vanaf 1988 - dan is Grunberg zeventien jaar oud en van school getrapt - gaat hij zijn droom achterna om theatermaker te worden. In dat jaar kent hij successen: hij wint een prijs met een toneelscenario dat professioneel opgevoerd en gerecenseerd wordt. Met deze gebeurtenis heeft de jonge Grunberg meteen zijn eerste televisieoptreden te pakken. Grunberg wilde roem vergaren en dat stak hij niet onder stoelen of banken. Tijdens zijn Bert van Selm-lezing in 2008 in Leiden zegt de auteur: “Wat roem – misschien is het beter te spreken van erkenning – vóór de dood zou kunnen opleveren was daarentegen makkelijk vast te stellen. Een positie in de maatschappij, gevolgd door financiële vergoeding, (...) Leven in de marge van de maatschappij, al dan niet als genie, was vergeleken met de aardse verlokkingen van de maatschappij een onaantrekkelijk alternatief.”⁵⁰ Wat Grunberg hier beschrijft kan beschouwd worden als een verlangen naar het symbolisch en daarop volgend economisch kapitaal dat Bourdieu in zijn veldtheorie beschrijft.

De jonge Grunberg acteert en schrijft voor het toneel, maar ondanks enkele succesproducties en aandacht van de verschillende media lukt het hem niet om echt door te breken. Vanaf 1990, Grunberg is dan slechts negentien jaar oud, begint hij zijn eigen uitgeverij Kasimir en hij specialiseert zich in niet-arische Duitse literatuur. Ook als uitgever doet hij er alles aan om onder de aandacht van andere actoren in het veld te komen. Dit is onder andere te zien in de brieven die hij rondstuurt en die in 2016 verzameld zijn in *Aan nederlagen geen gebrek*.

Tussen 1988 en 1994 schrijft Grunberg verschillende essays waarin hij boeken en films recenseert. De manier waarop hij regisseurs en auteurs bekritiseert, vertelt ons veel over hoe hij zijn eigen posture vormgeeft. Hieruit blijkt namelijk welke culturele objecten hij tot zich neemt, waar hij belang aan hecht en wat hij goed en slecht vindt.

In 1994 wordt *Blauwe maandagen* uitgegeven en Grunberg oogst direct succes. Binnen twee weken staan er in maar liefst twintig belangrijke dag- en weekbladen recensies van de roman.⁵¹ Sinds zijn auteursdebuut schrijft hij aan de lopende band fictie en non-fictie. Als literair schrijver en journalist heeft Arnon Grunberg een ontzettend groot oeuvre dat haast niet bij te houden is. Op zijn website wordt alles keurig bijgehouden: titels in vertaling, blogs, recensies,... Iemand die zijn gehele auteursidentiteit

⁵⁰ Geciteerd uit Van de Reijt 2014, 52.

⁵¹ Beeks 2007, 34.

in kaart zou willen brengen, wordt het gemakkelijk gemaakt. Dat hij zijn auto- en heterorepresentatie zorgvuldig bijhoudt, maakt ook deel uit van zijn posture. Het beeld dat we van de auteur krijgen is dat van een toegewijde schrijver die veel waarde hecht aan de nalatenschap van zijn werk en zijn auteurschap.

Brieven

In *Aan nederlagen geen gebrek* verzamelde Vic van de Reijt tientallen brieven en documenten die Arnon Grunberg tussen 1988 en 1994 schreef. In het voorwoord zegt Grunberg over de publicatie van zijn brieven terwijl de auteur nog in leven is: “De nadelen zijn evident: hij moet leven met schaamte. Maar dat moest hij misschien toch al. Waaraan moet worden toegevoegd dat de afzender in vrijwel elke brief een personage is, hoewel er momenten zijn in deze bundel waarbij personage, schrijver en mens, voor zover die drie van elkaar zijn los te koppelen, samenvallen.”⁵² Hier wordt het posture van Grunberg in feite geproblematiseerd zoals Ham het zou doen: het niveau van schrijver, personage en biografisch persoon is niet afgebakend maar de grenzen worden opgezocht. De bundel brieven in *Aan nederlagen geen gebrek* kan dus beschouwd worden als een onderdeel van het posture van Grunberg. Zowel degene aan wie een brief destijds gericht was als de lezer van de bundel uit 2016, vormen een beeld van Arnon Grunberg aan de hand van deze autorepresentatie.

Voordat Grunberg in 1994 debuteerde met zijn roman *Blauwe maandagen* zette hij zichzelf in de markt als acteur, schrijver en uitgever. In *Aan nederlagen geen gebrek* zijn de brieven verzameld die Grunberg tussen 1988 en 1994 aan diverse personen richtte. Uit deze correspondentie blijkt de moeite die Grunberg in zijn carrière stak: hij verzond manuscripten naar uitgevers en theatermakers met de uitgesproken hoop dat zij zijn stukken op de planken zouden brengen; hij schreef onder andere kranten om de door hem geschreven en/of opgevoerde werken onder de aandacht te brengen; en hij legde contact met belangrijke actoren in de kunstenaarskringen in Amsterdam zoals acteur Pierre Bokma en uitgever Vic van de Reijt. Na zijn mislukte loopbaan als acteur richt hij zijn eigen uitgeverij op voor niet-arische Duitse teksten: Kasimir. Ook voor deze uitgeverij verzendt hij vele brieven naar allerlei personen en instanties om zijn eigen succes te creëren.

In de gehele brievenbundel komt de joodse identiteit van Grunberg sporadisch aan bod. In een brief aan Jessica Durlacher, de samenstelster van *De olifant en het joodse probleem* waar Grunberg een bijdrage voor schreef, zegt de auteur:

Ik heb mijn opa en oma nooit gekend. Ik heb ze, daarom ook waarschijnlijk, nooit gemist, ik ben nooit verdrietig om ze geweest. Ze zijn voor mij net zo abstract als het joodse volk. De oorlog begint en houdt voor mij op bij mijn ouders. Tegelijkertijd zijn zij veel en veel meer dan die oorlog. Ik kan ze echt niet beschouwen als een soort nooit ontplofte bommen uit de Tweede Wereldoorlog die alsnog, omwille van de volksgezondheid, tot ontsteking zouden moeten worden gebracht. (...) Zelf heb ik nooit het gevoel gehad

⁵² Grunberg 2016, 8.

mijn identiteit te ontlelen aan die oorlog. Ik heb ook nooit te veel nagedacht over identiteit, net zomin als je nadenkt over wat je precies doet wanneer je loopt. Is er een joods probleem? Maak ik daar deel van uit? Ik zou teleurgesteld zijn als mensen zouden zeggen over mijn boek (*Blauwe maandagen*): ‘Dit gaat nu over een typisch joods probleem.’⁵³

Grunberg zegt meerdere dingen die van belang zijn voor zijn joodse posture: zo zegt hij het joodse volk abstract te vinden; de oorlog kent hij alleen via zijn ouders; en hij wenst zijn identiteit niet te ontlelen aan de oorlog. Dat de oorlog (en de joodse identiteit) in Grunbergs autorepresentatie niet stopt bij zijn ouders zal ik aantonen in de postureanalyse van Grunbergs toneeltrilogie en *Blauwe maandagen*. Door middel van re-enactment beleven de personages in zijn romans keer op keer gebeurtenissen die sterk aan de Shoah refereren.

De olifant en het joodse probleem bevat twaalf essays en verhalen van naoorlogse schrijvers over hun joodse identiteit. Door een bijdrage te leveren aan een bundel verhalen van joodse auteurs confirmeert Grunberg zich aan een joods posture. Grunberg doet met andere woorden iets anders dan wat hij zegt te doen: hij zet zich af tegen zijn joodse afkomst en het stigma van de joodse auteur, maar tegelijkertijd voldoet hij glansrijk aan deze rol van joodse schrijver.

Essays

In *De troost van slapstick* verzamelde Grunberg de essays die hij tussen 1993 en 1998 schreef. In vrijwel alle essays recenseert hij boeken of films en vinden we Grunbergs kunstopvattingen terug. “Ik geloof niet dat films, boeken, schilderijen, beelden en foto’s iets anders moeten bieden dan verstrooiing. En alle andere taken die bedacht worden (...) zijn melodramatisch, pathetisch en helaas ook nog eens ijdel.”⁵⁴ Volgens Grunberg heeft de schrijver dus geen andere taak dan verstrooien en slapstick maken. Naast kunstopvattingen vinden we in de essays Grunberg opvattingen over auteurschap terug: wat moet de schrijver doen en hoe zet hij zichzelf in de wereld? Deze opvattingen zijn bovendien belangrijk in relatie tot de observatie dat in de essays vrijwel alleen joodse auteurs en regisseurs gerecenseerd worden.⁵⁵ Grunberg reflecteert op joodse auteurs en hun autorepresentaties, daarmee stuurt hij de lectuur van de lezer in de richting van Grunberg zelf als joodse auteur. Naast de slapstick van (vermeende) joodse kunstenaars zoals Charlie Chaplin en Laurel en Hardy, besteedt Grunberg in zijn essays tevens aandacht aan de serieuzere kant van het jodendom: getuigenissen van Shoah-overlevenden zoals Primo Levi worden onder de loep genomen, net zoals Grunberg ruim een decennium later tijdens zijn gastschrijverschap bij Universiteit Leiden zou doen.

Volgens Grunberg moet een ster zichzelf mythologiseren en daar is afstand voor nodig tussen de ster en het publiek.⁵⁶ Filmsterren moeten zichzelf tot op zekere hoogte fingeren, maar schrijvers mogen

⁵³ Grunberg 2016, 471.

⁵⁴ Grunberg 1998, 22.

⁵⁵ Zoals gesteld door Yra van Dijk tijdens een gesprek op 24-04-2017.

⁵⁶ Grunberg 1998, 68.

dit niet, niet eens in hun werk.⁵⁷ Hij haalt dan ook een schandaal aan dat in 1982 rond de schrijver Kosinski plaatsvond: zijn roman *De geverfde vogel*, over de omzwervingen van een wees tijdens de oorlog in Polen, werd wereldberoemd waarbij de lezers ervan uitgingen dat Kovinski's verhaal over hemzelf ging. Kosinski heeft dat nooit beweerd, maar toch werd iedereen woedend toen het niet waar bleek te zijn. Grunberg zegt in dit verband ook dat je geen identiteit hebt, maar doet alsof.⁵⁸

De andere essays gaan zoals gezegd ook over joodse auteurs en filmmakers. Hierdoor wordt het de lezer gemakkelijk gemaakt om de auteur in een joodse traditie te plaatsen. In tegenstelling tot de brieven uit *Aan nederlagen geen gebrek* zijn auteursidentiteit en jodendom in deze essays wel met elkaar verweven. Grunberg heeft het bijvoorbeeld over Roald Dahl als antisemiet en over andere joodse auteurs die weliswaar zelf joods zijn maar joden niet als heiligen representeren zoals vaak wel gedaan wordt door niet-joden.

Een figuur die een belangrijke rol speelt in de representaties van de joodse identiteit in de essays is schrijver Philip Roth. De personages in de fictie van Roth zijn van joodse afkomst en in de romans wordt de hedendaagse Joods-Amerikaanse cultuur gerepresenteerd. Hierbij ontheiligt hij vrouwen en joden, degenen die volgens hem iets meer als mens beschouwd worden dan andere mensen.⁵⁹ De taak van de schrijver is om te ontheiligen, om te vernietigen.⁶⁰ Grunberg doet in feite hetzelfde als Roth in zijn romans doet: het jodendom schaden.

In zijn essay geeft Grunberg ook alvast een steek onder water aan degenen die aan de hand van zijn teksten zijn auteursidentiteit bepalen. “Biller heeft bijna uitsluitend over joden geschreven. Betekent dit dat hij een joodse schrijver is? Een schrijver zou je niet tot zijn vermeende onderwerp moeten reduceren.”⁶¹ Hoewel Grunberg het over Biller heeft, lijkt hij tegelijkertijd zichzelf in bescherming te nemen tegen de aannames van zijn publiek. Ook Grunberg schrijft vanaf het begin van zijn carrière vrijwel alleen maar over joden. Hem kun je dus ook niet reduceren tot een joodse schrijver. Echter, het feit dat Grunberg de joodse identiteit representeert, of dit nu afwijzend is of niet, zorgt ervoor dat het publiek de auteur met het jodendom gaat associëren. De joodse identiteit is deel geworden van zijn auteursidentiteit en zo wordt het beeld van ‘de joodse schrijver’ gecreëerd.

In één van zijn essays schrijft Grunberg dat niet alleen zijn boeken maar ook alle andere representaties gerekend moeten worden tot fictie. “Niet om iets onschadelijk te maken – ik geloof overigens niet dat fictie onschadelijker is dan non-fictie – maar wel om iets duidelijk te maken.”⁶² Met een dergelijke uitspraak maakt Grunberg duidelijk dat zijn auteursidentiteit een constructie is. Een constructie die doorgetrokken wordt in zijn volledige leven en werk en die hij al vanaf zijn tienerjaren creëert.

