

ALBERT VERBEEK

# Geen held maar een pechvogel

De meervoudige travestie in Arnon Grunbergs *Onze oom*

*Abstract* – The novel *Onze oom* (*Our uncle* 2008) by Arnon Grunberg is closely connected to Greek tragedy and tragic theory. Grunberg's dramatic plot line concerning major Anthony resembles that of Sophocles' *Antigone*. Therefore, Anthony should be analysed as a tragic hero whose downfall can be explained by the Aristotelian idea of *hamartia*. Furthermore *Onze oom* reveals a tragic conflict between the individual and a divine order. Moreover, the novel imitates the trial of Adolf Eichmann. This article proves that both these fictional and non-fictional intertexts share the idea of the tragic and common functions – the intertextuality in *Onze oom* conveys prefigurative and moral functions.

Er is veel te zeggen voor een tragisch wereldbeeld. De mens wordt beheerst door tegenstrijdige en veelal onvervulbare verlangens. Geen samenleving, hoe ideaal ook, kan daaraan een eind maken.<sup>1</sup>

## 1 Inleiding

Arnon Grunbergs laatste roman *Onze oom* (2008) is in tegenstelling tot zijn eerdere romans niet goed ontvangen door de literaire kritiek. Nogal wat recensenten kwamen tot een negatief oordeel op grond van stilistische argumenten.<sup>2</sup> Ook was er kritiek op de personages. Kees 't Hart schreef over 'standaardtypen' die 'spreken, denken en handelen precies volgens de rol die hun is toebedeeld' en 'doen denken aan figuren uit wat vroeger vormingstheater heette'. 't Hart ergerde zich vooral aan de consequent slechte typering van de 'verschrikkelijke fascist' majoor Anthony: 'O, o, o wat is ie slecht'. Bovendien zou Grunberg met *Onze oom* zijn doorgeschooten in de 'glasheldere en eenduidige morele boodschappen' die hij sinds *Tirza* (2006) zou verkondigen.<sup>3</sup>

De critici hadden geen aandacht voor de opvallende verwijzingen naar de Griekse tragedie in *Onze oom*. De roman is namelijk verdeeld in vijf parten, vijf 'bedrijven'. Bovendien is de handeling rondom één van de hoofdpersonages, majoor Anthony, gemodelleerd naar die van Sophocles' tragedie *Antigone* – het 'oer-verhaal' waarin verteld wordt hoe het individu de wet overtreedt en welke gevolgen dit heeft. Ook is majoor Anthony niet alleen slecht maar een 'pechvogel'; een tragische held die het midden houdt tussen goed en kwaad.

1 Grunberg 2010.

2 Grunberg werd afgerekend op de 'retoriek van de driestuiverslectuur' (Peters), 'korte zinnen die kopje-onder gaan in een oceaan van nietszeggende herhalingen' (Storm), en het 'bijna pijnlijk rechtlijnig vertelde verhaal' ('t Hart). Zie hiervoor Van Dijk 2009: 6-11.

3 't Hart 2008.

Deze Grieks-tragische context verschaft inzicht in de ogenschijnlijk eenduidige personages, waar Kees 't Hart zich zo aan ergerde. Bovendien leidt zij tot begrip van de kwintessens van *Onze oom*: het conflict tussen de mens en de goden en de morele dilemma's die hieruit voortvloeien. De eenduidige en glasheldere moraal die 't Hart zo stak, breekt daarbij in stukken. Juist de Griekse tragedie is wezenlijk ambivalent in haar boodschappen, aldus Roland Barthes.<sup>4</sup>

Het is opmerkelijk dat Arnon Grunberg teruggrijpt op de Griekse tragedie. De antieke tijd lijkt immers contradictoir aan de onze. Waar de Griekse held berust in de substantiële bepaaldheid van zijn lot, achten wij ons nu een systeembeheerder van een oneindig netwerk van zelf te creëren mogelijkheden. Waar in de Griekse tragedie het conflict tussen het individu en een hogere, goddelijke orde centraal staat, lijkt de westerse mens zich nu van god noch gebod iets aan te trekken. Waar de Griekse tragische dichters stellen dat rampen afkomstig zijn van krachten die buiten de rede en rechtvaardigheid liggen, is onze joods-christelijke beschaving juist geënt op geloof in rede en rechtvaardigheid.<sup>5</sup>

