

YRA VAN DIJK

‘Op inspiratie wacht je niet’

Plagiaat, imitatie en ‘re-enactment’ in de romans van Arnon Grunberg

Abstract – The work of the successful Dutch author Arnon Grunberg seems to be intertextual in a postmodern way: he recycles, quotes and refers to existing stories and novels. However, the functions of this intertextuality are different in Grunberg’s oeuvre than they were in postmodernism. Here I try to give a more adequate description and interpretation of intertextuality in his novels. We may speak of imitation (Mary Orr) or parody (Linda Hutcheon): biblical stories for example are rewritten by Grunberg, with an emphasis on difference. The aim is not to undermine the source-text, but rather to place the new text in a context of universal stories about humanity. And in the case of the ‘culture-text’ of the Holocaust, parody and ‘re-enactment’ (Ernst van Alphen) seem to be ways to come to terms with the past.

Waar haalt de schrijver zijn verhalen vandaan? Een auteur die zoveel publiceert als Arnon Grunberg kan alles wat hij hoort als materiaal gebruiken. Wie een gesprek of correspondentie met de auteur voert, moet er dan ook niet van opzien als zijn woorden terugkeren in een column, blog of roman.¹

Daarbij kent de auteur zich het recht toe om vrijelijk te tappen uit andermans ervaringen. Een jeugdvriend van Grunberg, Eric Schliesser, klaagde dat hij stukken uit zijn eigen e-mails teruglas in het werk, een verwijt dat de schrijver naast zich neerlegde: ‘Aan welke afspraken acht ik mij gebonden?’² Dat er geen vaste regels zijn voor het citeren uit gesprekken, maar ook uit andere teksten, blijkt uit de vrije wijze waarop hij zich beweegt door canon en marge, origineel en kopie.

Als het streven was om alle voorbeelden van intertekstualiteit in het inmiddels omvangrijke oeuvre van Grunberg in kaart te brengen, zou één artikel niet volstaan. De romans wemelen letterlijk van de verwijzingen, van Kierkegaard tot Hilsenrath, van Houellebecq tot Vondel, ook al zijn die zelden expliciet.

Als we nader bestuderen hoe intertekstualiteit in het oeuvre van Grunberg werkt, blijkt dat het in veel opzichten een postmodern procédé is, waarbij nieuwe verhalen geënt zijn op bestaande teksten. De hypothese is hier echter dat de functie van deze intertekstualiteit een andere is dan de meta-tekstuele, deconstructieve functie die het in postmodernistische romans over het algemeen heeft, zoals hier-na wordt toegelicht.

Al evenmin lijkt de functie louter constructief, waarbij de interteksten bijdragen aan de betekenis van de nieuwe tekst en ze deel uitmaken van ‘a coherent system’, zoals Genette het noemt.³ Hoewel straks zal blijken dat enkele interteksten

1 Zo zag Jaap Goedegebuure dat wat hij aan Grunberg ‘had toevertrouwd soms in gerecyclede vorm opduiken in zijn dagelijkse weblog’. (Inleiding bij Grunberg 2009, p. 8).

2 Zie de briefwisseling met Eric Schliesser in Grunberg 2007, p. 210.

3 Geciteerd uit Allen 2000: 96.

constructief gebruikt kunnen worden om verhaalmotieven te ondersteunen, is er tegelijk ook iets anders aan de hand. Hier zal worden onderzocht of er een meer adequate beschrijving is van de wijze waarop er in dit oeuvre met andere teksten wordt omgesprongen, dan in termen als ‘deconstructief’ of ‘constructief’. Aan de hand van voorbeelden van intertekstualiteit in romans van Grunberg zal hier worden nagegaan hoe men die het beste kan benaderen. Ik zal daarbij een beroep doen op de begrippen imitatie (Mary Orr), parodie (Linda Hutcheon), en ‘re-enactment’ (Ernst van Alphen).

1 Plagiaat?

Sinds de wending van tekst naar de lezer, die ontstond uit de Franse literatuurbeschuwing van de jaren '60 van de vorige eeuw, is ook de nadruk in de intertekstualiteitstheorie naar de lezer verschoven. Neem Roland Barthes beroemde uitspraak: ‘de eenheid van een tekst ligt niet in zijn herkomst maar in zijn bestemming’⁴. Ernst van Alphen noemt om deze reden intertekstualiteit ‘een leestheorie’. Voor hem zijn interteksten teksten die mee-resoneren bij de lezer. Zoals al vaker werd betoogd, is dit een ingewikkeld uitgangspunt voor de intertekstuele analyse van literaire werken. Als Grunberg verwijst naar Frans Kellendonk – waarover straks meer – en geen lezer merkt dat op, dan bestaat die verwijzing nog wel, al is het slechts als een voorlopig *ongeconsumeerde* verwijzing. Bovendien zullen er bij de romans van Grunberg lang niet altijd ‘resonanties’ optreden. Daarvoor zijn de verwijzingen vaak te specifiek.

Er zijn natuurlijk citaten die wel een echo bij de lezer op zouden kunnen roepen, uit zowel hoge als lage cultuur. Zo worden er in *Blauwe maandagen* lyrics aangehaald, van Bob Dylan onder andere, terwijl voor *De asielzoeker* het Oude Testament een belangrijke en herkenbare intertekst is. Veel direct geciteerd wordt er echter niet, en slechts zelden met bronvermelding of aanhalingstekens. Ook andere indicatoren die op intertekstualiteit wijzen (in de titels, of in de typografie) ontbreken. Of de lezer een intertekst herkent of niet, wordt aan het toeval overgelaten.

De intertekstualiteit is er hier niet ter bevestiging van de gedeelde eruditie van lezer en auteur. De lezer kan in het oeuvre van Grunberg geen ‘knooppunt’ voor verwijzingen zijn. Hoewel Grunberg altijd door een knipoog de verwijzing zal érkennen, zal hij er zelden moedwillig toe bijdragen dat we hem hérkennen. Zo zullen weinig lezers de parallel hebben opgemerkt tussen de verhaallijn van Grunbergs debuut *Blauwe maandagen* en *Rubinsteins veiling* van Rafael Seligmann, een in het Nederlands vertaalde roman die Grunberg zelf uitgaf toen hij even een uitgeverij bestierde.⁵

Het overnemen van een verhaallijn is ook wat er gebeurt in de eerste casus: de roman *Tirza* uit 2006. Daarin wordt op allerlei niveaus geciteerd, en worden allerlei bestaande teksten aangehaald: specifieke (‘de romans van Dostojewski’) en

4 ‘De dood van de auteur’. In: Barthes 2004: 120.