⁵⁷ Grunberg 1998, 68.

⁵⁸ Grunberg 1998, 71.

⁵⁹ Grunberg 1998, 177.

⁶⁰ Grunberg 1998, 178.

⁶¹ Grunberg 1993, 113.

⁶² Grunberg 1998, 212.

Theater

De constructie van Grunbergs auteursidentiteit begint al vroeg: naast de brieven waarin hij een plek probeert te claimen in de kunstenaarskringen in Amsterdam, bevatten zijn toneelstukken representaties die bepalend zouden blijken te zijn voor het beeld dat men van de vroege Grunberg had. Een belangrijk onderdeel daarin is de moederfiguur en de persoonlijke gevolgen van de oorlog voor het joodse gezin. De oorlog heeft grote invloed gehad op de visie op en omgang met de joodse identiteit. De verschrikkingen van de Shoah kunnen niet los gezien worden van wat het, ook vandaag nog, betekent om joods te zijn.

In 1993 en 1994 schreef Grunberg een trilogie van drie toneelstukken: *Rattewit* handelt over drie personages die in een café naast een joodse begraafplaats zitten, waarbij de personages elkaar veel verwijten. *Grillroom* is een korte monoloog van de moederfiguur uit *Rattewit*, en in *De dagen van Leopold Mangelmann* zit een gezin aan tafel te eten en vliegen, net zoals in *Rattewit*, de beschuldigingen en verwijten in het rond.

Rattewit is een conversatie tussen drie personages, te weten Michael, zijn moeder Hanna en een stamgast, Jacob. De drie praten het merendeel van de tijd volledig langs elkaar heen: enkel Jacob reageert nog wel eens op wat Michael of Hanna zegt. Een rode lijn in het verhaal is dat Hanna wil dat haar zoon samen met haar de kaddisj opzegt, maar die doet daar moeilijk over. De moederfiguur hecht blijkbaar heel veel waarde aan het joodse geloof. Het toneelstuk lijkt een voorloper of verkorte versie van *Blauwe maandagen*: sommige passages komen letterlijk terug in de roman en de strekking van het verhaal is gelijk. Een voorbeeld is de passage waarin de vaderfiguur een verpleegster ‘geil varkentje’ noemt.

De moederfiguur die in de essays en brieven van de jonge Grunberg nauwelijks gerepresenteerd wordt, is in deze toneeltrilogie alom aanwezig. Hanna kan niets anders dan zich uitlaten over wat haar zoon allemaal fout doet en hoeveel hij op zijn vader lijkt. Zij vergelijkt haar zoon met een nazi: “God, u kunt zich niet voorstellen wat voor ellendeling hij kan zijn. Op de begrafenis van zijn eigen vader is ie weggelopen. (...) Zoiets kan alleen een nazi doen. Hij is dun hè vindt u niet. In zijn gezicht.”⁶³

Hanna praat continu over de kampen maar wordt daarin niet gehoord. Haar twee gesprekspartners praten over banale dingen zoals douchen en seks terwijl zij zich boos maakt over haar gezin en vertelt hoe het er in de oorlog aan toe ging. Ze zegt over een vriendje dat ze in een kamp had en dat gek werd: “Maar in de kampen moet je niet gek worden. Dat is je dood. Als je daar gek wordt.”⁶⁴ Zo zijn er continu oneliners over de verschrikkingen van de kampen, maar de banaliteit wint het.

In het toneelstuk wordt de sacralisering van de Shoah op de hak genomen, net zoals dat later in *Blauwe maandagen* gebeurt. Hierdoor komt Grunberg cynisch over: de auteur lijkt geen boodschap te hebben aan het medelijden dat men met de joden heeft sinds de Tweede Wereldoorlog en de ‘verering’

⁶³ Grunberg 1994, 24.

⁶⁴ Grunberg 1994, 36.

die daarmee gepaard gaat. De auteur Grunberg zet zich hiermee af tegen een maatschappelijke tendens en tegen de (reacties op de) joodse afkomst van de persoon Grunberg. Over school zegt personage Michael: “En als die leraren wisten dat je joods was dan kropen ze zo in je reet dat je er echt helemaal niet goed van werd. Ze waren echt niet goed wijs. En dan heb het nog niets eens gehad over die geschiedenisles toen we met z’n allen Shoah gingen kijken. (...) En terwijl ze daar dus met hun vrome rotgezichten naar die slaapverwekkende film zaten te kijken begon een of andere gereformeerde trut verschrikkelijk te huilen.”⁶⁵ In *Een vreemd geluk. De publieke religie rond Auschwitz* beschrijft Oegema hoe de herinnering aan de Shoah sinds de jaren negentig verworpen is tot een religieus proces waarin men de jood ‘ophemelt’. Hij noemt onder andere de film *Shoah*: “De film markeerde een nieuw hoogtepunt in de sacralisering en metafysering van de Shoah (...)”⁶⁶ Ad Zonneveld, programmamaker bij de KRO, bekritiseerde regisseur Lanzmann en werd hard aangepakt. Hij reageerde met: “Er is voor alle niet-slachtoffers maar één reactie van belang: blijvende schaamte om wat de joden is aangedaan.”⁶⁷ Grunberg wijst in zijn representaties deze blijvende schaamte de deur.

In *Grillroom*, een monoloog door Hanna, worden er een aantal zaken gerepresenteerd die de interesse wekken in de moederfiguur. Net zoals in *Rattewit* praat ze feitelijk alleen maar over de kampen. “Ik ben niet vermoord. Dat dachten ze wel. Na de oorlog. De mensen van het Rode Kruis. Toen ik daar kwam zeiden ze. U bent november ’44 vermoord. Nee zei ik, dat ben ik niet, dat moet iemand anders zijn. Ze hadden me op de verkeerde lijst gezet. In ieder geval dat meisje dat die lijsten uit had moeten typen. Maar ze zeiden, sorry, we hebben het zo druk, en veel te weinig mensen, en dan wil er nog wel eens een foutje insluipen.”⁶⁸ Het slapstickgehalte van deze passage is hoog: het schrijnende gegeven dat ze voor dood werd aangezien door een bureaucratisch foutje is ironisch en toont de absurditeit van de oorlogssituatie.

Deze absurditeit zien we ook terug in de suggestie dat de joodse moederfiguur zich heeft moeten prostitueren om de Shoah te overleven. Wanneer ze over een klasgenoot praat zegt ze het volgende: “Ik heb hem ook alles laten zien. Voor een stuk worst.” Dit loopt parallel met de representatie van het kamp. Hanna zegt dat ze zich zorgen maakte over het gebrek aan middelen voor de menstruatie in de kampen, maar zich voor niets zorgen heeft gemaakt: in Birkenau is ze nooit ongesteld geweest.⁶⁹ Even verderop in de tekst zegt ze dat ze jong en sterk was in het kamp dankzij de plakken worst die SS’ers haar wegens haar schoonheid toewierpen. “De mensen hadden me moeten zien in het kamp. Ik was jong en zo sterk. Mijn buurvrouw zegt. Ga weg, daar was toch niemand jong en sterk. Maar ik was sterk en jong. Ik was in de bloei van mijn leven daar. Ik heb nooit meer zo gebloeid. Mädele dat ben ik.”⁷⁰ De herinneringen

⁶⁵ Grunberg 1994, 38

⁶⁶ Oegema 2003, 186.

⁶⁷ Geciteerd uit Oegema 2003, 186.

⁶⁸ Grunberg 1994, 82.

⁶⁹ Grunberg 1994, 83.

⁷⁰ Grunberg 1994, 85.

die de moeder representeert lijken niet te kloppen: het is een gegeven dat vrouwen in erbarmelijke omstandigheden stoppen met menstrueren, het lijkt aannemelijk dat ze minder vitaal was dan ze beweert.

“Ik had veel meer kinderen willen hebben. Maar ze bleven niet leven. In mijn buik. Toen werd ik geopereerd [sic], en toen kwam mijn zoon, en die is niet doodgegaan. We hebben goed op hem gepast.”⁷¹ Het is nogal ironisch dat de moederfiguur zegt van kinderen te houden en goed op haar enige zoon gepast te hebben maar wel elke dag tegen haar zoon heeft gezegd dat ze hem gaat verlaten en dat hij haar de dood injaagt. Hanna wordt als een slechte moeder gerepresenteerd, althans volgens de huidige pedagogische inzichten. Het tijdens de oorlog stoppen van de menstruatie die moederschap mogelijk maakt en de miskramen daarna, impliceren dat ‘de moeder in haar’ haar lichaam na de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog verlaten heeft, ondanks dat zij dit zelf niet lijkt te beseffen.

Reeds in de toneeltrilogie wordt de moederfiguur als getraumatiseerd en als een slechte moeder gerepresenteerd. Ook in *De dagen van Leopold Mangelmann* heeft de moederfiguur een oorlogsverleden. Hier zitten misschien nog wel de meest expliciete en enigszins grove verwijzingen naar de Shoah. “Je moeder doet een beetje vreemd, dat komt omdat ze tussen de barbaren heeft gezeten. Daar kan zij ook niets aan doen.”⁷² Even later zegt de vader: “Je moeder heeft heimwee naar haar kamp. Dat is de enige plaats waar ze kan leven”, waarop moeder antwoordt: “Daar had ik het inderdaad beter dan bij jullie.” Waarop de zoon zegt: “Jullie leven is jullie straf. Maar ik ben onschuldig.”⁷³

In dit toneelstuk zit schuld als een rode draad verweven. De moederfiguur geeft haar gezin de schuld van de hel waarin ze leeft. Dit is in Grunbergs oeuvre vaker opgemerkt als belangrijk. Personages gaan gebukt onder schuld en straf. In mijn postureanalyse van *Blauwe maandagen* zal ik aantonen dat de representaties van het jodendom en de moederfiguur vrijwel altijd gepaard gaan met schuldgevoel. Ook zijn bepaalde passages op te vatten als een reflectie op het stempel ‘tweede-generatieslachtoffer’, wat in het geval van een schrijver die de getuigenissen van zijn ouders (expliciet dan wel impliciet) representeert, ‘tweede-generatieauteur’ is. De dokter zegt tegen Leopold Mangelmann: “Jouw moeder komt uit de oorlog. Daarom wandelt ze door de tuin en ziet ze je niet en mij niet en niemand.” Leopold antwoordt daarop: “Ik kom niet uit de oorlog. Ik kom uit mijn moeder. Ik weet niet hoe het eruitziet, daar.”⁷⁴ Dit is een representatie die vaker terugkomt, zowel in Grunbergs teksten als daarbuiten. In de representaties is er een contrast merkbaar tussen de afstand tussen moeder en zoon en de onvoorwaardelijke liefde die de auteur voor zijn moeder voelt. Zo zegt hij in de documentaire *Moeder & Grunberg* zijn moeder dagelijks te bellen. Ondanks dat de gebeurtenissen van de Shoah tussen hen in staan, zoeken de auteur en zijn moeder toenadering bij elkaar.

Naast verwijzingen naar de oorlog bevatten de toneelstukken representaties van joodse rituelen zoals kaddisj en ook de joodse diaspora en het zionisme zijn in de representaties aanwezig. De familie

⁷¹ Grunberg 1994, 78.

⁷² Grunberg 1993, 12.

⁷³ Grunberg 1993, 29.

⁷⁴ Grunberg 1993, 53.

van de moederfiguur is over de hele wereld verspreid, ook wel op te vatten als een gevolg van de diaspora. Daarbij komt het verlangen om terug te keren naar een eigen joodse staat, ook wel zionisme genoemd. “We wachten al zesduizend jaar. Dat komt door mensen als jouw vader. Anders waren we al lang in Jeruzalem geweest.”⁷⁵

De representaties in deze toneeltrilogie zijn vooral interessant omdat de moederfiguur die zo’n grote rol zou gaan spelen in Grunbergs literaire oeuvre, op consequente wijze gerepresenteerd wordt als door de oorlog getraumatiseerde jodin. Al wordt zij gerepresenteerd alsof ze dit zelf niet zo ziet: juist het heden is een hel. Soortgelijke representaties komen ook voor in Grunbergs literaire oeuvre. De autobiografische lectuur die door de opvoering van de moederfiguur gestuurd wordt, heeft als effect dat de lezer de gerepresenteerde zaken aan de persoon Grunberg en zijn moeder toeschrijft. Grunbergs auteursidentiteit wordt zo opgehangen aan de joodse afkomst van de persoon Grunberg en de invloed van zijn joodse moeder op zijn leven.