Vanwege deze schijnbaar onoverbrugbare verschillen heeft de literatuurwetenschapper Georger Steiner de tragedie doodverklaard voor onze moderne tijd. Inmiddels lijkt Steiners *The Death of Tragedy* (1961) al weer achterhaald te zijn. In *Sweet Violence. The Idea of The Tragic* (2003) laat Terry Eagleton namelijk zien dat tragedie en onze huidige postmoderne cultuur niet per se op gespannen voet met elkaar hoeven te staan.<sup>6</sup>

Niet alleen Grunberg bouwt op de fundamenteën van de Griekse tragedie – denk bijvoorbeeld aan Connie Palmens *Lucifer* (2006) en A.F.Th. van der Heijdens *Homo Duplex*-reeks.<sup>7</sup> Terecht houdt de Neerlandistiek zich dan ook recent bezig met het analyseren van hedendaagse romans binnen Grieks-tragische context. Zo stelt Jan Konst in 'De heiligst denkbare leefwijze' dat er in Van der Heijdens *Mim of de doorstoken globe* (2007) een 'diëgetische transpositie' heeft plaatsgevonden: Van der Heijden heeft Sophocles' tragedie *Oidipous Rex* min of meer letterlijk omgezet naar een laat twintigste-eeuwse context.<sup>8</sup>

Wat moet Grunberg met de tragedie? *Onze oom* betreft geen hervertelling van één specifieke tragedie, zoals Konst die bij Van der Heijden ontwaarde. Want naast zijn relatie met *Antigone*, flirt *Onze oom* opzichtig met de tragische literatuurtheorie van Albert Camus. Bovendien verwijst de roman naar het proces tegen Adolf Eichmann, een niet-fictieve intertekst.

In *Echo's echo's. De kunst van de allusie* (1981) geeft Paul Claes een heldere en werkbare definitie van intertekstualiteit: 'Intertekstualiteit is het geheel van relaties tussen teksten waaraan door een subject dat deze onderkent een functie kan worden toegekend'.<sup>9</sup> Claes legt dus de nadruk op de rol van het subject: het is de lezer of literatuurwetenschapper die de intertekstuele relaties inzichtelijk maakt.

4 Barthes 2004: 121-122.

5 Steiner (1961: 3-10) maakt een archetypische vergelijking tussen de 'Jood' en de 'Griek'.

6 Eagleton 2003.

7 Ponte & Van Dijk 2009 hebben Grunberg eerder in verband gebracht met de tragedie. In de roman *Tirza* (2006) herkennen zij verwijzingen naar Vondels *Jephta* en het offer van de Griekse Ifigeneia dat onder anderen door Euripides (*Ifigeneia in Aulis*) is gedramatiseerd.

8 Konst 2009: 133-154.

9 Claes 1988: 50.

Welke functies heeft de intertekstualiteit in *Onze oom*? Dit artikel richt zich zowel op de Grieks-tragische context als op die van het Eichmann-proces. De bronteksten die qua genre en aard nogal verschillen, hebben hetzelfde effect op de inhoud en betekenis van *Onze oom*: beide interteksten hebben dezelfde prefiguratieve en morele functie. Dit onderzoek verschaft inzicht in Grunbergs gebruik van intertekstualiteit, een belangrijk kenmerk van zijn oeuvre.

## 2 Ant(i)h(g)on(e)y

Paul Claes onderscheidt verschillende vormen van intertekstualiteit. De *allusie* – ‘het herhalen van de betekenisinhoud van de grondtekst zonder dat de betekenisvorm mee herhaald wordt’<sup>10</sup> – is een intertekstueel procedé waar Grunberg in *Onze oom* regelmatig gebruik van maakt. We zien een voorbeeld van wat Claes de ‘structurele allusie’ noemt ofwel de *travestie*.