5 <http://www.vn.nl/KunstCultuur/DeRepubliekDerLetteren/ArtikelLiteratuur/ArnonGrunberg/EenBriljantRotjoch.htm>

minder specifieke ('Het nihilisme'). Maar zelfs in de specifieke gevallen is Grunberg nooit erg expliciet. Zo lijkt de roman te verwijzen naar Nootebooms *Rituelen*, maar wordt auteur noch titel genoemd. De lezer dient het verband zelf te leggen via bijvoorbeeld parallellen tussen 'Zita' en 'Tirza', respectievelijk 'koningin van Namibië' en 'zonnekoningin'. Ook de overeenkomsten tussen de hoofdpersonen is een argument om een verband te veronderstellen: beiden omschrijven zichzelf als een 'gat', beiden speculeren op de beurs.

Op dezelfde indirecte manier verwijst Grunberg hier naar *Mystiek Lichaam* van Frans Kellendonk. Ik heb elders uiteengezet dat de twee hoofdpersonen, Hofmeester en Gijselhart, veel met elkaar gemeen hebben.⁶ Net als Hofmeester is Gijselhart een oudere man, opgesloten in zijn angst voor de wereld en zijn eigen onaangenaamheid. Beide personages leven voor hun jongste dochter, en hopen onmisbaar voor hen te zijn, al is het maar op financieel gebied. Dat geld is hun religie en hun houvast in de wereld, tot ze er smadelijk achter komen dat het niet helpt. In beide romans is het oudere kind (Ibi bij Grunberg en bij Kellendonk 'Broer') verstoten en naar het buitenland gejaagd op het moment dat duidelijk werd dat hij of zij een seksueel wezen was. Net als in *Tirza* was het in *Mystiek lichaam* dat oudste kind dat erop uit werd gestuurd om de huur te innen die met huisjesmelkerij werd verkregen – dat is de meest duidelijke verwijzing naar het verhaal van Kellendonk. Is het in *Mystiek lichaam* een jood, Pechman, die de geliefde jongste dochter komt halen, in *Tirza* is het een Noord-Afrikaan, die met net zoveel xenofobie wordt bejegend als de jood. Uiteraard is het verschil tussen beide verhalen betekenisvol: waar de dochter bij Kellendonk erin slaagt zich voort te planten en de toekomst in vlucht met haar zoon, daar steekt Hofmeester er een stokje voor, en laat hij de geschiedenis bij zichzelf eindigen. Ook het 'vlees' biedt geen hoop bij Grunberg.

De functie van deze verwijzingen, die zich grotendeels manifesteren in de narratieve structuur, lijkt die van een hommage aan twee romans van voorgangers waarover de auteur zich ook elders bewonderend uitsprak.⁷ Tevens zijn er sterke thematische overeenkomsten in de romans te vinden – de intertekstualiteit lijkt hier constructief, zij het dat Grunberg een eigen, cynische draai aan het thema geeft.

Ingewikkelder ligt het bij een nauwelijks bekende roman, *Bedachte stad* (1997) van Henry Sepers. Van de roman verscheen maar één recensie, en geen herdrukken.⁸ De verhaallijn van *Tirza* vertoont zulke opmerkelijke overeenkomsten met deze weinig gelezen voorganger, dat het geen toeval genoemd kan worden. In *Bedachte stad* gaat het om Johannes Buwalda, die in Namibië woont, waar een jaar eerder zijn dochter Zoë is overleden. Aan een hoer vertelt Buwalda over de rampzalige gebeurtenissen die tot Zoë's dood hebben geleid. Hij betaalt de Namibische extra veel, omdat 'praten intiemer is dan neuken', en dan nog moet hij haar dwingen de hele nacht te luisteren en haar ten slotte zelfs aan een stoel vastbinden.

Buwalda was de architect van 'Zuidweststad', maar wordt na een tijd overbodig en uitgezonden om in Namibië nieuwbouwwijken te bouwen, die nooit verrijzen. Na jaren bezoekt zijn door hem verwaarloosde, inmiddels negentienjarige

6 Zie Van Dijk 2008.

7 Over *Rituelen* o.a. in Grunberg 2007: 79. Over *Mystiek lichaam* in Van der Jagt 2005: 83-90.

8 Voor de inhoud van de roman, zie Van Dijk 1997 (te raadplegen via *Literom*).

dochter Zoë hem. Ze zijn vreemden voor elkaar en Buwalda bekijkt zijn dochter, die aan bulimia nervosa blijkt te lijden, met verbijstering: ‘Hij vroeg zich af of hij ooit van dit magere wicht zou kunnen houden.’ Dat hem dat toch lukt, blijkt pas nadat ze verscheurd is door een leeuw – een einde waar ze hun hele tocht door de woestijn al naar leek te hunkeren. Zoë wordt met Jezus Christus vergeleken, en is de ‘incarnatie van het menselijk tekort’.

Er zijn vele overeenkomsten met de verhaallijn van *Tirza*. In beide romans gaat het om de verkrampte, licht incestueuze relatie tussen een maatschappelijk mislukte vader en een broodmagere dochter op de grens van volwassenheid. De vaders vertonen evenveel weerzin als ze erachter komen dat hun dochter een seksleven heeft, en evenveel agressie tegen haar belager, beide dochters sterven een gewelddadige dood. Het verhaal van dat einde wordt gedaan aan een buitenstaander, in *Tirza* het kindje Kaisa, bij Sepers de hoer Miranda. Het verschil is dat Kaisa niets verstaat, Miranda alles.