2.2. ‘Blauwe maandagen’

Hoewel Arnon Grunberg al in 1982 op elfjarige leeftijd zijn eerste verhaal publiceerde en daarna nog vele toneelteksten, poëziebundels en proza schreef, brak hij pas in 1994 definitief door met *Blauwe maandagen*. De aandacht die de jonge debutant kreeg voor zijn roman was bijzonder groot: maar liefst twintig recensies verschenen in de belangrijke dag- en weekbladen.⁷⁶ Bovendien was Grunberg in de eerste maanden te gast in twee televisieshows, iets wat indertijd beschouwd werd als een grote prestatie van een voorheen onbekende auteur.⁷⁷ Het mag duidelijk zijn dat Grunberg met *Blauwe maandagen* indruk heeft gemaakt. Ik beschouw deze debuutroman als een cruciaal punt in de posturevorming van Grunberg, volgens Heinich is dit immers het moment waarop de auto- en heterorepresentatie in gang gezet worden en het posture van de auteur in kwestie gevormd wordt. In deze paragraaf zal ik dan ook, bij wijze van eerste intratekstuele autorepresentatie, het joodse posture van de auteur zoals gevormd in *Blauwe maandagen* onderzoeken.

Blauwe maandagen bestaat uit vijf delen, allen verteld door ik-verteller en protagonist Arnon. In twee korte delen vertelt hij over zijn ouders en de dood van zijn vader. In het grootste deel, dat tussen de twee delen over zijn ouders in staat, vertelt hij over zijn relatie met jeugdliefde Rosie en zijn middelbareschooltijd. Hierna beschrijft Grunberg in ‘De meisjes’ zijn escapades met prostituees. Tot slot vertelt de jonge protagonist hoe hij aangenomen wordt bij het escortbureau ‘Blue Moon’ onder de schuilnaam Stephan. Hij komt echter niet aan dit werk toe: op de avonden dat hij stand-by staat bestelt hij zelf escorts. Hij tracht de rollen om te draaien, in die zin dat hij het niet meer zelf is die genegenheid zoekt maar een ander die dit bij hem hoopt te vinden.

⁷⁵ Grunberg 1993, 17.

⁷⁶ Beeks 2007, 34.

⁷⁷ Beeks 2007, 35.

Het zoeken van toenadering speelt in de roman impliciet een grote rol. Arnon is continu op zoek naar bevestiging en intimiteit. Dit zoekt hij bij jeugdliefde Rosie en daarna bij prostituees. Het gebrek aan genegenheid vanuit zijn ouders compenseert hij op deze manier. Door het autobiografische karakter van de tekst lijkt de lezer heel dicht bij de auteur te komen, maar dit is geveinsd. Er wordt afstand gecreëerd, zowel in de schrijfstijl als in de representaties in de tekst. Hoewel de gerepresenteerde gebeurtenissen en gedachten van de verteller inhoudelijk erg persoonlijk overkomen, is de toon afstandelijk en veelal komisch. Dit komische effect dat vaak gepaard gaat met ironie zien we vooral terug in de representaties van de tragikomische moederfiguur in de roman. Hier zal ik later in deze scriptie op ingaan. De distantiëring vindt tegelijkertijd plaats in wat er beschreven wordt: Arnon laat anderen niet te dichtbij komen en dit lijkt in de roman een gevolg te zijn van de relatie met zijn ouders. De afstand en betrokkenheid die in *Blauwe maandagen* voorkomt, is een gemeenschappelijke deler in Grunbergs oeuvre, zoals Goedegebuure aantoonde in ‘Distantie en empathie bij Van der Jagt en Grunberg’.⁷⁸

Arnon's ouders worden gerepresenteerd als onberekenbaar en in zekere zin ook onbereikbaar: zijn vader houdt er dubieuze bezittingen en bezigheden op na die pas uitkomen wanneer hij sterft. Zijn moeder schreeuwt, scheldt en gooit met het servies. Het is duidelijk dat het ouderpaar niet ongeschonden door het leven is gekomen en geplaagd wordt door geesten uit het verleden, al is dit vrij impliciet. Door verschillende uitspraken door en over de moederfiguur in de roman blijkt echter dat zij slachtoffer was van de Shoah.

Door de constructie van een ik-verteller weten we pas vrij laat hoe de verteller en protagonist heet. “Ze noemden mij vroeger Arnon Yasha, want zo heet ik,”⁷⁹ vertelt hij wanneer hij terugblijkt op zijn jeugd. In het laatste deel van het boek stelt hij zich bovendien voor aan een hoer als Arnon Grunberg. De naam Arnon Yasha Grunberg, dezelfde naam als die van de biografische persoon Grunberg, is een eerste en bovendien zeer belangrijk signaal dat de lezer ertoe aanzet om de tekst autobiografisch te lezen. Missinne noemt homonymie immers één van de twee kenmerken van autofictie.⁸⁰ Door de overeenkomende namen tussen de twee belangrijkste instanties uit de tekst – namelijk de verteller en de protagonist – en de auteur wordt gesuggereerd dat het om autobiografische representaties gaat. Ook de namen van andere personages komen overeen: de moeder van Arnon in de roman heet, net zoals de moeder van de persoon Grunberg, Hannelore.⁸¹ Deze naamovereenkomst versterkt het idee dat de roman op waarheid gebaseerd is en hierdoor nemen we de alom aanwezige representaties van de moederfiguur sneller voor waar aan. Het autobiografisch lezen van een dergelijke roman heeft als effect dat de woorden van de ik-verteller veel invloed hebben op het beeld dat we van de auteur Grunberg krijgen.

⁷⁸ Zie Goedegebuure 2010.

⁷⁹ Grunberg 2011, 160.

⁸⁰ Missinne 2003, 51.

⁸¹ Grunberg 2011, 87.

Er zijn meer aanwijzingen die de lezer uitnodigen tot het gelijkstellen van de auteur en de biografische persoon Grunberg. Zo is er naast homonymie van personen en personages tevens sprake van gelijknamigheid tussen andere zaken zoals het Vossius Gymnasium in Amsterdam, waar zowel de biografische persoon Grunberg als het personage in *Blauwe maandagen* heen gingen en vanaf getrapt werden. Daarnaast zijn er talloze elementen die naar gebeurtenissen in het leven van de biografische familie Grunberg verwijzen en die voor waargebeurd door kunnen gaan, zoals het verhuizen van Arnons zus naar Jeruzalem en de rituelen in het joodse gezin Grunberg.

In de roman worden joodse rituelen en elementen gerepresenteerd als een alledaagse bezigheid. Het jodendom is alom aanwezig in het leven van de familie Grunberg. Arnon gaat iedere zaterdagochtend naar de synagoge, zijn vader heeft ‘al tienduizend keer’ *De Rabbi van Bacherach* gelezen en wanneer Arnon als bijbaantje medicijnen rondbrengt voor een joodse apotheker, vraagt één van de cliënten hem elke keer om een *kippa* op te zetten en samen de *beracha* te zeggen.⁸²

De school waar Arnon naar toegaat wordt gerepresenteerd als erg toegankelijk naar de joodse Arnon toe. Wanneer Rosie op een willekeurige dag naar Artis wil gaat Arnon met haar mee. “Tegen de conciërge zei ik dat het een belangrijke joodse feestdag was. Op school hadden ze erg veel respect voor joodse feestdagen.”⁸³ Arnon maakt misbruik van het feit dat hij joods is en zet het in om zijn zin te krijgen. Wanneer de klas bij geschiedenis de film *Shoah* gaat kijken, krijgt Arnon vrijstelling van de leraar. Uit recalcitrantie gaat hij juist wel naar de les, terwijl hij gewoonlijk veel spijbelt, maar blijft na die ene keer toch maar weg wegens de huilende mensen bij de film. “Op het einde begon een trut zelfs te janken. Ik zweer het. Ze begon te janken.”⁸⁴ Dit is vrijwel dezelfde scène als in *Rattewit*; ook hier wordt de sacralisering van het jodendom op de hak genomen. De schuld en schaamte die de werknemers en leerlingen op school voelen jegens joden - die ervoor zorgen dat men opkijkt tegen joden en hun slachtofferrol in het verleden goed wil maken - representeert een groter maatschappelijk fenomeen zoals beschreven door Oegema. Yra van Dijk merkte al op dat personages in Grunbergs romans vaak gebukt gaan onder een niet verklaard schuldgevoel.⁸⁵ Dit schuldgevoel is hier niet alleen bij een individueel personage het geval maar wordt gerepresenteerd vanuit een instantie.

De protagonist benoemt binnen de verhaalwerkelijkheid meer dan eens zijn joodse achtergrond. “Ze [Arnons ouders] zijn joods, net als ik, maar dat heb je waarschijnlijk al gezien,”⁸⁶ zegt hij tegen één van de escorts die hij bezoekt. ‘Waarschijnlijk’ suggereert dat Arnon het gevoel heeft dat men zijn joodse afkomst direct aan hem ziet en dit brengt hem er toe deze te expliciteren.

Binnen Grunbergs posture is een spanning merkbaar tussen het dichtbij laten komen van de joodse identiteit door de vele representaties en het distantiëren van diezelfde identiteit. Deze afstand wordt gecreëerd door uitermate cynische en negatieve uitingen over het jodendom en sympathisanten. De

⁸² Grunberg 2011, 40.

⁸³ Grunberg 2011, 25.

⁸⁴ Grunberg 2011, 90.

⁸⁵ Van Dijk 2014, 106.

⁸⁶ Grunberg 2011, 219.

eerder opgemerkte afstand en betrokkenheid zijn hier zeker van toepassing en mogelijk is deze toenadering/afwijzing van de joodse identiteit juist de spil van deze ‘tactiek’.

Aversie jegens het jodendom

De ik-verteller is heel vijandig jegens bepaalde benaderingen van zijn joodse identiteit. Dit gaat voornamelijk om momenten waarop joden in de slachtofferrol worden geplaatst en medelijden opwekken. In de hierboven al genoemde scène waarin Arnons klas *Shoah* kijkt, ergert Arnon zich duidelijk aan het huilen om een dergelijke film. De protagonist heeft dus niet zoveel op met het medelijden met de joden en reageert hier uitermate cynisch en ironisch op.

Dit zien we ook terug in de volgende passage die zich in de synagoge afspeelt en waarbij Arnon een groepje vrouwen treft dat zich wil bekeren tot het jodendom. Arnon noemt ze stevast ‘nepjodinnen’.

“Daar begreep ik dus niets van, waarom mensen joods willen worden. Ze konden zich toch ook meteen ophangen, als ze het niet meer zagen zitten.”⁸⁸ Dit is een opvallende uitspraak voor een zichzelf overduidelijk als jood presenterend(e) personage/verteller/auteur. Het jodendom wordt gerepresenteerd als een boete en last. Arnon verzet zich tegen het medelijden dat mensen met de joden hebben. “Toen begon die ene met dat sluike haar er weer over dat joden zo goed wisten wat lijden was. God, het was niet om aan te horen. Ze hield maar niet op. Ze zocht de ware kern van het lijden, zei ze. Waarom kon er niet iemand een paar sigaretten op haar gezicht uitdrukken?”⁸⁹

De vrouwen willen zich bekeren tot het jodendom en willen hiervoor letterlijk medelijden. De houding van de protagonist en verteller is uitermate agressief jegens de vrouwen die het jodendom een warm hart toedragen en zich zelfs willen bekeren. Arnon lijkt niet te geloven in de oprechtheid van de bekering en in de aantrekkingskracht van het jodendom. Arnon kan het niet aanhoren dat de vrouwen over ‘de kern van het lijden’ praten die door de joden zo goed beleefd wordt. Arnon laat zich niet in de slachtofferrol duwen en komt daar tegen in opstand.

Iets wat concreet niet zoveel met de joodse identiteit aan sich te maken heeft maar sinds de Tweede Wereldoorlog wel sterk geassocieerd wordt met het jodendom is het gebruik van het woord ‘nazi’ in de roman. De nazi’s, degenen die tijdens de Shoah miljoenen joden vermoordden, keren in de roman regelmatig terug als geesten uit het verleden, in de lichamen van de personages uit het heden. Er zijn twee passages die tekenend zijn voor deze observatie:

“Ze keken naar me alsof ik een nazi was. Ik had nog nooit in een film een nazi met rode haren gezien. Volgens mij bestonden dat soort nazi’s helemaal niet. Als je het mij vraagt, kon je het wel vergeten in het Derde Rijk als je rood haar had.”⁹⁰

⁸⁸ Grunberg 2011, 73.

⁸⁹ Grunberg 2011, 74.

⁹⁰ Grunberg 2011, 73.