Het verhaal speelt zich dan tegelijk op twee vlakken af: aan de oppervlakte gezien bewegen de personages zich in één, gewoonlijk hedendaags, tijds kader, op een ander vlak herhalen zij, eventueel met variaties, een oudere, vaak mythische, geschiedenis.<sup>11</sup>

Claes schrijft dat men een structurele allusie op het spoor komt door zogenoemde indicatoren. De indicator die werkt als ontstekingsmechanisme voor een structurele allusie in *Onze oom*, betreft de ‘sprekende naam’ van het personage majoor Anthony. Fonetisch verwant aan Antigone, zinspeelt Anthony op de dochter van Oidipous en Jokaste, wier mythe rond 500 voor Christus opnieuw leven is ingeblazen in Sophocles’ tragedie *Antigone*.

Naast deze klankverwantschap vertoont ook de plot een aantal opvallende overeenkomsten. Het vertrekpunt van Sophocles’ tragedie is dat Antigone ingaat tegen de politieke wetten van haar oom Koning Kreon. Nadat Oidipous’ zonen Polyneikes en Eteokles elkaar hebben gedood in hun strijd om Thebe, heeft Kreon de macht overgenomen. Kreon beveelt dat Polyneikes geen eervolle begrafenis mag krijgen. Dit omdat Polyneikes de wapens had opgenomen tegen zijn broer Eteokles, die de heerschappij over Thebe niet aan Polyneikes wilde afstaan. Hun zus Antigone vindt dat Kreon met zijn verbod indruist tegen de wil van de goden. Zij schendt Kreons verbod en begraaft haar broer volgens de traditie. Vervolgens neemt Kreon Antigone gevangen en verbant haar naar een ‘uitgegraven rots’. Antigone zou daar een hongerdood moeten sterven door vergeten te worden. Maar zover komt het niet: Antigone verhangt zichzelf aan haar sluier.

Arnon Grunbergs *Onze oom* speelt in een niet nader genoemd Zuid-Amerikaans land. Daar woedt een burgeroorlog tussen de staat en een Lichtend Padachtige rebellenbeweging. Majoor Anthony acht zichzelf zeer loyaal aan de staat en is als verkenner belast met het arresteren van ‘verdachte individuen’. Tijdens een nachtelijke operatie gaat het mis. Per ongeluk worden de ouders van het jonge meisje Lina doodgeschoten in plaats van gearresteerd. Dit gebeurt onder het toezien oog en de verantwoordelijkheid van de majoor, die de operatie leidt. Ver-

<sup>10</sup> Claes 1988: 57.

<sup>11</sup> Claes 1988: 123.

volgens neemt hij Lina, die als wees officieel staatseigendom is, mee naar huis.

Deze openingsscène bevat een duidelijke parallel met Sophocles' *Antigone*. Antigone overtreedt de wetten van haar oom die de polis, de stadsstaat, vertegenwoordigt. Hetzelfde geldt voor Anthony: 'Door jou mee naar huis te nemen heb ik gestolen van de staat,' aldus de majoor.<sup>12</sup> Een volgende opmerkelijke overeenkomst is dat Antigone zich verzet tegen haar oom Kreon, die de staat vertegenwoordigt, en dat Anthony zich verzet tegen de staat die, 'als een oom voor hem is'.<sup>13</sup>

Is er ook een overeenkomst in het motief, de al dan niet bewuste beweegredenen die aan de verzetsdaad ten grondslag liggen? Over de beweegredenen van Antigone om haar broer te begraven en daarmee in te gaan tegen het verbod van Kreon is veel gediscussieerd.<sup>14</sup> Antigone verzet zich tegen Kreon onder andere uit liefde voor haar broer, die voor haar heel belangrijk is: 'mijn vader en moeder zijn dood en begraven, een broer krijg ik nooit meer terug'.<sup>15</sup> Vanwege deze onvoorwaardelijke trouw aan de familie werd Antigone door de moderne negentiende-eeuwse filosoof Hegel (*De fenomenologie van de geest* (1807)) gezien als een symbool van de liefde.<sup>16</sup>