Natuurlijk is ook het Namibische decor een opvallende parallel – in beide romans speelt de woestijn een belangrijke rol in contrast met de Hollandse vruchtbare, modderige grond. ‘Het vliegveld van Windhoek is klein,’ staat er letterlijk in allebei de romans.⁹ Als Hofmeester in zijn hotel is aangekomen, ziet hij vanaf het terras een ander hotel: Kalahari Sands – het al even chique hotel waar Buwalda logeerde in *Bedachte stad*. Zowel het nogal onbenullige citaat over het vliegveld als de knip-oog naar Buwalda’s hotel doen vermoeden dat Grunberg hier zijn schatplichtigheid wil erkennen. Hij heeft niets anders overgenomen dan een paar basale verhaalgegevens, waar hij iets structureel anders mee doet. Hofmeester is een veel complexer personage dan Buwalda, de symboliek is diepgravender dan de wat platte nieuwbouw-motieven in *Bedachte stad*, en de dramatische spanning van *Tirza* is bij Sepers afwezig, onder andere omdat de afloop van het verhaal al vroeg duidelijk is. Ik veronderstel dat het hier niet om een hommage gaat, maar om een verhaallijn die Grunberg domweg goed kon gebruiken. Imitatie uit zuiver pragmatische overwegingen.

Door het ontbreken van een bronvermelding, en door de onbekendheid van de roman van Sepers, hebben recensenten en literatuurbeschouwers deze intertekst niet snel in de gaten. Lezers stuiten er bij toeval wel eens op, zo blijkt uit hun reacties, bijvoorbeeld op internet. Voor hen bepaalt de vraag of het hier om ‘plagiaat’ gaat al snel de waardering die ze voor Grunberg kunnen opbrengen.

De beschuldiging van plagiaat heeft alles te maken met de onbekendheid van het werk waaruit geciteerd wordt. Over het algemeen geldt: pas als de auteur erop kan rekenen dat de intertekst wordt herkend, is plagiaat uitgesloten. Wanneer Pfeijffer stukken uit Eliots *The waste land* integraal opneemt in de roman *Rupert* (2002), is vrijwel iedereen het er over eens dat er geen sprake is van plagiaat, maar van ‘een literair spel’.¹⁰

Ingewikkelder wordt het wanneer je teksten overneemt uit nieuwere werken, zoals Grunberg dat hier deed, en ook als de functie eerder pragmatisch is dan die van een eerbetoon – hier lag een goed verhaal en dat kon de auteur gebruiken.¹¹

9 In *Tirza* op pagina 328 en in *Bedachte stad* op pagina 15.

10 Steinz 2002.

11 ‘Wie steelt uit de moderne literatuur loopt sneller het gevaar van plagiaat te worden beschuldigd, terwijl wie van de klassieken steelt, steevast wordt bewierookt om zijn eruditie’, stelde Joost Zwagerman (2003: 59).

Niet door Sepers, maar wel door anderen is het verwijt van plagiaat dan ook gemaakt aan Grunbergs adres. Ik noemde al Grunbergs vriend Eric Schliesser aan het begin van dit stuk. Plagiaat komt ook ter sprake in een gepubliceerde brief van Grunberg aan ene 'I.' uit februari 2001¹² – al heet het daar 'het p-woord'. Tegenover de bezorger van de correspondentie deed Grunberg alsof hij niet meer wist waar de 'p' voor stond, maar uit de context van de brief blijkt het wel degelijk over plagiaat te gaan, over 'zware beschuldigingen' van I. aan Grunberg. Het antwoord van de auteur op die beschuldigingen luidt: 'Op inspiratie, mijn beste I, wacht je niet. Inspiratie neem je. Alleen uitschot wacht op inspiratie'. Het lijkt erop dat I. een vrouw is die Grunberg kwalijk heeft genomen dat hij een of meer van haar verhalen heeft verwerkt in een roman, wellicht in *Fantoompijn* dat in 2000 verscheen. 'Laat het vervalsen van je verleden aan mij over. Als je iemand te eten uitnodigt, moet je na afloop niet klagen dat iemand je eten heeft gestolen', is Grunbergs antwoord op de beschuldiging.

Het p-woord, zo gaat Grunberg verder, is een woord dat 'in mijn vak zwaar weegt':

Ik wil je dan ook verzoeken dat p-woord niet meer met mij in verband te brengen. Als je me een brief stuurt of een e-mail, dan is het ook een beetje mijn brief geworden, en mijn e-mail.

Of het aanbod dat Grunberg vervolgens doet, om 'vijf procent' van de recettes van het betreffende werk te delen, serieus is, moeten we betwijfelen, net zoals de volgende zin uit de brief ironisch moet zijn in deze context: 'Ik moet mijn intellectueel eigendom beschermen als een non haar maagdelijkheid'.

Grunberg is dus ambivalent. Enerzijds reageert hij buitengewoon fel op het verwijt van plagiaat. Anderzijds lijkt hij, net als Pierre Bayard in *Le plagiat par anticipation* (2009) af te willen van de bijklank van fraude. Bayard schat het fenomeen positief in, bijvoorbeeld als een uitdrukking van bewondering. Bovendien stelt hij voor een lineaire opvatting van literatuurgeschiedenis te vervangen door een cyclische – de term plagiaat werkt nu in twee richtingen: een oudere tekst kan een jongere plagieren. De oudere auteurs hebben de nieuwe nodig die hen verwerken waardoor hun werk levend blijft en herinnerd. Dit levend houden van de traditie is een van de belangrijkste functies van wat Mary Orr 'imitatie' noemt – wellicht een zinvoller term dan plagiaat voor wat Grunberg doet in zijn romans.

2 Imitatie

In *Intertextuality. Contexts and Debates* uit 2003 betoogt Orr dat de breuk tussen de post-structuralistische, in de jaren '60 gemunte term 'intertekstualiteit' en alles wat daaraan voorafging minder groot is dan men geneigd is te denken. Oudere vormen – de 'shadowlands' van intertekstualiteit – als 'invloed' en 'imitatie' zijn niet het tegenovergestelde van de nieuwe vormen. Evenmin kan je spreken van een lineaire ontwikkeling die uitmondt in de opvattingen van Julia Kristeva of Roland Barthes. Orr laat zien dat ook het deconstructieve idee van intertekstuali-

12 Grunberg 2007: 16-18.

teit nog veel moderne en zelfs pre-moderne aspecten van intertekstualiteit in zich bergt. Oudere vormen van intertekstualiteit blijken niet verdwenen. Het zijn die hervonden en herijkte termen die wellicht helderheid scheppen bij de analyse van de hybride intertekstualiteit in het oeuvre van Arnon Grunberg.