Arnon interpreteert de blikken die hij krijgt als een beschuldiging. Hij voelt zichzelf aangekeken als een nazi, als een dader. Grunberg problematiseert in meerdere van zijn romans dader en slachtoffer.⁹¹ In de teksten ‘roept het door de roman gewezen discours over vernedering en schuld een holocaust-achtergrond op’.⁹²

“Toen bijna iedereen in de bar van het Apollohotel dronken was, behalve wij, vroeg Rosie wat voor baby ik was geweest. (...), en ik dacht eraan dat mijn moeder me had verteld dat ik er met een tang was uitgetrokken door een nazi. Zo noemde mijn moeder de man die mij uit haar had getrokken,...”⁹³

Nogmaals de benaming nazi, en weer heeft het te maken met Arnons moeder. De arts die haar kind ter wereld heeft gebracht wordt een nazi genoemd. Eigenlijk doet alles wat de moederfiguur in *Blauwe maandagen* kwaad doet, of het nu een zoon met roodgeverfd haar is of een arts die ze associeert met pijn is, denken aan de nazi's.

Moederfiguur

In *Blauwe maandagen* is de moeder van de protagonist – die zoals eerder in deze scriptie aangetoond, met het oog op het posture van de auteur min of meer op gelijke voet kan worden gesteld met de verteller en de auteur⁹⁴ – nogal aanwezig. De representatie van zijn moeder is gedurende zijn carrière één van de ijkpunten van Grunbergs posture gebleven, zoals ik aan zal tonen in de eerste paragraaf waarin ik bondig enkele representaties buiten de romantekst zal analyseren, zowel auto- als heterorepresentatie. In de tweede paragraaf zal ik onderzoeken hoe de autorepresentatie van Grunberg zijn moeder neerzet en welke invloed dit heeft op zijn posture.

Wat er gezegd wordt over Arnons moeder in de roman zal ik niet koppelen aan de biografie van Hannelore Grunberg om tot een interpretatie van de roman te komen. Dit is ook helemaal niet relevant: het aanzetten tot autobiografisch lezen zorgt ervoor dat lezers de representaties toch wel voor waar aan willen nemen, zoals blijkt uit het door Grunberg geschreven essay over Kosinski. De moederfiguur in *Blauwe maandagen* speelt net zoals in de hiervoor besproken toneeltrilogie een grote rol, met name met het oog op de joodse representaties. Het opvoeren van zijn moeder als personage in de volgens Heinrich zo belangrijke debuutroman en de relatie met de joodse identiteit die deze representaties blootleggen, roepen onder andere de vraag op wat dit doet voor Grunbergs auteursidentiteit.

Buiten de tekst

Al van begin af aan wordt de moeder van Grunberg als onderwerp in zijn teksten opgevoerd. In zijn toneelteksten speelde ze al een rol en in vrijwel iedere romantekst die de auteur tot nu toe schreef is een

⁹¹ Zie Van Dijk 2010, 95 e.v.

⁹² Van Dijk 2010, 95.

⁹³ Grunberg 2011, 49.

⁹⁴ Zie onder andere Van Dijk 2014, 108.

moederfiguur aanwezig, vaak als enige gerepresenteerde familielid. In de heterorepresentatie van de auteur wordt de rol van Grunbergs moeder in zijn oeuvre en auteurschap alleszins aangehaald: “Als er dan toch iets heilig is in het leven van Arnon Grunberg, dan is het zijn moeder. Een heilige die haar liefde in hatelijkheden verpakt en wanhopig maakt. Hij moet zich van zijn moeder bevrijden, schreef hij meer dan eens. Maar ze lijkt in elke roman weer in een andere vermomming op te duiken, deze vrouw met een niet te evenaren levensdrift.”⁹⁵

Het representeren van zijn moeder is niet opgehouden na de overgang van meer autobiografisch naar meer geëngageerd schrijven. Sterker nog: sinds de omslag in zijn schrijverschap rond 2003 zijn er alsmaar meer representaties van Grunbergs moeder verschenen, zoals de documentaire *Moeder en Grunberg* (2015), waarin de dan 87 jaar oude Hannelore Klein als zeer kwetsbaar wordt voorgesteld. Op enkele momenten leest Grunberg passages voor uit *Blauwe maandagen* waarin de moeder vloekt en tiert en met servies gooit of beschrijft hoe mooi ze ten tijde van haar tijd in de kampen was.⁹⁶ Het contrast tussen de beelden en de tekst is groot: in de roman wordt Grunbergs moeder als zeer opvliegend gerepresenteerd terwijl de kijker in de documentaire naar een oud mensje kijkt dat nauwelijks in staat lijkt tot het optillen van een bord. Ondanks het contrast tussen de representaties en het beeld dat we van de moeder te zien krijgen, versterkt Grunberg door dit samenspel van documentaire en romantekst de indruk dat *Blauwe maandagen* een autobiografie is.

Over de relatie met zijn moeder met betrekking tot de gevolgen van de Shoah voor het gezin Grunberg zegt de auteur in 2011 in een interview het volgende:

Als ik vroeger naar mijn ouders keek, voelde ik mij zo onmachtig: zo wilde ik niet worden. Maar medelijden zou te denigrerend zijn. Mijn moeder is in een universum geweest waar ik niet bij kan, ondanks alle boeken en films. Die reis in de tijd kun je niet maken. Wat er echt gebeurd is, gaat mijn verbeeldingskracht zo te boven dat het fictie wordt. Een gedeelte van de werkelijkheid van mijn ouders is ondoordringbaar, de Shoah heeft van mij een buitenstaander gemaakt ten opzichte van hen”⁹⁷

Grunberg voelt zich gedistantieerd van zijn ouders door de oorlog. Wat ik opvat als het trauma van zijn moeder is onbereikbaar voor de auteur. De afstand tussen wat er echt gebeurd is en de representaties ervan is dusdanig groot dat alle representaties onder de noemer fictie vallen. Grunberg lijkt in zijn debuutperiode een manier te zoeken om het trauma van zijn moeder om te zetten in woorden, maar heeft daarna, zoals in bovengenoemde interview, moeten toegeven dat representaties van de Shoah nooit recht aan de werkelijkheid kunnen doen. In *Blauwe maandagen* zien we deze problematiek terug: in de romantekst wordt getoond hoe het trauma en de aard ervan de gebeurtenissen niet-representeerbaar maken. In de volgende paragraaf zal ik aantonen dat deze afstand tot zijn moeder ook uit *Blauwe maandagen* blijkt en een belangrijke rol speelt in zijn posture.

⁹⁵ Lo Galba 2011.

⁹⁶ Grunberg 2015, 0:03:55 e.v.; 0:22:01 e.v.

⁹⁷ Lo Galba 2011.

In *De Groene Amsterdammer* (1994) zegt Grunberg het frappant te vinden dat tot dan toe nog niemand het heeft gehad over de hoeren in zijn debuutroman. Hij stelt dat bepaalde verbanden niet gelegd worden omdat mensen al te omzichtig met het prostitutiethema in zijn boek omgaan. “Bijvoorbeeld als ik schrijf dat de moeder in het boek zegt dat ze het koninginnetje van Mauthausen was.”⁹⁸ Het verband dat door de auteur gelegd wordt tussen prostitutie en de moederfiguur in *Blauwe maandagen*, drukt nog een extra stempel op de representatie van de moeder. Van Dijk legt hetzelfde verband in ‘Uitblinken in overleven’. “De fantasie vult de lege plekken op, die er in het verhaal van de moeder in overvloed zijn. Vooral haar trotse uitroepen over hoe mooi en geliefd ze was in het kamp, doen de lezer (en waarschijnlijk haar zoon) het ergste vermoeden over wat ze *niet* vertelt, en hoe hoog de prijs voor haar overleven precies geweest is.”⁹⁹ “In het werk van Grunberg is dit werk van de verbeelding geen verzoenende of herdenkende exercitie – veel van zijn romans vertonen eerder een herhaling of encenering van het onverklaarbare geweld, dan een poging tot verwerken ervan.”¹⁰⁰ De enceneringen maken deel uit van Grunbergs spel met werkelijkheid en fictie, en tonen dat fictie niet altijd een keuze is. De invloed hiervan op zijn posture is dat de auteur graag de regie heeft, maar in sommige gevallen machteloos staat, zoals in de representaties van het oorlogsleed van zijn joodse moeder.

In de tekst

De suggestie van de handelingen die de moederfiguur heeft moeten verrichten om de Shoah te overleven, wordt versterkt door de woorden van de vaderfiguur: “In onze familie komen geen koningen van de onderwereld voor”, zei hij, ‘hooguit keizers van het riool en straatprinsessen (...), en nog meer straatprinsessen die zich verkochten om hun levens te redden en die alles gered hebben behalve hun leven (...) ‘Wat is er met al die straatprinsessen gebeurd?’ ‘God knikkert met ze, zei hij, omdat Hij alleen is.’”¹⁰¹

Zoals de extratekstuele representaties (van later) in zijn oeuvre aantonen, speelt de moeder van de auteur een aanzienlijke rol in Grunbergs auteursrepresentaties. *Blauwe maandagen* is daarin de koploper, want met het debuut van Grunberg als literair auteur werden ook zijn personages en zijn eigen posture als prozaschrijver in het leven geroepen. Naast het feit dát de moeder van Grunberg überhaupt zo aanwezig is in Grunbergs auteursidentiteit, is de wijze waarop interessant. Ik zal enkele fragmenten uit de roman analyseren vanuit de posturetheorie en bepalen hoe de representaties deel uitmaken van het posture van de auteur.

“Naarmate de herinnering aan mijn vader vervaagde, raakte mijn moeder er steeds meer van overtuigd dat ze hem vermoord had, samen met mij. (...) Mijn vader was niet de eerste die ze vermoord had. Háár vader had ze in 1943 in Theresienstadt om zeep geholpen. Details daarover heeft ze aan

⁹⁸ Geciteerd uit Meijer 1994.

⁹⁹ Van Dijk 2010, 84.

¹⁰⁰ Van Dijk 2010, 84.

¹⁰¹ Grunberg 2011, 83.

niemand willen vertellen, waarschijnlijk omdat ze ze gewoon vergeten was. Mijn moeder was een vrouw die niet wist dat ze geheimen had. Wel zei ze dat de rest van haar leven haar straf was.”¹⁰² Omdat Arnon zijn vader op dezelfde avond dat die in zijn eten stikte enkele hapjes gevoerd had, beschouwt zijn moeder hem als haar medeplichtige.¹⁰³ Verderop wordt beschreven dat Arnons moeder terwijl haar man stikt op zijn hoofd slaat met een lepel en roept: “Eet. Eet. Je hebt mijn hele leven kapotgemaakt, en nu ga je dood, nu ga je eten.”¹⁰⁴ In de roman praat Arnons moeder zichzelf en de andere personages continu schuldgevoelens aan, en zoals voorgaande passage wel aantoont zijn dat geen kleine beschuldigingen.

In mijn ogen staat de moederfiguur symbool voor het schuldgevoel dat personages in Grunbergs oeuvre zo vaak treft, en de ambiguïteit tussen dader en slachtoffer die in heterorepresentatie opgemerkt is. Door een dergelijke representatie schept Grunberg een herkomst van de schuldgevoelens waar zijn personages vaak onder gebukt gaan en waar het posture van Grunberg ook onder lijkt te lijden.

Ondanks dat Arnons moeder ‘haar liefde omzet in hatelijkheden’ wordt zij wel als zorgzaam gerepresenteerd. Zo kan Arnon zich wanneer hij op zijn zevende bij de schoolarts komt niet zelf aankleden, “want mijn moeder kleepte me altijd aan en uit.”¹⁰⁵ Het drukt een afhankelijkheidsrelatie uit tussen moeder en zoon, net zoals uit representaties buiten de romans blijkt, bijvoorbeeld het feit dat Grunberg in *Moeder & Grunberg* vertelt minstens één keer per dag met zijn moeder te bellen. Daarnaast knijpt zij elke avond de puistjes van haar zoon uit, tot groot ongenoegen van haar man tijdens het eten.¹⁰⁶ Naast de zorgzaamheid die zij voor haar zoon toont, hecht Arnons moeder veel waarde aan joodse rituelen zoals seideravond, naar de synagoge gaan en bidden. Dit toont ook haar zachte kant.

De zorgzaamheid van de moederfiguur maakt ook deel uit van de schuld die zij zichzelf oplegt, al wordt dit, net zoals vrijwel alle representaties die betrekking hebben op haar figuur, niet expliciet. Naast de representaties van dit (onbewuste) schuldgevoel wordt zij ook enigszins naïef voorgesteld wanneer het over haar oorlogsverleden gaat. “‘In Mauthausen waren ook veel meisjes,’ zei mijn moeder, ‘maar ik was ’t mooiste, zelfs zonder mijn haren was ik mooi, ook de SS vond me mooi, ik was het koninginnetje.’”¹⁰⁷ Het contrast tussen de kwetsbaarheid van de uitspraken van de moeder en haar scheldtirades maakt de representatie schrijnend. Bovendien is het verband tussen deze uitspraak en het prostitutie-thema in *Blauwe maandagen* gelegd, wat het inbeelden van wat de moederfiguur in de kampen heeft meegemaakt stuurt.