Maar Anthony is geen familie van Lina. Toch is er sprake van een 'verbintenis sterker dan welke bloedband dan ook'.<sup>17</sup> De relatie tussen de majoor en Lina berust niet op een bloedband maar op een sterke symbolische verwantschap. Hetzelfde kan gezegd worden van Antigone. In *Antigone's claim. Kinship between Life & Death* (2000) constateert Judith Butler dat Hegel en Lacan uiteenlopende interpretaties hebben van Antigone's verwantschap, *kinship*. Voor Hegel wordt Antigone's verwantschap bepaald door bloedband; haar relatie tot haar familie betreft een sociale factor. Volgens Lacan is Antigone's *kinship* echter het effect van linguïstische structuren (een talige set van relaties waarbinnen elke term slechts en alleen verwijst naar andere termen) die een norm construeren.<sup>18</sup> Dit is wat Lacan het *symbolische* noemt.

In navolging van Lacan beweert Butler dat Antigone zich niet verzet tegen Kreon vanwege de bloedband met haar broer. Kreon is immers ook familie en bovendien zegt Antigone dat ze eerder voor haar broer zou kiezen dan voor haar eigen kinderen: de bloedband is dus niet doorslaggevend. Het gaat om de symbolische verwantschap die Antigone zelf aanbrengt middels talige structuren.

Grunberg toont zich bewust van Lacans notie van de symbolische verwantschap. Middels woorden, een talige structuur, construeert de verteller op de eerste bladzijde de symbolische verwantschap als 'een verbintenis, sterker dan welke bloedband ook'. Het gaat hier dus om een illocutionaire taalhandeling die gevolgen heeft voor de personages: het lot van Lina wordt verbonden met dat van de majoor.

12 Grunberg 2008: 159.

13 Grunberg 2008: 16.

14 Over *Antigone* zijn boekenplanken volgeschreven. Classici, filologen, literatuurwetenschappers, romanciers en filosofen hebben hun eigen tijd en ideeën geprojecteerd op deze 'oertragedie'. Ik geef geen uitputtend overzicht van alle interpretaties die er van *Antigone* zijn verschenen, maar refereer slechts aan die studies die relevant zijn voor *Onze oom*. Voor een overzicht van de belangrijkste studies over *Antigone*, zie bijvoorbeeld Steiner 1984 en Lefèvre 2001.

15 Sophocles 1981: 54.

16 Vgl. Lefèvre 2001: 73-79. Vgl. Hermens 2003: 15-19.

17 Grunberg 2008: 11.

18 Butler 2000: 41.

Noch bij Grunberg noch bij Sophocles komt het motief van *kinship* alleen voort uit altruïsme. Zelf zegt de majoor dat hij Lina meeneemt om zowel zijn huwelijk – de majoor kan zelf geen kinderen krijgen, hij heeft ‘verrot zaad’ – zijn vrouw als het kind te redden. ‘Vannacht zou hij, twee, nee, drie mensen redden.’<sup>19</sup> Daarbij wordt Anthony in ‘Verleiding’, het eerste hoofdstuk, verleid door Lina, het onschuldige meisje met de lange donkere vlechten. De majoor volgt zijn hartstocht en denkt misschien vooral aan zichzelf als hij besluit om haar mee te nemen. Ook Antigone wordt niet louter gedreven door een altruïstische liefde voor haar verwanten. Butler stelt dat Antigone selectief omgaat met het begrip verwantschap.<sup>20</sup> Antigone denkt immers wel aan haar broer, maar niet aan haar oom Kreon, haar aanstaande echtgenoot Haemon en haar zusje Ismène. Door Antigone’s handelen verliezen zij een zoon, een bruid en een zus.