Daarbij wil ik echter een andere nadruk leggen dan Orr. Waar Orr pleit voor een minder scherpe overgang tussen de klassieke en de deconstructieve opvatting van intertekstualiteit, maakt zij juist wel een streng onderscheid tussen de pre-moderne en de postmoderne literatuur, die zij ook omschrijft als de mimetische versus de anti-mimetische traditie. In haar visie is de postmoderne literatuur sterk gericht op het vernietigen van het (tekstuele) verleden: ‘Postmodern versions of intertextuality capitalize on textual and technical virtuosity to outdo the past’. Net als in de invloedenstudie van Bloom gaat het ook hier om ‘the anxiety of having precedents’, stelt Orr.¹³

Nadat ze dat scherpe onderscheid heeft gemaakt, stelt Orr voor een brug te slaan tussen de pre-moderne visie (waarin een kunstwerk mimetisch moet zijn) en een postmoderne visie (waarbij het vooral naar andere werken moet verwijzen), en wel met de term ‘imitatie’: ‘Imitation, however, would synthesise this seeming polarization between pre-modern and postmodern overviews’ (p. 95).

In beide tradities gaat het om cultureel recyclen, terwijl er een afkeer is van pure na-aperij. Het idee van imitatie overstijgt de angst voor invloed en heropent de vraag naar iterabiliteit. In plaats van de getrouwe kopie is er in de postmoderne traditie sprake van ‘sampling’: gemanipuleerd gebruik van het materiaal. Daarin wordt meer het proces van imitatie becommentarieerd: ‘the possibility of retransmission’.¹⁴

Ondanks haar behoefte tot synthetiseren, blijft Orr echter een sterk onderscheid maken tussen imitatie in de verschillende tradities. Haar stelling is dat vormen van intertekstualiteit elkaar afwisselen als golven:

Imitation, then, is not about breaks in a continuum (time or national heritage), but about cyclical checks and balances. Consequently, pre-modern (classical) versions are sure to return when the predominant mode, in this case Romanticism (influence studies) and postmodern anti-mimesis, has reached the top of its wheel of fortune.¹⁵

Na de postmoderne, deconstructieve intertekstualiteit kunnen we dus een terugkeer verwachten van de oude, klassieke vormen.

Orrs stelling dat ‘imitatie’ van belang is in recente literatuur is een vruchtbaar uitgangspunt om het oeuvre van Grunberg te benaderen. Dan illustreert de Grunberg-casus hoe pre-moderne, postmoderne en recente (laat-postmoderne) functies van intertekstualiteit in elkaar over kunnen lopen.

Met Bart Vervaeck kunnen we Orrs visie op postmoderne intertekstualiteit wat nuanceren. Hij benadrukt in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* dat het verleden niet verworpen wordt, maar hooguit geparodieerd. Vervaeck laat zien dat de intertekstualiteitstheorie van Barthes en Kristeva opgaat voor de postmoderne literatuur. De schepper verdwijnt naar de achtergrond (‘tek-

13 Orr 2003: 94.

14 Orr 2003: 96.

15 Orr 2003: 97.

sten brengen teksten voort'¹⁶), de hiërarchie wordt opgeheven: ook marginale genres kunnen worden geciteerd naast superieure teksten. Vervaeck stelt: 'Alvast één fundamenteel aspect van de traditie wordt ondermijnd, namelijk het geloof in een grond, een beginpunt waarop de traditie verder bouwt.' Net als Pierre Bayard bepleit, is er geen tunnel met een beginpunt (de bron van het citaat), maar is er sprake van een 'horizontale of laterale uitzaaiing zonder begin of eind'.¹⁷ Postmoderne literatuur voert steeds 'scripts' of 'scenario's' uit eerdere literatuur op, zonder die letterlijk te kunnen herhalen. Er schuilt altijd vervorming in iteratie: 'Er is slechts metamorfose, vormgeving die altijd her- en vervorming is'.¹⁸

Zo beschouwd zijn er allerlei postmoderne 'sporen' in Grunbergs intertekstuele romans te vinden. Uit de Sepers-casus konden we bijvoorbeeld concluderen dat de auteur geen moeite heeft met het overnemen van bestaande verhalen. Een belangrijker punt wordt gevormd door de canonieke 'scripts' die Grunberg zijn personages opnieuw laat opvoeren. Een voorbeeld komt wederom uit de roman *Tirza*. Zoals ik elders heb uiteengezet samen met Mathijs Ponte, kan de roman worden gelezen als een hervertelling van Bijbelse en klassieke offerverhalen.¹⁹

Er zijn allerlei oud-testamentische verwijzingen te vinden in de religieuze symboliek van *Tirza*, zoals de appelboom in de tuin waar Hofmeester over heerst als God over het paradijs, of de woestijn waar hij later als een roepende doorheen gaat. Ook het verhaal van een vader die zijn kind 'offert' is oudtestamentisch, en roept Abraham die Isaak moet offeren (Genesis 22) in herinnering, en ook Jeftha en zijn dochter (Rechters 11: 39).

Hofmeester doet in veel opzichten aan Jeftha denken, de ongelukkige die tijdens een strijd aan God belooft bij thuiskomst te zullen offeren wat hij als eerste tegenkomt. Hoewel dat zijn enige dochter blijkt te zijn, houdt hij zich aan zijn gruwelijke gelofte, die hij zelf ten uitvoer brengt. Daarmee lijkt Hofmeester op Jeftha – het vermoeden van een verwijzing wordt nog versterkt door Vondels *Jephta of Offerbelofte*. In die tragedie wordt niet alleen uitvoerig het ongerijmde en het zinloze van Jeftha's daad besproken, ook is daar een personage dat 'Hofmeester' heet, zoals Olga van Marion aanwees in een lezing over Vondel en Grunberg.²⁰ Zij wees er tevens op dat zowel bij Vondel als bij Grunberg de echtgenote van Jeftha ten tonele wordt gevoerd, waar zij in de oorspronkelijke bijbeltekst afwezig is.

Hoewel het offerverhaal in *Tirza* geënt is op dit bijbelverhaal, is het de vraag of dit enten op postmoderne wijze gebeurt. Wat Vervaeck en Orr delen is hun visie op de postmoderne nadruk op het meta-tekstuele, waarbij de intertekstualiteit zélf belangrijker is dan de nieuwe tekst: 'postmodern intertextual recycling highlights the process, not the product, and so defines both its status and regenerative stature', stelt Orr.²¹ Hoewel er wel sprake is van een bestaand 'script' dat wordt uitgevoerd in *Tirza*, heeft het niet deze postmoderne functie. Het verhaal benadrukt niet het intertekstuele proces, noch wordt het 'parasitaire bestaan' geëxpliciteerd.