Door met de nadruk op de joodse identiteit de moederfiguur in *Blauwe maandagen* te beschouwen wordt het schuldgevoel dat veel personages in Grunbergs oeuvre teistert ‘verklaard’. De schuld en schaamte die in heterorepresentaties vaak opgemerkt wordt als één van de kenmerken van Grunbergs personages, kan niet los gezien worden van Grunbergs visie op zijn joodse identiteit. De moederfiguur

¹⁰² Grunberg 2011, 158.

¹⁰³ Grunberg 2011, 158.

¹⁰⁴ Grunberg 2011, 159.

¹⁰⁵ Grunberg 2011, 117.

¹⁰⁶ Grunberg 2011, 199-200.

¹⁰⁷ Grunberg 2011, 92.

speelt hier een centrale rol in: Traditioneel wordt het ‘jood zijn’ overgedragen via de moeder. Grunbergs ensceneert zijn moeder als een vrouw met een traumatisch verleden, het is aan de lezer om dit te koppelen aan de jodenvervolging. Grunberg ‘offert’ zijn moeder door over haar te schrijven, zo stelt Yra van Dijk in *Afgrond zonder vangnet*, en maakt van haar publiek bezit.¹⁰⁸ Door zijn joodse moeder op deze manier te offeren, toont hij niet gediend te zijn van medelijden met zijn joodse achtergrond. Het posture dat door dergelijke representaties ontstaat, is dat van een schrijver die zijn pen inzet om de werkelijkheid van zich af te schrijven.

2.3. Conclusie posture Grunberg

Reeds voor zijn succesvolle carrière als literair auteur, die met zijn debuutroman *Blauwe maandagen* begon, werkte Grunberg al aan zijn auteursidentiteit. Als zeventienjarige legde hij contact met belangrijke actoren uit de kunstenaarskringen in Amsterdam en dit was niet onsuccesvol: hij bouwde relaties op met uitgevers zoals Vic van de Reijt, regisseurs die Grunbergs toneelstukken op de planken zouden brengen en acteurs zoals Pierre Bokma. De door de jonge Grunberg verzonden brieven zijn verzameld in *Aan nederlagen geen gebrek*. Het beeld dat hieruit spreekt is dat van een jonge enthousiasteling die er niet voor terugdeinst om aan de weg te timmeren als acteur, uitgever en auteur.

Uit de periode tot aan zijn debuut heb ik drie elementen uit zijn oeuvre bestudeerd: brieven, essays en een toneeltrilogie. In deze drie representatievormen is de verwevenheid van Grunbergs posture met zijn joodse achtergrond wisselend. De brieven blijken voornamelijk praktisch ingezet om zijn posture überhaupt in de wereld te kunnen zetten: om een positie in het literaire veld te claimen, zijn andere actoren van belang om je die positie daadwerkelijk toe te kennen. In de essays en toneelstukken speelt het joodse element een onweerlegbare rol. De joodse rituelen en de representaties van het oorlogsverleden van de moeder zijn in de toneelstukken alom aanwezig en tonen het belang van dit aspect van Grunbergs identiteit. In de essays recenseert de auteur vrijwel alleen joodse kunstenaars en uit deze besprekingen blijken bovendien Grunbergs opvattingen over auteurschap. Samen met de joodse invalshoek van de toneeltrilogie wordt reeds voor zijn debuutroman het beeld van Grunberg als joodse auteur neergezet.

In 1994 debuteert Grunberg met *Blauwe maandagen*. Hij is op dat moment al bekend in de Amsterdamse kunstenaarskringen, maar dit is zijn definitieve doorbraak als literair auteur. De debuutroman speelt dan ook een grote rol in het posture van de auteur. In de roman zijn vele verwijzingen naar het jodendom en de onrepresenteerbaarheid van de Shoah vertegenwoordigd. De moederfiguur speelt hierin een belangrijke rol, net zoals in de rest van Grunbergs oeuvre. Alles lijkt terug te wijzen naar Hannelore Grunberg. In de representaties van de moederfiguur komen de joodse identiteit van de auteur, de afstand en betrokkenheid en het onverklaarde schuldgevoel in Grunbergs personages samen.

¹⁰⁸ Van Dijk 2017, par. 3.1.2.

In Grunbergs joodse auteursidentiteit, zoals gerepresenteerd in *Blauwe maandagen*, is er een spanning merkbaar tussen autobiografie en afstand. Enerzijds wordt de indruk gewekt dat de roman autobiografisch is: dit komt tot stand door de homonymie van auteur, protagonist en verteller. Volgens Missinne is dit één van de kenmerken van autofictie en autobiografie. Verder kunnen we dit ook in het licht van Hams postureanalyse beschouwen: door de homonymie en andere gemeenschappelijke kenmerken van intratekstuele en extratekstuele personages en personen worden de grenzen tussen auteur, verteller en personage overschreden.

De tekst lijkt de lezer heel dicht bij de auteur te brengen door de persoonlijke aard van de representaties. Zijn familie, zijn jeugdliefde en zijn vele uitstapjes met prostituees wekken de indruk dat de lezer een intieme kijk krijgt in het leven van Arnon Grunberg. Het effect van deze persoonlijke benadering is dat Grunberg authentiek overkomt. Tegelijkertijd wordt er een afstand gecreëerd, voornamelijk door de ironie die Grunberg eigen is. Hoewel er vanaf alle kanten geïmpliceerd wordt dat *Blauwe maandagen* een waarheidsgetrouwe afspiegeling is van het leven van de jonge Arnon Grunberg, is door de ironie waarmee de tekst doorspekt is niet duidelijk wat ernst is en wat niet. Dat Grunberg tot generatie Nix gerekend werd en zijn vroege romans vergeleken werden met slapstick is niet vreemd, gezien de nihilistische representaties in zijn vroege auteurschap.

Het vroege posture van Grunberg is in grote mate verweven met zijn joodse achtergrond. Gezien de uitspraak van Grunberg dat hij Marek van der Jagt schiep om te ontsnappen aan zijn joodse verleden, onderzoek ik in het tweede hoofdstuk hoe het posture van Van der Jagt zich verhoudt tot de joodse identiteit en welke rol de moederfiguur hierin speelt. Daarnaast onderzoek ik hoe deze joodse identiteit zich verhoudt tot zijn posture.

3. Het posture van Van der Jagt

Het posture van Marek van der Jagt is, sinds bekend werd dat Arnon Grunberg achter deze naam schuilging, in de heterorepresentatie onlosmakelijk verbonden met het posture van Grunberg zelf. De teksten van Marek van der Jagt worden zondermeer tot Grunbergs oeuvre gerekend. In de autorepresentatie van de twee auteurs blijven de twee postures echter strikt gescheiden.

Tot het moment waarop Grunberg in Wenen achter de signeertafel ging zitten bij de publicatie van Van der Jagts tweede roman *Gstaad 95-98*, was Van der Jagt een auteur die altijd weer met excuses kwam waardoor hij niet fysiek bij interviews of prijsuitreikingen kon zijn: meestal kon hij niet weg bij zijn baantje bij een apotheek in Wenen. Tot aan 2002 krijgen we op een enkele foto na niets te zien van de auteur Van der Jagt. Interviews vinden via de mail plaats, prijsuitreikingen worden overgeslagen. Niemand anders dan uitgever Reinjan Mulder zag Van der Jagt ooit in het echt.¹⁰⁹

Van der Jagt is een mythe, een constructie. Natuurlijk is ieder posture een constructie, maar in het geval van een heteroniem is alles in de constructie op fictie gebaseerd. Dit kan de gemiddelde auteur zich niet veroorloven: zoals we bij Ferrantes zagen, wordt van een literair auteur niet geaccepteerd dat die geen (waarachtige) biografische persoon blootgeeft. Een auteur geeft zijn identiteit vorm door autorepresentaties. Dit kan ook buiten de wil van de auteur om gebeuren: heterorepresentatie vormt even goed de auteursidentiteit. De lezer zoekt identificatie in romans, maar ook in het beeld dat hij/zij van de schrijver heeft. Zoals Grunberg in zijn essay over Kosinski schrijft, wordt het een auteur niet in dank afgenomen wanneer dit beeld compleet verzonnen blijkt te zijn. Toch is elke representatie, zo ook als onderdeel van een auteurschap, in zekere zin fictie. Wanneer het een pseudoniem of heteroniem betreft, is de mate van fictie nog vele malen groter dan wanneer het een gemiddelde auteur zoals Harry Mulisch of Ronald Giphart zou betreffen.

Ieder onderdeel van Van der Jagts posture is door representatie tot stand gekomen; Marek van der Jagt bestaat enkel als auteur en personage. Tot 2002 was dit niet met zekerheid te zeggen en was alleen wat bekend was over deze auteur bepalend voor zijn posture. Na 2002 werden de posture van Marek van der Jagt en Arnon Grunberg verweven in de heterorepresentatie: de romans van de persona werden als onderdeel van Grunbergs oeuvre gezien, de twee auteurspersoonlijkheden als aanvulling op elkaar.

Gezien de hoofdvraag van deze scriptie zal ik me ook bij de postureanalyse van Marek van der Jagt richten op representaties van de joodse identiteit in het oeuvre. In principe onderzoek ik alleen de debuutroman *De geschiedenis van mijn kaalheid* maar om tot een vruchtbare analyse te komen van de joodse elementen in deze roman maak ik gebruik van de laatste tekst van Marek van der Jagt uit 2005, *Otto Weininger of bestaat de Jood*. Het is van belang om nu al aan te kaarten dat in *De geschiedenis van mijn kaalheid* slechts sporadisch expliciete representaties van het jodendom voorkomen. Waar in *Blauwe maandagen* en in het posture van Grunberg de joodse identiteit een zichtbaar en expliciet onderdeel is van het spel dat de auteur speelt met werkelijkheid en fictie, is dit in het posture dat met het

¹⁰⁹ Zie Van der Jagt 2008, 781-789.

debuut van Marek van der Jagt gevormd wordt, aanwezig in afwezigheid. De joodse interteksten zijn op tekstueel gebied verre van expliciet, maar tegelijkertijd liggen ze meer aan de oppervlakte, zoals bijvoorbeeld de ruimte waarin alles zich afspeelt: Wenen heeft een schuldige geschiedenis wanneer het op joden aankomt. De postureanalyse van deze auteursfiguur zal minder dan in het vorige hoofdstuk gericht zijn op expliciete beschrijvingen van joodse rituelen en mensen, maar op de diepere, en daarmee ook oppervlakkigere lagen in de representaties van de joodse identiteit in de roman.

3.1. De aanloop naar zijn debuut

De constructie die heteroniem Marek van der Jagt is, werd op het eerste zicht zorgvuldig in elkaar gezet: bij uitgeverij De Geus wist niemand anders dan Reinjan Mulder de ware identiteit van de auteur. Er werden dekmantels verzonnen om Grunbergs betrokkenheid af te schermen: er werd een adres in Wenen opgegeven waar post naartoe ging; afspraken vonden zogenaamd in Wenen plaats in plaats van in New York, waar Grunberg woonde. Uitgever en auteur brachten een constructie in stand die verder ging dan alleen een auteursnaam. Een hele identiteit werd aan de naam opgehangen, ook wel een heteroniem te noemen.

De uitgever moest alles in zijn werk stellen om Marek van der Jagt in de markt te zetten. Om succesvol te debuten, en dus überhaupt een posture te kunnen vormen, moet een auteur ‘een lange mars door de boekinstituten hebben gemaakt’. “Bij een debutant met een pseudoniem kan ook dat niet. Alles hangt dan af van een beperkt aantal middelen: de kwaliteit van het boek, de vormgeving, het vertrouwen dat de uitgever uitstraalt en de bekendheid die de auteur via andere kanalen heeft verworven. Aan al die middelen is in het geval van Marek van der Jagt hard gewerkt.”¹¹⁰ Omdat de auteur zijn (ware) gezicht niet kon tonen, was het noodzakelijk om veel energie te stoppen in het op de markt brengen van zijn auteurschap. Dit was vooral voor de uitgever een extra inspanning.

Een eerste stap werd genomen door hoofdstukken uit *De geschiedenis van mijn kaalheid* te publiceren in de bloemlezing *Gezichten* en daarna enkele hoofdstukken gepubliceerd te krijgen in de gerenommeerde tijdschriften *De Gids* en *Nieuw Wereldtijdschrift*. Het media-offensief werd uitgebreid naar niet-literaire tijdschriften: Van der Jagt begon columns te schrijven voor *VPRO Gids* en *NRC Handelsblad*. Met zijn opiniestuk in laatstgenoemde krant, ‘Immuun geworden door het woord’ mengde de auteur zich succesvol in het literaire debat.

Al met al was Van der Jagt al geïntroduceerd in het literaire veld op het moment dat zijn debuutroman *De geschiedenis van mijn kaalheid* in 2000 verscheen. In minder dan een jaar tijd had hij in samenwerking met zijn uitgever naam gemaakt, met als doel om zijn intrede als literair auteur succesvol te maken.