Een andere overeenkomst betreft de hoogmoed of *hybris* die het handelen van de majoor en Antigone karakteriseert. Enerzijds is Antigone heldhaftig, ze offert zichzelf op voor haar geliefde broer en de wil van de goden.

Ik zal hem zelf begraven. Het is mooi te sterven voor die daad. [...] Bij de doden moet ik langer gewaardeerd worden dan hier, want daar zal ik voor eeuwig liggen.<sup>21</sup>

Maar anderzijds is Antigone’s beroep op de goden, waarmee ze tegenover Kreon haar daad van verzet tracht te rechtvaardigen, een teken van eigenzinnigheid en hoogmoed:

Het was Zeus niet die mij dat [het begraven van haar broer, av] verboden had en ook de rechtsgodin die onder de aarde woont heeft zulke wetten voor de mens niet vastgesteld. En uw geboden hebben, dacht ik, niet zo’n kracht dat je als mens tegen de ongeschreven en onwankelbare wet van de goden in kunt gaan. Want die is niet van nu of gisteren, maar leeft altijd al, niemand weet wanneer hij is ontstaan. En ik ging niet, uit angst voor het oordeel van een mens, door deze wet voor een goddelijke rechtbank staan.<sup>22</sup>

Hier gaat Antigone als individu boven Kreons politieke wet staan, die geldt voor de gehele menselijke gemeenschap; het volk in de polis. In haar essay ‘Heimwee naar Antigone’ stelt Joke Hermsen dat Antigone met haar eigenzinnig beroep op de goden, zichzelf een god waant in plaats van een ‘goddelijke’ wet te volgen.<sup>23</sup>

Dit eigenzinnige gedrag was in de ogen van veel Griekse tragici, waaronder Sophocles, een ondeugd. In *Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Sophokles’ Tragödien* schrijft Eckard Lefèvre dat Athene in de vijfde eeuw voor Christus een materiële bloeiperiode meemaakte. Een gevolg hiervan was de ‘verlichting’, die leerde dat niet meer de goden maar de mensen de maat van alle dingen zijn.<sup>24</sup> Volgens Lefèvre vond Sophocles dit geen gunstige ontwikkeling en behandelde hij in zijn tragediën het probleem om maat te houden en Delphis gebod, ‘ken uzelf’ op te volgen.

Sophocles’ helden zijn volgens Lefèvre ‘nicht bereit, ihre Positionen zu überdenken, die eigene Person in Frage zu stellen, ihre Grenzen abzuschätzen, mit ei-

19 Grunberg 2008: 30.

20 Butler 2000: 9.

21 Sophocles 2008: 87.

22 Sophocles 2008: 103.

23 Hermsen 2003: 35.

24 Lefèvre 2001: IX.

nem Wort: sich – in Delphis Sinn – zu erkennen.’<sup>25</sup> Volgens hem geeft *Antigone* daarvan het schoolvoorbeeld.

Kreon verdedigt den Staat in ehrenhafter Weise gegen politische Feinde, ist aber nicht willens, sein Verbot im Blick auf eine Privatperson zu überdenken, und bleibt starr; Antigone tritt in frommer Weise für ihren toten Bruder ein, ist aber nicht willens, bei dem König um Verständnis zu werben, und reizt ihn bis auf das Blut. Beide scheitern.

Zowel Kreon als Antigone zijn volgens Lefèvre ‘unnachgiebig’ ofwel onbuigzaam of ontoegeeflijk. Ze zijn daarbij zo eigenzinnig dat ze overmoedig of hoogmoedig worden. Het is deze eigenzinnigheid (αὐθαδία) en hoogmoed (*hybris*) die karakteristiek is voor de helden van Sophocles.<sup>26</sup> Antigone’s hoogmoedige gedrag kon dus niet ongestraft blijven. Als Antigone is veroordeeld en op weg is naar haar grafspelonk, is het koor niet mis te verstaan: ‘Je eigenzinnigheid heeft je gedood’.<sup>27</sup>