16 Vervaeck 1999: 178.

17 Vervaeck 1999: 188-189.

18 Vervaeck 1999: 29.

19 Zie Van Dijk & Ponte 2009.

20 Op donderdag 20 november 2008 in debatcentrum Spui 25, Amsterdam.

21 Orr 2003: 96.

Een belangrijk verschil is ook dat de nadruk bij Grunberg niet ligt op de wereld van de fictie, maar op de werkelijke wereld. Vervaeck benadrukt dat de postmoderne roman vaak 'de opvoering is van een scenario dat te vinden is in fictieve vormen zoals boeken, schilderijen of films' (1999: 22). De postmoderne roman is letterlijk geënt op een fictie, iets dat niet aanwezig is, stelt Vervaeck. Die nadruk op onechtheid lijkt in Grunbergs romans niet direct aan de orde. Al evenmin is er sprake van een zo strikte toepassing dat het originele scenario 'ondermijnd' wordt (1999: 24), daarvoor zijn er te veel verschillen. Vooral het feit dat er hier geen God is die om het kindoffer heeft gevraagd is een verschil met de Bijbelse verhalen.

Een van de kenmerken van postmoderne intertekstualiteit gaat echter wel op: het slaafse dienen speelt een rol omdat personages slechts kunnen uitvoeren wat in oudere teksten al vastligt. Hofmeester is bij uitstek een serviel personage. 'De serviliteit is een vorm van uitgummen. De dienaar cijfert zichzelf weg, hij wordt opgeheven door zijn dienstbaarheid', stelt Vervaeck, en wijst op de overeenkomsten met Jezus Christus (1999: 23/24). Maar hofmeester gumt zich niet volledig uit: het lukt hem niet te 'verdwijnen' in de woestijn. In tegenstelling tot postmoderne personages keert hij huiswaarts en neemt daarmee zelf verantwoordelijkheid voor zijn daden.

Dit zijn zoveel verschillen met het postmoderne enten dat het in dit geval meer zin heeft om te spreken over 'imitatio' in de betekenis die Orr daaraan geeft.²² Zij stelt dat met name de Hebreeuwse traditie geheel op dit principe gebaseerd is, op een 'script' dat in de orale traditie steeds nieuw leven wordt ingeblazen. Het oude verhaal wordt voor een nieuw publiek verteld en dat maakt het 'vibrantly present, not a repetition or plagiarism'.²³ Volgens Orr is een mogelijke functie daarvan het hernieuwen van de creatieve energie van de canon.

In het geval van *Tirza* zou ik daarnaast de nadruk willen leggen op een andere functie, die van het archetype. Ik meen dat de verwijzingen naar Abraham en Jefta een beroep doen op universele verhalen over vaderschap, waarmee Grunberg van zijn Hofmeester meer maakt dan alleen een individuele psychopaat. Hij lijkt via de traditionele, Bijbelse interteksten een 'waarheid' over vaders en kinderen op het spoor te willen komen, om die te imiteren maar ook te parodiëren.

3 Parodie

In sommige van Grunbergs verwijzingen zijn de verschillen met de brontekst zo aanzienlijk, dat we eerder moeten spreken van 'parodie' dan van imitatie. In de opvatting van Linda Hutcheon is ook de parodie een vorm van hervertelling; daaraan kent ze een culturele en zelfs ideologische functie toe: 'regaining heritage'.²⁴ Haar omschrijving van 'parodie' lijkt sterk op de klassieke imitatie, zegt ze zelf ook: 'Like parody it offered a workable and effective stance toward the past in its paradoxical strategy of repetition as a source of freedom'.²⁵ In parodie ligt echter meer nadruk

22 Elders in dit nummer laat Albert Verbeek zien dat dit bijvoorbeeld opgaat voor Grunbergs roman *Onze oom*, die gelezen kan worden als een imitatio van Sophocles' *Antigone*.

23 Orr 2003: 128.

24 Hutcheon 1985: 1.

25 Hutcheon 1985: 10.

op het verschil tussen origineel en herhaling: 'Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity'.²⁶

Dat lijkt van toepassing op de tweede casus. In *De Joodse messias* uit 2004 is het de religieuze traditie die wordt geparodieerd, en wel het lijdensverhaal van Christus en van het joodse volk. Daarbij leunt Grunberg sterk op een ouder werk, dat al even ironisch was: de absurdistische roman *De nazi en de kapper* van Edgar Hilsenrath uit 1977. Net als in *De Joodse Messias* gaat het ook bij Hilsenrath over een niet-jood die zich uitgeeft als jood, zich laat besnijden en uiteindelijk in Israël oorlog voert aan Joodse zijde.

De roman van Hilsenrath begint bij de geboorte van Max Schulz, wiens moeder altijd 'veel bezoek' kreeg: 'In het begin kwamen ze alleen, daarna in complete roedels'. Max houdt de wacht voor de slaapkamerdeur. Zijn beste vriend, Itzik Finkelstein, is joods. Max komt daar zoveel over de vloer dat hij Jiddisch leert en het Hebreeuwse schrift. Het toeval wil dat Itzik er 'zuiver' arisch uitziet, terwijl Max een stereotiep Joods voorkomen heeft, inclusief donker haar en haakneus.

Als Adolf Hitler, de 'grote genezer', zich aandient, gaat Max enthousiast bij de ss en helpt hij in een concentratiekamp mensen vernietigen, waaronder zijn oude vriend Itzik. Na de bevrijding van het kamp zwerft Max rond met een zak vol gouden tanden, houdt zich schuil tot hij uiteindelijk de identiteit aanneemt van Itzik. Hij laat zich een kampnummer op de arm tatoeëren en vervolgens wordt hij besneden door een oude man met 'bibberige, rimpelige handen'.