Uitgever Reinjan Mulder zegt in één van zijn blogs over de kwestie Grunberg/Van der Jagt dat Grunberg zich in 1999 opgejaagd voelde: zijn boeken en leven dreigen onontwarbaar door elkaar te gaan

¹¹⁰ Van der Jagt 2008, 782.

lopen. “Door een alter ego te kiezen met een andere biografie en dit alter ego een autobiografisch boek te laten schrijven kon hij, hoe pathetisch dat misschien ook klinkt, zijn eigen leven veilig stellen.” De auteursidentiteit die hij onder de naam Van der Jagt creëerde is dan ook heel anders dan die van Grunberg zelf. Waar Grunberg zelf altijd op zoek leek naar aandacht en podia om zijn stem te laten horen, is Van der Jagt bescheiden en afwezig en wat uiterlijk betreft pretendeert hij door middel van een foto van iemand anders dat hij exotisch is.

In de representaties van Van der Jagt zitten enkele verwijzingen naar zijn status als heteroniem: op de cover van de eerste druk van *De geschiedenis van mijn kaalheid* staat een afbeelding van een man die pas jaren na het verschijnen van de roman herkend wordt als Fernando Pessoa, de koning van de schuilnamen.¹¹¹

3.2. ‘De geschiedenis van mijn kaalheid’

In *De geschiedenis van mijn kaalheid* vertelt protagonist en ik-verteller Marek over het leven in zijn tienerjaren. Dit gebeurt voornamelijk in het decor van zijn maandelijkse bezoeken aan professor Hirschfeld, zijn psycholoog. Hij woont in Wenen bij zijn vader, stiefmoeder en twee oudere broers. In het gezin heerst een prestatiecultuur: de ene broer kent succes als dirigent, de ander heeft als doel om een beroemd violist te worden en iedereen gelooft in die ambitie. Marek voelt zich niet zo geliefd als de rest van zijn gezin en raakt geobsedeerd door de amour fou. In zijn zoektocht naar ‘de wilde liefde’ wordt hij voornamelijk door oudere vrouwen bejegend, die hem gebruiken om aan hun eigen eenzaamheid te ontsnappen. Mareks moeder gaat aan de lopende band vreemd en lijkt soms te vergeten dat ze een gezin heeft. Wanneer Marek met zijn moeder in de bergen wandelt, duwt hij haar van een berg, al luidt de officiële versie ‘gevallen’. Het is niet duidelijk wat waar is en wat niet: Marek zelf gelooft in eerste instantie dat hij geduwd heeft, de rest van de wereld gelooft dit niet en dit brengt de geloofwaardigheid van Mareks representaties van de gebeurtenis ernstig aan het wankelen.

De geschiedenis van mijn kaalheid bevat veel elementen die de lezer uitnodigen tot autobiografisch lezen. De protagonist en ik-verteller die in *De geschiedenis van mijn kaalheid* aan het woord is, heet Marek van der Jagt, dezelfde naam als die van de auteur. Dat de auteursnaam en de naam van de protagonist overeenkomen, komen we te weten door verschillende dialogische situaties. Reeds op pagina twee wordt hij aangesproken met ‘Marek’ en niet veel verderop in de tekst wordt zijn gehele naam bekend. “‘Bent u Marek van der Jagt?’ Ik knikte. ‘Er is telefoon voor u.’ ‘Voor mij?’ ‘Bent u Marek van der Jagt of niet, want als u dat bent is er telefoon voor u.’”¹¹² In de rest van de roman blijft de protagonist zich met naam en toenaam aan iedereen voorstellen die hij tegenkomt. De homonymie tussen auteur, verteller en personage wordt continu benadrukt.

¹¹¹ Ross e.a. 2012, 123.

¹¹² Van der Jagt 2008, 29.

In de representatie buiten de tekst zijn elementen te vinden die het beeld van de autobiografische roman versterken. Op de website van Singel Uitgeverijen staat: “Marek van der Jagt werd als zoon van een Nederlandse vader en een Duitstalige moeder in Wenen geboren. Hij studeerde filosofie aan de universiteit van Wenen, maar wijdt zich nu geheel aan het schrijven. Hij publiceerde na een kort uitstapje in de poëzie eerder in *Nieuw Wereldtijdschrift*, *De Gids* en de verhalenbundel *Gezichten*.”¹¹³ De biografie die naar buiten toe gebracht werd van de auteur Van der Jagt, komt overeen met de representaties in de debuutroman. Het posture van de auteur wordt heel consequent gevormd door extra- en intratekstuele representaties.

Marek representeert zichzelf in de tekst als een filosofiestudent uit Wenen. Ook het beeld van zijn toewijding aan het schrijven komt overeen in de representaties binnen en buiten de tekst. Het personage Marek schrijft poëzie maar wanneer hij ontdekt dat hij slechts middelmatig is als poëet stapt hij zonder dat te expliciteren over op het schrijven van proza. *De geschiedenis van mijn kaalheid* wordt namelijk gerepresenteerd als het manuscript dat de protagonist en verteller over zijn leven schreef. De vorm van de roman biedt hem de mogelijkheid om alles te zeggen wat hem op het hart ligt.

Wie dit leest zal mij op zijn best beschuldigen van een rijke fantasie, en op zijn slechtst van een zieke geest. Wie mij zoekt, moet onder de ‘f’ van fictie zoeken en daar heersen andere wetten en regels, daar bestaan geen officiële versies, hooguit papier waarop de auteur met potlood nog wat veranderingen heeft aangebracht in de kantlijn.¹¹⁴

De macht van fictie is een terugkerend thema in het oeuvre van Marek van der Jagt. Onder het mom van fictie kun je vrijuit spreken en (de representatie van) de werkelijkheid naar je hand zetten.

In het posture van Marek van der Jagt wordt, naast een spel met werkelijkheid en fictie, een spel gespeeld met afstand en betrokkenheid. Die afstand wordt onder andere door Van Dijk opgemerkt: zij onderzoekt de rol van psycho-analytische theorie in het oeuvre van Van der Jagt en schrijft dat zaken zoals de castratie en de zilveren kippenchaar waarmee die uitgevoerd wordt details zijn die buiten het verhaal vallen: ze worden gerepresenteerd als onderdeel van de werkelijkheid, wat betekenis op afstand houdt.¹¹⁵ De betekenis wordt ook op afstand gehouden door passages zoals laatst geciteerde. Het benadrukken van de schaduw die de benaming ‘fictie’ over het gehele manuscript werpt, staat in contrast met de manier waarop de roman pretendeert autobiografisch te zijn.

De toenadering die de auteur creëert komt voort uit de representaties van zaken die erg privé zijn in de wereld buiten de roman. De tekst geeft de lezer een kijkje binnen de muren van het gezin Van der Jagt en in het hoofd van de protagonist. Doordat de vertelsituatie en focalisatie gedurende het gehele verhaal in handen zijn van de protagonist-auteur en die het fictieve karakter van de tekst benadrukt, is

¹¹³ Zie de website van Singel uitgeverijen.

¹¹⁴ Van der Jagt 2008, 225.

¹¹⁵ Van Dijk 2017, par. 3.1.3.

het posture dat Van der Jagt van zichzelf representeert dat van een onbetrouwbare verteller die een spel speelt met werkelijkheid en fictie.

In de roman speelt het mannelijk geslacht van Marek een grote rol. Wanneer hij een dag en een nacht doorbrengt met twee Luxemburgse meisjes – die meer interesse hebben in zijn broer dan in hem – ontdekt hij dat hij een buitengewoon kleine penis heeft, ‘de penis van een dwerg’. Vanaf dat moment gaat hij naar het formaat van zijn geslachtsdeel leven: hij leert zichzelf op zijn hurken lopen en fantaseert over het worden van een dwerg. “In mijn fantasie kromp ik steeds verder ineen tot mijn lichaam in harmonie verkeerde met mijn lid. Tot mijn eigen verbazing scheen mij het verkleinen van mijn lichaam reëler dan het vergroten van mijn penis. En ook veel wenselijker.”¹¹⁶ Mareks neiging om zijn lichaam kleiner te maken om zo zijn geslachtsdeel meer in proportie te laten zijn, vormt samen met andere representaties, zoals de scène waarin hij niet geloofd wordt wanneer hij zegt zijn moeder vermoord te hebben, een nietig posture. Hij heeft geen controle over zijn werkelijkheid en zoekt heil in het auteurschap. Marek van der Jagt representeert zichzelf middels een romanpersonage als een auteur die het schrijven nodig heeft om gehoord te worden.

Daarnaast heeft hij castratiefantasieën. “Het was een kleine operatie met een grote schaar. Ik was niet bang, eerder trots, al waren de spieren taaier dan ik had gedacht, maar toen ik eindelijk de laatste vezel had doorgeknipt en mijn penis op de grond viel was het alsof een jonge den was gevelde om een huiskamer op te sieren voor het kerstfeest.”¹¹⁷ Marek knipt zijn penis eraf, en hoewel hij terwijl hij nog vastzit aan zijn lichaam teleurstellend klein is, wordt hij gerepresenteerd als ‘een jonge den’ wanneer hij uiteindelijk op de grond valt. Dit suggereert dat zijn penis aan zijn lichaam buiten proportie is, maar daarbuiten niet. Dit toont hoe perspectief en persoonlijke representatie de werkelijkheid beïnvloeden. “Angst voor bloed en fysieke pijn had ervoor gezorgd dat mijn fantasieën om deze teen met een aardappelmessje van de rest van mijn lichaam te scheiden, waren gesmoord. Maar de oorlog ging verder.”¹¹⁸ De strijd tegen zijn kleine geslachtsdeel gaat verder: letterlijk zichzelf castreren durft hij niet, dus zet hij het figuurlijk door.

De castratiefantasie impliceert meerdere dingen. Ten eerste lijkt het een verwijzing te zijn naar de besnijdenis, zoals beargumenteerd door Yra van Dijk. Zij legt het verband met Grunbergs latere roman *De joodse messias*, waarin een besnijdenis mislukt en de protagonist door verwaarlozing van zijn moeder een teelbal verliest. In Van der Jagts debuutroman zit ook een dergelijke verhaallijn: Marek heeft een kleine penis en geeft zijn ouders daar de schuld van. Dit verbindt Van Dijk met castrerende ouders.¹¹⁹ Een ander argument van Van Dijk is dat de castratie vanuit de psycho-analyse een grote rol speelt. Volgens Van Dijk ‘knoopt de tekst het Freudiaans gedachtegoed aan een praktijk uit de Joodse traditie, die van de besnijdenis. De castratie-fantasie wordt immers gedeeltelijk *echt* op het moment van

¹¹⁶ Van der Jagt 2008, 129.

¹¹⁷ Van der Jagt 2008, 125.

¹¹⁸ Van der Jagt 2008, 183.

¹¹⁹ Van Dijk 2010, 102.

het wegsnijden van de voorhuid van de penis van een baby. Van der Jagt legt later het verband expliciet: ‘Het castratiecomplex is de diepste, onbewuste wortel, want al in de kinderkamer hoort een jongetje dat bij een Jood iets van zijn penis wordt afgesneden – een stuk van zijn penis, denkt hij – en dat geeft hem het recht Joden te verachten.’¹²⁰

Ten tweede kunnen we de castratiefantasie in verband brengen met de (de)constructie van identiteit. In *Otto Weininger of bestaat de Jood* uit 2005, ook wel beschouwd als de laatste publicatie van Marek van der Jagt, schrijft Van der Jagt over het antisemitische gedachtengoed van de filosoof Weininger. “Identiteit is, kortom, een constructie waarbij men zijn aangeboren ‘afwijkingen’ fanatiek te lijf gaat, of dat althans zou moeten doen.”¹²¹ Dit betekent dat je de elementen van je identiteit die je niet wil negeert of juist afkraakt. Het effect hiervan is echter dat het afkraken van een identiteitsaspect deel wordt van de constructie van je eigen identiteit. Dit werkt ook zo in het posture van Van der Jagt. In het essay gaat het voornamelijk over het zich ontdoen van de joodse identiteit en de enige manier daarvoor blijkt sterven. Uiteindelijk laat Grunberg de persona Marek van der Jagt inderdaad sterven, zoals blijkt uit de laatste voetnoot uit het essay. Dit sterven is echter wat Van der Jagt als de laatste, ultieme oplossing ziet voor het joodse probleem. De auteur doet eerst pogingen om zich van zijn joodse identiteit te ontdoen door zijn mislukte penis – door mij beschouwd als de belichaming van wat zijn moeder hem mee heeft gegeven, namelijk de joodse identiteit – af te knippen. De schuld voor zijn kleine penis legt Marek namelijk bij zijn ouders: “Jullie hebben me de penis van een dwerg gegeven, jullie zijn moordenaars.”¹²² Naast genen die een kleine penis zouden kunnen veroorzaken, wordt in de joodse traditie het jodendom overgedragen vanaf moederszijde.