De beweegredenen van de majoor om Lina mee te nemen getuigen van eenzelfde soort eigenzinnigheid, onbuigzaamheid en hoogmoed. Hoewel de majoor altijd loyaal aan de staat is geweest, denkt Anthony dat hij in deze situatie als individu tegen de regels van de staat in kan gaan. Sterker nog, de majoor vindt dat in deze situatie slechts zijn eigen regels gelden. Tegen een soldaat zegt de majoor: ‘Dit is mijn operatie. Hier gelden mijn regels’.<sup>28</sup>

Dat het duidelijk gaat om een overtreding, wordt zowel door Sophocles als Grunberg gedramatiseerd. Waar Antigone van haar zusje Ismène te horen krijgt dat ze tegen de regels ingaat door aan haar individuele wil toe te geven (‘Begraven wil je hem, in strijd met het verbod?’<sup>29</sup>), krijgt Anthony eenzelfde soort reactie van een soldaat als hij Lina zich wil toeëigenen. ‘Is dat niet tegen de regels?’<sup>30</sup> De majoor vindt dat hij zijn verantwoordelijkheid moet nemen omdat anders de staat zich over Lina zou ontfemen. Volgens hem is de staat wel een goede oom, maar kon niet elke oom opvoeden. ‘Er deden gruwelijke verhalen de ronde over kinderen van verdachte individuen die na de arrestatie van hun ouders door de staat waren opgevoed.’<sup>31</sup> In deze situatie is de majoor, gelijk de tragische figuren bij Sophocles, ‘unnachgiebig’ en eigenzinnig. Een gevolg hiervan is dat hij net als Antigone hoogmoedig wordt.

### 3 Een grote fout: de misstap of *hamartia*

Lefèvre schrijft dat de misstappen van Sophocles’ helden goed te begrijpen zijn met Aristoteles’ *hamartia*-begrip.<sup>32</sup> Volgens Lefèvre is deze *hamartia* een fout, een verkeerd handelen, een uitschakeling van het ‘erkenningsvermogen’, een ‘mistake of judgement’, die voortkomt uit een zwakte in het karakter.<sup>33</sup>

25 Lefèvre 2001: 1.

26 Lefèvre 2001: 2.

27 Sophocles 2008: 121.

28 Grunberg 2008: 32.

29 Sophocles 2008: 86.

30 Grunberg 2008: 32.

31 Grunberg 2008: 29.

32 Lefèvre 2001: 6.

33 Lefèvre 2001: 6.

De Grieks-tragische context van het *hamartia*-begrip geeft inzicht in de plot rondom de majoor. In het eerste hoofdstuk begaat hij twee opeenvolgende misstappen. Eerst worden Lina's ouders gedood onder zijn verantwoordelijkheid. Een nog grotere misstap is als de majoor vervolgens denkt dat hij zich Lina zo maar kan toeëigenen en haar meeneemt naar huis. Hoewel de majoor loyaal is aan de staat,<sup>34</sup> maakt hij op cruciale momenten een inschattingsfout, waarbij hij zijn rang en positie binnen het leger en de staat overschat. Met andere woorden: hij is hoogmoedig, kent zichzelf niet, overtreedt het gebod van Delphi.

Volgens Aristoteles moest de *hamartia* bij de hoofdpersoon lijden tot gevolg hebben.<sup>35</sup> Het lijden van de majoor is in *Onze oom* een indirect gevolg van zijn grote fout. Uit schuldgevoel jegens de staat wil de majoor daarna laten zien dat hij een goede militair is. Hier gaat hij opnieuw in de fout. Hij vraagt zelf om een missie. Hiermee lijkt hij losgezongen van zijn (militaire) omgeving: een militair voert orders uit, maar vraagt niet om orders. Desondanks krijgt de overmoedige majoor toestemming om de geïsoleerde buitenposten te bevoorraden. Anthony ziet de missie als een straf en voorvoelt dat deze hem noodlottig zal worden:

De missie was geen gunst maar een straf. Omdat hij de wet had overtreden, omdat hij zich een kind had toegeëigend dat de staat toebehoorde, daarom was hij uitverkoren om deze operatie te leiden.<sup>36</sup>

Anthony aanvaardt dus zijn lot, net als Antigone. Vervolgens gaat alles mis. Het toch al weinig krachtige konvooi rijdt op berm bommen, er zijn geen lijkzakken, de dokter is ziek en de soldaten weigeren de missie voort te zetten. Ten slotte belandt het konvooi in een hinderlaag en nemen de rebellen, die de opstand van het volk jegens de staat vertegenwoordigen, de majoor gevangen. De majoor moet voor een volkstribunaal verschijnen en wordt schuldig bevonden aan misdaden tegen zijn volk. De aanklager veroordeelt hem tot sterven door vergeetachtigheid: de rebellen dumpen hem in een gat in de grond, alwaar hij de dood zal vinden, omdat men hem verder zal vergeten.

Deze straf vertoont een parallel met *Antigone*: Antigone wordt ook verbannen naar een soort grot ('uitgegraven rots'<sup>37</sup>) waar ze aan haar lot wordt overgelaten en in eenzaamheid zal sterven. Antigone pleegt uiteindelijk zelfmoord, maar van de majoor weten we niet of hij door natuurlijke uitputting of zelfdoding om het leven komt.

De *hamartia* van de majoor wordt gekenmerkt door wat Lefèvre beschrijft als een 'ethische component'.<sup>38</sup> De misstap van de majoor is niet bewust gepland; zijn handelen ten opzichte van Lina wordt bepaald door een reeks ongelukkige situaties. Bovendien is zijn daad, het meenemen van Lina, ingegeven door 'Affekt': de majoor heeft zich laten verleiden.

De majoor voldoet hierdoor aan een andere eis die Aristoteles stelde aan de tra-

34 'Een burger is loyaal aan de staat waarin hij woont, anders is hij geen burger meer, en een militair is dubbel loyaal aan die staat, zo zag hij het. De staat was als een geliefd familielid, de staat was als een oom voor hem.' (Grunberg 2008: 16)

35 Aristoteles 2004: 48.

36 Grunberg 2008: 242.

37 Sophocles 2008: 116.

38 Lefèvre 2001: 8-9.



gische hoofdpersoon. Volgens Aristoteles zou het publiek zich moeten kunnen herkennen in een hoofdpersonage dat in moreel opzicht een positie tussen goed en kwaad inneemt.<sup>39</sup> Hoewel de majoor enerzijds een oorlogsmisdadiger is, zijn er ook passages waarin hij zich van zijn 'goede' kant toont. Zo zorgt de majoor op zijn manier voor Lina: hij koopt een emmer en schep voor haar, voorziet haar van nieuwe identiteitspapieren en leert haar hoe te overleven.

Hiernaast moest het lijden van de held volgens Aristoteles angst en medelijden bij het publiek opwekken.<sup>40</sup> Grunbergs majoor heeft onmiskenbaar dit effect. Enerzijds boezemt zijn fascistische, autoritaire gedrag angst in, terwijl men tegelijkertijd mededogen voelt omdat zijn misstap een 'menselijke' ethische component bevat. Dit maakt de majoor minder vlak en slecht dan Kees 't Hart beweert in zijn recensie.

Een markant verschil tussen de architectst (brontekst) en de fenotekst (eindtekst) is dat Antigone in *Onze oom* getransformeerd is naar een man. Toch maakt dit genderverschil weinig uit voor de betekenis van de gelijkenis tussen beide personages. Judith Butler verzet zich in haar boek tegen de postmoderne, feministische beschouwing van Luce Irigaray, waarin Antigone wordt gezien als hét exemplaar van specifiek vrouwelijke trotsering van staatzucht en autoriteit.<sup>41</sup> Volgens Butler handelt Antigone mannelijk, niet alleen omdat ze de wet trotseert, maar ook omdat ze spreekt bij monde van de wet terwijl ze haar daad tegen de wet begaat. Daarbij gebruikt ze dezelfde (mannelijke) retoriek als Kreon. Bovendien baseert Antigone haar autonomie op de toe-eigening van dezelfde soevereiniteit en autoriteit waartegen zij zich verzet, aldus Butler.<sup>42</sup> De transformatie van Antigone naar Anthony levert dus geen grote verschillen op.