Na zijn Joodse wedergeboorte verandert het vertelperspectief en wordt hij een ik-verteller. Max/Itzik vereenzelvigd zich volledig met zijn nieuwe Joodse identiteit, helpt de staat Israël te stichten en wordt daar uiteindelijk kapper – in zijn kapsalon houdt hij lange redevoeringen over de oprichting van een Joodse staat: 'keek in de spiegel, zag lok en snorretje, sprak luider, liet me bedwelmen door mijn eigen stem'.²⁷

Er is veel in deze roman van Hilsenrath dat doet denken aan het werk van Grunberg en aan dat van zijn alter ego Marek van der Jagt: de stijl met een opvallende voorkeur voor herhalingen, de gedistantieerd ironische toon waarop alles wordt verteld, de absurdistische seksualiteit, de meervoudige en instabiele identiteit van de hoofdpersoon, het koelbloedig uitgevoerde geweld. Uit een essay over Hilsenrath blijkt Grunberg uitstekend thuis in het oeuvre van de auteur – ook *De nazi en de kapper* wordt daarin uitvoerig besproken.²⁸

Hoewel Grunberg de roman *Nacht* het meeste zegt te bewonderen, en de achternaam van Xavier verwijst naar de hoofdpersoon uit die roman, zijn er met *De nazi en de kapper* concretere parallellen aan te wijzen. In de *Joodse Messias* vertelt Grunberg immers het verhaal van de Oostenrijkse Xavier en zijn joodse vriend Awromele. Xavier is dan wel geen ss-er zoals Max Schulz, maar wel een kleinzoon van een ss-er, op wie hij sprekend lijkt met zijn 'donkere haren'. De jongen besluit om niet alleen 'trooster van de joden' te worden, maar ook zelf joods te worden: 'Zo had hij een cultuur gewonnen, en een traditie, zo simpel ging het', en hij laat zich in een vrij rampzalig verlopende ingreep besnijden door een oude man. Die

26 Hutcheon 1985: 6.

27 Hilsenrath 2008, 303.

28 Grunberg 1997. Zie ook: Grunberg 1998: 63-64.

ironische omkering van ss-er naar jood (die tevens lijkt te worden uitgedrukt in de eerste letter van Xaviers naam) wordt nog verder doorgevoerd als Xavier amateurschilder wordt en in alle opzichten steeds meer op Hitler gaat lijken.

De chiastische bewegingen van dader naar slachtoffer naar dader, van ss-er naar jood naar Führer, vinden een apotheose wanneer Xavier eindigt als leider van Israël, verscholen in een bunker, en opdracht geeft op de Westerkerk een kernwapen te richten met daarop de tekst: ‘Groetjes van Anne Frank’. Terwijl hij naar Beethoven luistert, omringd door de lijken van Awromele en zijn honden, wacht hij zijn eigen einde in de bunker af:

Ik ben gekomen om te troosten. Maar jullie enige troost is vernietiging.²⁹

Het verhaal is geënt op dat van Hilsenrath, maar niet op postmoderne wijze. De functie van de verwijzing is niet om te expliciteren dat teksten alleen maar teksten voortbrengen, of dat iedere tekst een echo is van een oudere. De functie lijkt hier eerder die van bewondering en imitatie. Wie onwelwillend is, zou zelfs kunnen spreken van een vorm van plagiaat of tenminste onoriginaliteit van Grunberg. Interessanter is het om te wijzen op het feit dat beide romans sterk parasiteren op een ander verhaal, dat ze parodieren. Dat is uiteraard het verhaal van de Tweede Wereldoorlog en van de jodenvernietiging. Zowel Hilsenrath als Grunberg doorbreken daarbij alle taboes, en maken het verhaal van het lijden van het joodse volk tot een wrange komedie. Ook oud-testamentische teksten over de messias wordt geparodieerd – hier is het offer dat Xavier brengt dat van zijn teelbal, die op sterk water wordt gezet en ‘koning David’ heet.

Zelfs de oprichting van de staat Israël wordt geparodieerd in beide romans – een Hitler-achtige figuur blijkt daar in beide verhalen aan ten grondslag te liggen. De functie van de parodie in *De Joodse messias* is het ontheiligen van de verhalen over het joodse volk en over de Holocaust. Linda Hutcheon wijst erop dat hier een paradox in schuilt. De parodie is een vorm van transgressie die tegelijk wel én niet toegestaan is: ‘Parody is fundamentally double and divided; its ambivalence stems from the dual drives of conservative and revolutionary forces that are inherent in its nature as authorized transgression’.³⁰

De reacties op *De Joodse Messias* (en in Duitsland ook op het werk van Hilsenrath, zo vertelt Grunberg in zijn essay) wijzen niet direct op deze toestemming. In ieder geval wordt de parodie niet serieus genomen als medium voor kritiek. Hutcheon pleit ervoor om parodie wel serieus te nemen: het is een manier om de geschiedenis te incorporeren en je plaats in die geschiedenis te waarborgen.³¹ Zij benadrukt dat het niet gaat om parasitaire teksten, maar om ‘a way to come to terms with the past’³².

Deze herwerking van de geschiedenis is een van de functies van intertekstualiteit in het werk van Grunberg. Niet alleen *De Joodse Messias*, maar ook zijn andere romans verwijzen regelmatig naar de jodenvernietiging. Daarbij gaat het vaak om een verzet tegen ‘de sacralisering van de shoah’ – een term van Jan Oegema die

29 Grunberg 2004: 493.

30 Hutcheon 1985: 22.

31 Hutcheon 1985: 106.

32 Hutcheon 1985: 101.

door Grunberg wordt geciteerd.³³ Dat verzetten kan op allerlei manieren: als parodie, zoals we net zagen. Of nog satirischer, bijvoorbeeld waar de hoofdpersoon in *Fantoompijn* roulette speelt en inzet op de cijfers van het Auschwitz-nummer van zijn moeder. Maar ook op een andere manier, en dat heeft te maken met wat Ernst van Alphen ‘het Holocaust-effect’ noemt.

4 Re-enactment

Wat er lijkt te worden geparodieerd bij Arnon Grunberg zijn niet zozeer de gebeurtenissen van de Tweede Wereldoorlog, als wel het *verhaal* daarover, de ‘cultuurtekst’³⁴ die tot cliché is verhard. Zo gaat het in *Fantoompijn* nergens over de herinneringen of gevoelens van de moeder van hoofdpersoon Mehlman, maar wel over het Auschwitz-nummer op haar arm, waar hij op inzet in het casino. Dit is het soort verwijzing naar de Holocaust dat Ernst van Alphen aan de orde stelt in *Caught by history. Holocaust effects in Contemporary Art, Literature and Theory*. In die studie onderzoekt hij de tegenstelling tussen verschillende soorten verhalen over de Holocaust, en vooral de hiërarchie die daarin wordt aangebracht. Het is een axioma in Holocaust studies dat documentaires beter verslag kunnen doen dan ‘imaginative discourse’. Als er al kunst van mag worden gemaakt, dan alleen als de Holocaust wordt voorgesteld als ‘onrepresenteerbaar’.³⁵ Zo verklaart Van Alphen het feit dat Celan zo gewaardeerd wordt, en poëzie over de Holocaust in het algemeen meer dan narratieve fictie: ‘narrative imaginative images or texts are considered to be in violation of a strict taboo’.