Naast het psycho-analytisch gedachtengoed van de Joodse Freud en het verband dat gelegd kan worden met Van der Jagts latere essay over de antisemitische Weininger, is ook de ruimte waarin *De geschiedenis van mijn kaalheid* zich afspeelt een joodse context: in Wenen werd tijdens de Tweede Wereldoorlog de antisemitische politiek van de nazi’s met open armen ontvangen: talloze joden werden vervolgd en synagoges en andere joodse gebouwen werden verwoest.

In de auteursidentiteit die met *De geschiedenis van mijn kaalheid* gevormd wordt, is er voornamelijk sprake van het negeren van dat wat de auteur niet in de constructie wil hebben, er zijn namelijk weinig joodse interteksten in vergelijking met bijvoorbeeld *Blauwe maandagen*. De enige representatie waarin een eventuele joodse identiteit van de protagonist expliciet aan de orde komt, is de volgende:

Ik heb papa niet lang na mijn laatste ontmoeting met professor Hirschfeld gevraagd of hij eigenlijk wist wie mijn vader was. Heel rustig, tijdens het eten, Eleonore was op tournee door Afrika. Ook daar wilden oude vrouwen weten hoe ze rijk konden worden. Papa had zich inmiddels neergelegd bij mijn kale schedel, zoals hij zich eerder had neergelegd bij het feit dat ik hurkend door het leven wilde gaan. Hij keek mij aan, hij keek

¹²⁰ Van Dijk 2017, par. 3.1.3.

¹²¹ Van der Jagt 2008, 563.

¹²² Van der Jagt 2008, 140.

me langdurig aan, alsof het me eindelijk gelukt was hem te verbazen. Of keek hij zo omdat ik een wet had overtreden? Nog steeds weet ik niet of hij toen ‘rotjong’ of ‘rotjood’ siste. Het zijn details.¹²³

Het feit dat Marek in overweging neemt dat zijn vader ‘rotjood’ tegen hem zegt, suggereert dat Marek joods is. Daarnaast is hij een bastaardkind: de mededeling van zijn moeder dat hij geen kind van zijn vader is, was de laatste die zij deed voor ze van de berg viel/geduwd werd. Bovenstaande representatie en impliciete verwijzingen in de rest van de roman sturen de lezer naar de aanname waarin de moeder van Marek joods is.

Moederfiguur

In *De geschiedenis van mijn kaalheid* is er een grote rol weggelegd voor de moeder van de protagonist. Vrijwel alle situaties in Mareks leven worden verbonden aan (de herinnering aan) zijn moeder. Tijdens zijn zoektocht naar de amour fou moet hij aan haar denken en de manier waarop zij de liefde de hare maakt. “Zo eenvoudig was het leven dus. Naast iemand gaan zitten en praten. Deed mama dat ook zo? Nee, mama ging niet zitten, mama bleef staan, en meestal liet zij de anderen praten”.¹²⁴ Ook wanneer hij door de moeder van zijn bijlesleerling aangerand wordt denkt hij aan hoe zijn moeder de liefde bedreef met Jan en alleman.

Marek kijkt tegen zijn moeder op en beschouwt haar zelfs in haar slechtste buien als een goede moeder. Het ene moment is ze heel flamboyant en helpt ze haar zoons om bijvoorbeeld feestjes te geven, het volgende moment is ze diepbedroefd en nauwelijks aanspreekbaar. “Soms deed ze dagenlang niets anders dan pianospelen. Dan vergat ze zelfs dat ze kinderen had, en als we naar boven gingen, waar de piano stond, zei ze: ‘Wat willen jullie van mij?’ Daniel, de dirigent, heeft dat mama altijd erg kwalijk genomen. Ik niet. Mama was een vrouw die soms vergat dat ze kinderen had, maar als je daarmee rekening hield, was ze een hele goede moeder.”¹²⁵

Tijdens de flamboyante momenten weet ze alle mannen om haar vinger te winden. Iedereen in Wenen weet van haar affaires, alles is publiek.¹²⁶ Met de representaties in de roman voegt Marek hier een extra laag aan toe: de moederfiguur wordt door de roman publiek bezit. Marek wil genegenheid, wil dat zijn moeder zijn bezit is, maar dit is niet haalbaar, al helemaal niet wanneer zij sterft. Hij voert haar op in zijn roman om haar toch nog deel van zichzelf uit te laten maken, van zijn posture.

“Ik was te veel in beslag genomen door de escapades van mijn mama om me zorgen te maken om mijn eigen lid, alsof het volgen van die escapades mij dichterbij haar zou brengen...”¹²⁷ De moederfiguur is op zoek naar liefde en genegenheid en vindt dit in kortstondige affaires met veel verschillende mannen. Zij wordt gerepresenteerd als iemand die zich niet kan binden en nooit zal vinden

¹²³ Van der Jagt 2008, 235.

¹²⁴ Van der Jagt 2008, 85.

¹²⁵ Van der Jagt 2008, 28.

¹²⁶ Van der Jagt 2008, 109.

¹²⁷ Van der Jagt 2008, 128.

wat ze zoekt. Ook haar zoon schetst een beeld van zichzelf als een zoon die liever dan wat dan ook genegenheid van zijn moeder wil. De liefde die zij hem niet geeft, zoekt hij in de amour fou.

“Mama’s hartstocht was als een lawine in de lente als er te veel smeltwater vrijkomt en met haar hartstocht kon zij hele dorpen van de aardbodem wegvegen. Misschien was ze wel gelukkig geweest als ze de hele wereld had kunnen wegvagen, als ze de wereld had kunnen veranderen in een zwart gat. Maar de hele wereld was zelfs voor mama te hoog gegrepen. Nu denk ik dat wat wij voor hartstocht aanzagen, helemaal geen hartstocht was, maar heel iets anders, pijn bijvoorbeeld die een vaste verblijfplaats zocht, een adres, een plaatsje in het telefoonboek.”¹²⁸ Er wordt een trauma gesuggereerd: de obsessie met de amour fou van de hoofdpersoon komt voort uit het gedrag van zijn moeder; het gedrag van zijn moeder lijkt uit een trauma voort te komen dat voor iedereen, zowel binnen als buiten de verhaalwerkelijkheid, een raadsel blijft.

Zoals ik aan het einde van de vorige paragraaf stelde, is de moeder van Marek joods. In de tekst zijn er enkele elementen die door deze aanname in een ander licht komen te staan, zoals de koffer die Marek van Mica krijgt met spullen van zijn wijlen moeder. Het is een ouderwets model, gehavend met schrammend en krassen. “‘Wat zit er eigenlijk in die koffer?’ vroeg ik toen ik Otto’s tas weer had gevuld. (...) ‘Kleren’, zei ze. Ik glimlachte, zo vanzelfsprekend was het antwoord, in koffers zaten kleren, een enkele uitzondering daargelaten. In sommige koffers zaten lijken.”¹²⁹

De koffer is een veelgebruikt symbool in de herdenkingscultuur van de Shoah. In Leiden staan er bijvoorbeeld zes stenen koffers op historische locaties als monument voor de omgebrachte joden uit de stad. De koffers zijn gemaakt naar voorbeeld van ouderwetse modellen en de gedachte achter het herdenkingsmonument is dat de publieke koffers in het stadslandschap de afwezigheid van de eigenaar benadrukken. In Amsterdam vond een zelfde soort symboliek plaats: 172 basisschoolleerlingen droegen ieder een koffertje met de naam van een tijdens de oorlog omgebracht joods kind van hun school erop naar het Nationaal Holocaust Museum. De koffertjes maakten deel uit van het kunstproject ‘In memoriam’.

De koffer van de moederfiguur in *De geschiedenis van mijn kaalheid* komt na haar dood bij haar zoon terecht, dit symboliseert haar afwezigheid en suggereert dat het door mij veronderstelde trauma voortkomt uit de Shoah. Dit zou betekenen dat ook Marek van der Jagt, als constructie die tegelijkertijd auteur, verteller en personage is, tot de tweede-generatieauteurs gerekend zou kunnen worden. De gevolgen van de joodse identiteit van (één van zijn) ouders hebben hun weerslag op het gezin en op het auteurschap.

De suggestieve representaties van Mareks moeder als getraumatiseerde jodin, de schuldige omgeving van Wenen en de sterk aan het jodendom gerelateerde castratiefantasie zorgen ervoor dat *De geschiedenis van mijn kaalheid* gelezen kan worden als een joodse roman. Het effect hiervan is dat de

¹²⁸ Van der Jagt 2008, 141.

¹²⁹ Van der Jagt 2008, 41-42.

auteur, Marek van der Jagt, door een dergelijke lezing van een pseudo-autobiografische roman beschouwd wordt als een joodse auteur. Met name door zijn essay *Otto Weininger of bestaat de jood* aan het einde van zijn carrière bevestigt hij op de valreep zijn posture van joodse schrijver.

Conclusie

In deze scriptie heb ik onderzocht wat de invloed is van de representaties van de joodse identiteit op het posture van de vroege Arnon Grunberg. Hiervoor heb ik zowel het posture van Grunberg als de persona Marek van der Jagt onderzocht. Om deze vraag te kunnen beantwoorden heb ik mijn onderzoek toegespitst op drie deelvragen, namelijk: (1) Hoe is het posture van de vroege Grunberg anders dan dat van Van der Jagt?; (2) Hoe representeren beide auteurs de joodse identiteit en welke rol speelt de moeder hierin?; (3) Hoe hangt de joodse identiteit hier samen met de auteursidentiteit?

Voor het theoretisch kader heb ik gebruik gemaakt van drie belangrijke studies: allereerst het overkoepelende begrip ‘posture’ van Meizoz en de uitwerking daarvan door Laurens Ham. Hams postureanalysemodel gaat uit van extra- en intratekstuele elementen die bijdragen aan een auteursidentiteit. Binnen de intratekstuele factoren worden de fictieve representaties in literaire teksten geanalyseerd als onderdelen van de autorepresentatie van de auteur. Ten tweede speelde theorie van Heinich over het belang van debuten voor kunstenaars/schrijvers een rol. Het debuut van een auteur is het moment waar alle auto- en heterorepresentatie die van belang is voor posture van start gaat. Ten derde heb ik een studie naar autofictie van Missinne bij mijn onderzoek betrokken, vanuit de overtuiging dat debuten met een (pseudo-)autobiografische roman veel invloed heeft op het posture van een auteur. Door de suggestie dat intratekstuele representaties autobiografisch zijn, wordt de lezer uitgelokt om de persoon en de auteur gelijk te stellen.

De twee onderzochte postures zijn heel verschillend. Dit verschil bestaat al in de aanloop naar het debuut. Grunberg is al vanaf het begin bezig met aan de weg timmeren in de kunstkringen: reeds op zijn zeventiende legt hij contact met belangrijke actoren in het veld en kent hij succesverhalen met toneelstukken. Na een matige carrière als acteur en theatermaker legt hij zich toe op het publiceren van niet-arische Duitse literatuur met zijn eigen uitgeverij Kasimir. In 1994 debuteert hij met *Blauwe maandagen* en de receptie is een weergaloos succes voor zo’n jonge auteur. Grunberg weet zich sinds het begin van zijn (erkende) autorepresentatie in de kijker te spelen.

Van der Jagt daarentegen kan als de fictieve auteur die hij is, zich niet actief in de kijker spelen zoals Grunberg dat deed. Waar de meeste auteurs de aandacht op hun persoon moeten vestigen om succesvol te zijn in het literaire veld, was het in Van der Jagts geval extra van belang om zich het literaire veld ‘in te schrijven’: hij kon vanuit zijn positie niet netwerken. Het verband tussen Marek van der Jagt en Grunberg werd al snel gelegd: de stijl- en inhoudelijke kenmerken van de debuutroman waren onmiskenbaar eigen aan de teksten van reeds gevierd auteur Grunberg. Door dit vermoeden zijn in de heterorepresentatie de postures van Grunberg en Van der Jagt door elkaar gaan lopen. In de autorepresentatie zijn de postures van Grunberg en Van der Jagt altijd strikt gescheiden gebleven.

Dit wil absoluut niet zeggen dat de twee postures geen overeenkomsten kennen. Een gemeenschappelijke factor in het auteurschap van Grunberg en dat van Van der Jagt zijn de representaties van de joodse identiteit en een moederfiguur die een centrale rol speelt. Bovendien is bij

beide auteurs sprake van een (zogenaamd) autobiografische debuutroman. Hierdoor worden de postures sterk beïnvloed door intratekstuele autorepresentatie.

In Grunbergs aanloop naar zijn literair auteurschap, zoals bestudeerd aan de hand van brieven, essays en toneelstukken, valt er een onderscheid te maken in autorepresentatie waarin de joodse identiteit nauwelijks naar voren komt en de werken waarin deze juist expliciet gerepresenteerd wordt. In *Aan nederlagen geen gebrek*, een bundel brieven uit de jonge jaren van Grunberg, wordt er nauwelijks naar het jodendom verwezen, op een enkele uitzondering na. Deze documenten waren voornamelijk bedoeld om een plek in het literaire veld te claimen en niet zozeer om een statement te maken voor zijn specifieke auteurschap.

In de essays die Grunberg zowel voor als na zijn debuut in 1994 schreef, worden bijna alleen joodse auteurs en regisseurs gerecenseerd. Naast deze reflectie op joodse representaties met een hoog slapstick-gehalte – zoals Grunberg ook graag creëert – blijken uit deze essays ook Grunbergs opvattingen over auteurschap. Zo is het bijvoorbeeld de taak van de schrijver om te ontheiligen en te vernietigen. Dit is precies wat Grunberg in zijn debuutroman *Blauwe maandagen* met de jood doet: de sacralisering van de Shoah op de hak nemen en het medelijden dat men met joden heeft de kop in te drukken.

In de toneeltrilogie die Grunberg in 1993 en 1994 schreef, komen de joodse rituelen en de representaties van een door de jodenvervolging getraumatiseerde moederfiguur voor het eerst in beeld. Deze representaties zijn te beschouwen in een parallel met *Blauwe maandagen*, waarin dezelfde elementen een centrale rol spelen. De moederfiguur in de roman houdt erg vast aan joodse tradities en haar zoon vergezelt haar (meestal) in deze rituelen. Dit gaat niet zonder slag of stoot: Arnon toont veel aversie jegens het jodendom. De moeder in de roman, net zoals de moeder van de auteur Hannelore genaamd, vloekt en tiert, gooit met het servies. Sporadisch spreekt zij over haar verleden, en dit wordt niet geëxpliciteerd. De moederfiguur draagt een schuldgevoel bij zich en legt haar zoon eenzelfde schuld op. Hierdoor wordt de door Van Dijk opgemerkte schuld waar Grunbergs personages vaak onder gebukt gaan, verklaard.

De persona Van der Jagt representeert zichzelf als een mislukkeling die op zoek is naar genegenheid en succes. In *De geschiedenis van mijn kaalheid* liggen de joodse interteksten minder voor het oprapen dan in *Blauwe maandagen*, maar juist door de diep weggestopte verwijzingen naar de joodse identiteit en het in de moederfiguur verpersoonlijkte oorlogstrauma, komt de joodse identiteit aan de oppervlakte te liggen. Als een sluier ligt het over de tekst.

Het verhaal speelt zich af in Wenen, een stad die tijdens de Tweede Wereldoorlog een belangrijke rol speelde in de jodenvervolgingen en tot op de dag van vandaag niet vrij is van schuld doordat er bijvoorbeeld veel Weense nazi's niet vervolgd zijn. In de moederfiguur zijn er aanwijzingen die haar tot jodin maken, zoals Mareks aanname dat zijn 'vader' hem voor jood uitmaakt. Bovendien wordt de suggestie gewekt dat mevrouw Van der Jagt een trauma heeft opgelopen in het verleden, gezien haar

stemmingswisselingen en continue vlucht in buitenechtelijke seks en haar gedachtenwereld. Een sterk symbool voor het vermeende oorlogstrauma van de moederfiguur is de koffer die na haar dood aan Marek gegeven wordt.

De joodse identiteit wordt in *De geschiedenis van mijn kaalheid* tevens gerepresenteerd in verband met de buitengewoon kleine penis van Marek en zijn castratiefantasieën. Dit is in verband gebracht met joodse besnijdenis en Freuds psycho-analytische theorieën door Yra van Dijk. Hier voeg ik zelf nog aan toe dat de fallus symbool staat voor de jood in Marek, en dat hij zich van deze ongewenste identiteit wil ontdoen door zichzelf te castreren. Deze castratie zet hij niet door uit angst voor de pijn, maar figuurlijk castreert hij zichzelf door zijn leven op straat te gooien in de vorm van een boek en een auteursidentiteit.

Arnon Grunberg schiep het heteroniem Marek van der Jagt naar eigen zeggen om te ontsnappen aan zijn joodse verleden. Dit lijkt mislukt: in de autorepresentaties van de persona zijn nog altijd veel joodse verwijzingen te vinden en het stempel tweedegeneratie-auteur kan ook bij Marek van der Jagt van toepassing zijn. Zowel in Grunbergs vroege oeuvre als in de debuutroman van Marek van der Jagt wordt autobiografie geveinsd en de spanning tussen werkelijkheid en fictie, en afstand en betrokkenheid opgezocht.

Zowel het posture van Arnon Grunbergs als dat van de persona Marek van der Jagt is sterk verweven met de joodse identiteit die met name in de debuutperiode gerepresenteerd wordt. In de (geveinsd) autobiografische debuutroman van Grunberg maakt de lezer kennis met een joodse jongeling die zich door het leven worstelt. Een leven dat in grote mate beïnvloedt wordt door het oorlogsverleden van zijn joodse ouders. In de debuutroman van Marek van der Jagt, volgens Grunberg geschreven om zijn joodse verleden achter zich te kunnen laten, zijn de joodse representaties een stuk minder expliciet dan in *Blauwe maandagen*.

Dit verschil zien we ook terug in de auteursidentiteiten van de twee schrijvers en de relatie hiervan tot de joodse identiteit: Grunberg zet zich van begin af aan als een joodse auteur in de markt, ook al poogt hij zich tegen dit beeld af te zetten door te zeggen dat hij niks met het jodendom heeft. In de persona Marek van der Jagt draait het meer om het blootleggen van de constructie die auteurschap is. Zowel de auteursfiguur als het in de roman opgevoerde personage zijn de personificatie van dit doel. In het essay *Otto Weininger of bestaat de jood* vinden we hier een verklaring voor: men moet dat wat men niet in zijn identiteit wil hebben afwijzen. Het jodendom kan in beide gevallen, zowel in het posture van Grunberg als in de auteursidentiteit van Van der Jagt, gezien worden als het subject van de deconstructie.

De representaties van de joodse identiteit in het vroege oeuvre van Grunberg, van de toneelteksten die hij voor zijn debuut in 1994 schreef en zijn eerste romans *Blauwe maandagen*, hebben ervoor gezorgd dat Arnon Grunberg als joodse auteur beschouwd wordt. Ondanks zijn pogingen om zich tegen deze auteursidentiteit af te zetten – hij creëerde zelfs een heteroniem om te ontsnappen aan dit stigma – blijft de joodse identiteit overheersend in het vroege auteurschap van Arnon Grunberg.

Bibliografie

Gedrukte bronnen

Anbeek, T., 'Fictieve grenzen: kroniek van het proza'. In: *Neerl. muros* 39 (3). 2001. 61-65.

Beeks, S., "'Ik ben trouwens geen schrijver". De schrijversidentiteit van Tom Lanoye en Arnon Grunberg'. Masterscriptie 2007. Universiteit Utrecht.

Bongers, W., 'De verteller van de waarheid. Aspecten van Kader Abdolabs posture (1993-2011)'. Masterscriptie 2011.

Dijk, Y. van, 'Afstand en betrokkenheid in de romans van Arnon Grunberg'. In: Mulder, C. & Reijt, V. van de (red.), *Arnon Grunberg. 'Ich will doch nur, dass ihr mich liebt'. 25 jaar schrijver*. Amsterdam: Nijgh & van Ditmar, 2014. p. 41-102.

Dijk, Y. van, 'Marek van der Jagt: het perverse en het groteske'. In: *Afgrond zonder vangnet. Liefde en geweld in de romans van Arnon Grunberg*. Te verschijnen: najaar 2017 bij Nijgh en van Ditmar. Hoofdstuk 3.

Dijk, Y. van, 'Arnon Grunberg, de uitverkoren auteur'. In: *Jan Campert-stichting Jaarboek*. Den Haag: Jan Campert-stichting, 2009.

Dijk, Y. van, "'De barbaren zijn wij': over *Gstaad 95-98* van Arnon Grunberg'. In: *Schokkende boeken!*. Onder redactie van Honings, R., Jensen, L. & Marion, O. van. Hilversum: Verloren, 2014. p. 207-215.

Dijk, Y. van, 'Uitblinken in overleven. De erfenis van de Shoah bij Arnon Grunberg.' In: Goud, J. (red.), *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Utrecht: Klement/Pelckmans, 2010. 74-104.

Dijk, Y. van & Vaessens, T., 'Ter inleiding'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde. Jaargang 126*. Leiden: Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, 2010. p. 225 e.v.

Etty, E., 'Identiteit is een waanidee'. In: *NRC Handelsblad* 17-09-2004. 3

Goedegebuure, J., 'Distantie en empathie bij Van der Jagt en Grunberg'. In: Goud, J. (red.), *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Utrecht: Klement/Pelckmans, 2010. 65-73.

Goud, J. (red.), *Het leven volgens Arnon Grunberg. De wereld als poppenkast*. Utrecht: Klement/Pelckmans, 2010.

Grunberg, A., *De troost van slapstick. Essays*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1998.

Grunberg, A., *De dagen van Leopold Mangelmann*. Amsterdam: Rothschild & Bach, 1993. p. 7-54.

- Grunberg, A., *Rattewit*. Antwerpen: Bebuquin, 1994.
- Grunberg, A., *Aan nederlagen geen gebrek. Brieven en documenten 1988-1994*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 2016.
- ‘Grunberg is Van der Jagt’. In: *NRC Handelsblad*, 11 mei 2002. p. 37.
- Ham, L., *Door Prometheus geboeid. De autonomie en autoriteit van de moderne Nederlandse auteur*. Hilversum: Verloren, 2015.
- Heinich, N., *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*. Boekmanstichting, Amsterdam: Boekmanstichting, 2003.
- Heynders, O., ‘De dichter als publieke intellectueel: Ramsey Nasr’. In: *Nederlandse letterkunde. Driemaandelijks tijdschrift*, 20 (3). 2015. 291-316.
- Jagt, M. van der, *Ik ging van hand tot hand*. Breda: De Geus, 2008.
- Meijer, D., ‘Arnon Grunberg: ‘uiteindelijk voel ik best tederheid’’. In: *De Groene Amsterdammer* 20, 18 mei 1994.
- Meizoz, J., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*. Genève: Slatkine, 2007.
- Moor, W. de, ‘*‘Becoming the part you are playing’: Marek van der Jagt aka Arnon Grunberg*’. Transl. Paul Vincent. In: *Low Countries* 13, 2005. 276-279.
- Praat, E., *Verrek, het is geen kunstenaar. Gerard Reve en het schrijverschap*. Amsterdam: University Press, 2014.
- Reijt, V. van de, ‘1988-1993. De vlegeljaren van Arnon Grunberg’. In: Mulder, C. & Reijt, V. van de (red.), *Arnon Grunberg. ‘Ich will doch nur, dass ihr mich liebt’. 25 jaar schrijver*. Amsterdam: Nijgh & van Ditmar, 2014. p. 41-102.
- Ross, D. e.a., *Ieder zijn eigen Arnon Grunberg: vertaling, promotie en receptie in Italië, Spanje, Catalonië, Portugal en Roemenië*. Gent: Academia Press, 2012.
- Vaessens, T. & Bijl, P., ‘Grondslagen’. In: Roch, J., Franssen, G. & Essink, F. (red.), *Literatuur in de wereld. Handboek moderne letterkunde*. Nijmegen: Vantilt, 2013.

Digitale bronnen

Grunberg, A., *Moeder en Grunberg* 2015. Geraadpleegd op 10/05/2017, van: https://www.npo.nl/2doc/06-05-2015/POW_01139963.

‘Grunberg laat Marek van der Jagt sterven’. In: *Trouw*, 25 maart 2005. Geraadpleegd op 10-06-2017, van: <https://www.trouw.nl/home/grunberg->.

Lo Galbo, C., ‘Arnon Grunberg: ‘Ik voel juist te veel’’. Geraadpleegd op 11-05-2017, van: <https://www.vn.nl/arnon-grunberg-ik-voel-juist-te-veel/>.

‘Marek van der Jagt’. Singel Uitgeverijen. Geraadpleegd op 15-05-2017, van: <http://www.singeluitgeverijen.nl/auteur/marek-van-der-jagt/>.

Muus, D., ‘Waarom pseudoniemen bij de ene schrijver wel werken en bij de andere niet’. In: *De Correspondent*. Geraadpleegd op 12-04-2017, van: <https://decorrespondent.nl/5127/waarom-pseudoniemen-bij-de-ene-schrijver-wel-werken-en-bij-de-andere-niet/1182487403988-6c0b298f>.

Yasha, ‘Columns’, in ‘Oeuvre’. Geraadpleegd op 11-02-2017, van: <http://www.arnongrunberg.com/work/173>.

Afbeeldingen

Afbeelding op voorblad: Martin Voigt. Van: <http://www.reinjanmulder.nl/2008/01/hoe-arnon-grunberg-opnieuw-begon/>.