Van Alphen bespreekt kunst die de Holocaust heropvoert: ‘This working through does not take place as a repression or forgetting of the past; rather it *re-enacts* the past.’³⁶ Als voorbeeld noemt hij een schilderij van Kiefer dat geheel in nazistische esthetica past. Dat levert kritiek op want kan worden gezien als een nostalgische strategie die het fascisme nieuw leven inblaast. Van Alphen betoogt echter dat re-enactment een functie heeft: ‘as a critical strategy that does not seek to tell, via a mediating narrator, but rather shows, directly’.

Hij noemt dat het ‘Holocaust effect’ – dat is tegenovergesteld aan representatie die per definitie gemediatiseerd is en pretendeert een objectief verslag te zijn:

The Holocaust is made present in the representation by means of *reference* to it. When I call something a Holocaust effect, I mean to say that we are not confronted with a representation of the Holocaust but that we, as viewers or readers, experience directly a certain aspect of the Holocaust or of Nazism, of that which led to the Holocaust.

Het een performatief effect.

Van Alphen laat zien dat verhalen en kunstwerken over de Holocaust niet realistisch representeren, en dat ze evenmin één gebeurtenis beschrijven die metonymisch kan staan voor de hele geschiedenis. Veel romans over de Holocaust, zo stelde Saul Friedländer, zijn een mengsel van allegorie en realisme: ‘*distanced re-*

33 Grunberg 2009: 44.

34 Meijer 1997: 26-27.

35 Van Alphen 1997: 4.

36 Van Alphen 1997: 9.

alism’.³⁷ Een dergelijke vorm van afstandelijk realisme is wat we aantreffen wanneer de romans van Arnon Grunberg over de Holocaust handelen – allegorisch is het bijvoorbeeld wanneer hij zijn personage ‘Krieg’ noemt in *Figuranten*. Net zo allegorisch is het verhaal in *De Joodse messias*, rond de Christus-achtige martelaar Xavier. Met die messianistische trekken wordt nu juist ‘de sacralisering van de shoah’ aan de orde gesteld, en de heiligverklaring van alle slachtoffers: ‘Zes miljoen jezussen zijn in de oorlog vermoord en zij allen zijn de weg naar Golgoltha gegaan in het bewustzijn het kruis ter wille van de mensheid te hebben gedragen’, citeert Grunberg de Joodse historicus Michman.³⁸

Naast het afstandelijke realisme van Friedländer kunnen we ook het ‘Holocaust-effect’ waarnemen in enkele romans van Grunberg. Wat Hilsenraths personages na de Holocaust doen, en die van Arnon Grunberg in de *Joodse messias* eveneens, is niet vertellen over de oorlog, maar een heropvoering ervan uitvoeren. De Tweede Wereldoorlog wordt herhaald, bijvoorbeeld in de martelingen die de worden uitgevoerd op een Egyptische snackbarhouder, of schooljongens in het park die Awromele bijna dood slaan:

een eigenaardige opwinding maakte zich van de jongens meester, de opwinding van het leven zelf, die gepaard gaat met het betreden van grensgebieden. Wat hield hier op, en wat begon hier?’ (217)

De Joodse Messias is een zo gewelddadige roman dat veel lezers het nauwelijks verdragen, en mijn vermoeden is dat dit te maken heeft met het fysieke geweld dat hier een ‘re-enactment’ is, een heruitvoering van het geweld tegen joden dat gedurende de Holocaust plaatsvond. Dat geweld wordt niet gerepresenteerd, maar overgedaan.

Ook in *De Asielzoeker* treffen we een scène aan die beter te begrijpen is als we hem lezen als een vorm van heropvoering van de gebeurtenissen in de Tweede Wereldoorlog. Hoewel het in die roman nooit expliciet gaat over de Holocaust, is het zinvol het verhaal tegen die achtergrond te plaatsen. Omdat het zich afspeelt in Israël en Duitsland, maar ook omdat er allerlei beelden opduiken die doen denken aan concentratiekampen, zoals de bergen gedragen kleren die zich in huis ophopen. Die kleren zijn te lezen als een ‘citaat’ uit de cultuurtekst rond de concentratiekampen. Van Alphen noemt zulke citaten, in navolging van Hirsch, een ‘trauma-fragment’.³⁹ Het gaat niet om een herinnering, benadrukt Van Alphen in verband met het werk van Armando, maar om een geïsoleerd en geannexeerd fragment waarvan de betekenis pas wordt ervaren in de herhaling:

A traumatic effect cannot be fully experienced at the moment it happens; as a consequence, it cannot be remembered. Only in repetition, after the fact, can a trauma become an experienced event.⁴⁰

De stapel kleren is ook een dergelijk geïsoleerd en geannexeerd trauma-fragment.

En in *Figuranten* uit 1997 treffen we een re-enactment aan van de wijze waarop joden gedurende de oorlog hun huizen in allerijl moesten verlaten. In een slap-

37 Friedländer in Van Alphen 1997: 34.

38 Grunberg 2009: 44.

39 Van Alphen 1997: 22/23.

40 Van Alphen 1997: 36.

stick-achtige scène ontruimt de familie Eckstein haar villa, terwijl zoon Broccoli toekijkt samen met de hoofdpersoon, Ewald Krieg. De joodse Ecksteins, ‘nog uit het oude Europa’, wonen in Zwitserland en komen slechts even in Amsterdam, alleen om het te verlaten alsof het om een vervolging gaat. Dat geldt voor de opgejaagde wijze waarop mevrouw Eckstein haar bestek en haar conservenvoorraad inpakt (‘Ze had de blik van een waanzinnige in haar ogen. Of misschien meer de blik van een wilde kat die in het nauw was gedreven’ (p. 154)) en ook voor de koffers die meneer Ecksteins vervolgens weer uit het treinraam gooit. Ten slotte is het vooral deze opmerking van meneer Eckstein die een vertrek naar een kamp kenmerkt in plaats van een hotel in Zürich: “De families moeten bij elkaar blijven,” zei hij, “anders is alles verloren.” (p. 175)

5 Conclusie

De vormen van intertekstualiteit in het oeuvre van Grunberg hebben veel gemeen met die van het postmodernisme: parodiëren, het uitvoeren van scenario’s of het enten van teksten op bestaande teksten. Wat echter verschilt, is de functie van die procédé’s.

De parodistische intertekstualiteit, bijvoorbeeld met betrekking tot de cultuurtekst van de Holocaust, heeft een historische, de-sacraliserende functie en is wat Linda Hutcheon eenvoudigweg aanduidde als ‘coming to terms with the past’. Hetzelfde geldt voor de ‘re-enactment’ van gebeurtenissen uit de Holocaust waar we voorbeelden van zagen, onder andere uit *Figuranten*.

Ook waar bestaande scenario’s opnieuw worden uitgevoerd, zoals in *Tirza*, lijkt de functie niet in de eerste plaats postmodern. Meer dan om het ondermijnen van de brontekst, het uitgummen van het scenario, of het expliciteren van het ‘parasitaire bestaan’ van de nieuwe tekst (Vervaeck 1999: 22) gaat het om het inbedden van een wereldbeeld in klassieke teksten. Het herschrijven van verhalen, zoals dat van het kind-offer, geeft ze opnieuw betekenis en geeft de nieuwe tekst betekenis.

Naast een hommage aan de oudere tekst en een poging die oudere tekst nieuw leven in te blazen, zou de functie van de ‘imitatio’ kunnen zijn dat op die manier allegorische, archetypische structuren aan de romans van Grunberg ten grondslag liggen. Door ze in te schrijven in een universele literaire traditie, die ze vervolgens parodiëren, verkrijgen de verhalen hun betekenis.

Na een rondgang langs de verschillende vormen van intertekstualiteit in Grunbergs romans zou ik willen concluderen dat een belangrijke functie van al die vormen is het benadrukken van de ‘culturele continuïteit’.⁴¹ Zonder dat de wereld wordt ‘ontmaskerd als een fictie’, lijkt Grunberg op deze manier te laten zien dat er tussen onszelf en de werkelijkheid steeds andere, oudere, teksten zitten. We vertellen en hervertellen de wereld.

41 Hutcheon 1985: 10.

Literatuur

- Allen 2000 – G. Allen, *Intertextuality*. Londen/New York: Routledge.
- Alphen 1997 – E. van Alphen, *Caught by history. Holocaust effects in Contemporary Art, Literature and Theory*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Barthes 2004 – R. Barthes, *Het werkelijkheidseffect*. Vertaald door Rokus Hofstede. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Van Dijk 1997 – Yra van Dijk, 'Fax voor een verkrachter'. In: *de Volkskrant*, 19 december 1997.
- Van Dijk 2008 – Y. van Dijk, 'Arnon Grunberg: *Tirza*'. In: A.H.G. Anbeek van der Meijden, Jaap Goedegebuure & Marcel Janssens (red.), *Lexicon van literaire werken*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Dijk 2009a – Y. van Dijk, 'Spelen tegen het spel in. Blanchot en Grunberg'. In: *Parmentier* 18 (2009) 1 (maart), p. 26-33.
- Van Dijk 2009b – Y. van Dijk, 'Afscheid van de dirigent. Arnon Grunberg en de ethische literatuur-beschouwing'. In: *Vooy's* 27 (2009) 1, p. 6-11.
- Van Dijk 2010 – Y. van Dijk, 'Arnon Grunberg, de uitverkoren auteur'. In: *Jan Campert-stichting Jaarboek 2009*. Den Haag: Jan Campert-stichting, 2010, p. 50-73.
- Van Dijk & Ponte 2009 – Y. van Dijk & M. Ponte, 'De schrijver is een pelikaan. Offerplaatsen in het werk van Arnon Grunberg'. In: *Dietsche Warande en Belfort* 154 (2009) 1, p. 52-69.
- Grunberg 1994 – A. Grunberg, *Blauwe maandagen*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Grunberg 1997 – A. Grunberg, 'Je moet natuurlijk geluk hebben'. In: *NRC Handelsblad*, 8 augustus 1997.
- Grunberg 1997 – A. Grunberg, *De troost van de slapstick. Essays*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1998.
- Grunberg 2000 – A. Grunberg, *Fantoompijn*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Grunberg 2003 – A. Grunberg, *De asielzoeker*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Grunberg 2004 – A. Grunberg, *De joodse messias*. Amsterdam: Vassallucci.
- Grunberg 2005 – A. Grunberg, *Grunbergbijbel*. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep.
- Grunberg 2006 – A. Grunberg, *Tirza*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Grunberg 2007 – A. Grunberg, *Omdat ik u bekeer*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Grunberg 2008 – A. Grunberg, *Onze Oom*. Amsterdam: Lebowski.
- Grunberg 2009 – A. Grunberg, *Het verraad van de tekst*. Amsterdam: Nijgh en van Ditmar.
- Hutcheon 1985 – L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York/Londen: Methuen.
- Van der Jagt 2005 – Marek van der Jagt, *Otto Weiniger of Bestaat de Jood?* [z.p.:] Stichting Maand van de Filosofie.
- Meijer 1997 – M. Meijer, *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Orr 2003 – M. Orr, *Intertextuality. Debates and Contexts*. Cambridge: Polity Press.
- Sepers 1997 – H. Sepers, *Bedachte stad*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Steinz 2002 – Pieter Steinz, 'Pfeijffers vleierij'. In: *NRC Handelsblad*, 22 maart 2002.
- Vervaeck 1999 – B. Vervaeck, *De postmoderne roman in Nederland en Vlaanderen*. Nijmegen: Van-tilt.
- Zwagerman 2003 – J. Zwagerman, 'Plagiaat als stijlfiguur: overtreffen, ondermijnen, overdoen'. In: *Hollands Maandblad* 45 (2003) 5/6, p. 54-64.

Adres van de auteur

Faculteit Geesteswetenschappen UVA
 Spuistraat 134
 1012 VB Amsterdam
 y.vandijk@uva.nl