Over de intertekstuele relatie schrijft Paul Claes dat de fenotekst de architectst kan verwerpen of bevestigen. In het eerste geval gaat het om een constructieve functie van intertekstualiteit, in het laatste om een destructieve functie.<sup>43</sup> De tekstrelatie tussen *Onze oom* en *Antigone* bevat meer overeenkomsten dan verschillen. Daarom heeft de intertekstualiteit in onze oom een overwegend constructieve functie. Binnen deze constructieve functie zijn er nog enkele andere (sub)functies aan te wijzen.

Allereerst hebben de intertekst van Sophocles' *Antigone* en de theorieën daarover van Lefèvre, Butler en anderen een prefiguratieve functie in *Onze oom*.<sup>44</sup> Wie de gelijkenis met Antigone herkent, weet vanaf het moment dat Anthony de wet overtreedt, dat het niet goed, of liever 'tragisch' met Anthony zal aflopen. Ook helpen de allusies op *Antigone* om Anthony's karakter en handelingen beter te begrijpen. Hiernaast heeft de intertekstuele relatie tussen Anthony en Antigone een morele functie. Grunberg transformeert de ethische problematiek van *Antigone* naar een hedendaagse, voor de lezer herkenbare setting. In hun overtreding van de wet dragen Anthony en Antigone beiden het dubbele masker van goed en kwaad.

39 Aristoteles 2004: 50.

40 Aristoteles 2004: 50.

41 Butler 2000: 1.

42 Butler 2000: 11.

43 Claes 1988: 58.

44 Claes 1988: 125.



#### 4 Mens versus de goden

Naast de specifieke, structurele allusie op Sophocles' *Antigone* zijn er enkele meer algemene 'tragische allusies' in *Onze oom* te ontwaren. Zo zet Grunberg de mens nadrukkelijk tegenover de goden:

Mensen moesten in deze tijden wel over leven en dood beschikken, om erger te voorkomen. De goden hadden hun kans gehad. Ze hadden het af laten weten.<sup>45, 46</sup>

Wie zijn deze goden in *Onze oom*? Er is een autoriteit, een goddelijke orde die wordt aangeduid als 'oom'. Als Lina het huis van de majoor heeft verlaten, belandt ze in een bergdorp waar ze in de mijnen gaat werken. In de mijn brengen Lina en andere mijnwerkers offers aan een duivelsuitziende pop, een god die men 'onze oom' noemt.

Als je onze oom te eten geeft, zal hij goed voor je zijn. Maar als je hem niet onderhoudt, keert hij zich tegen je.<sup>47</sup>

Naast deze god zijn er andere autoriteiten die worden aangeduid met 'oom'. Niet voor niets is de staat als een 'oom' voor Anthony. De majoor mag zijn vertrouwen in de goden hebben opgegeven, maar ondertussen dient hij de staat als een god. In naam van de staat, zijn oom, beschikt hij over leven en dood. Anthony offert zowel de levens van onschuldige burgers als zijn eigen leven op voor de staat. Ook de Dirigent, de leider van de rebellenbeweging, stelt zichzelf en de revolutie voor als een oom voor het 'vernietigde volk'. Hoewel deze revolutie het volk zou moeten bevrijden wordt er in haar naam vooral veel bloed vergoten.

Omdat de notie 'oom' verschillende gedaanten aanneemt, maar telkens de eigenschappen van een goddelijke orde bezit, kunnen we in *Onze oom* de goden gelijk stellen aan de staat, de god in de mijn en de revolutie. Dat het hier gaat om wrede goden die soms 'al te menselijk' zijn en vaak onnodige, zinloze offers eisen is ook een parallel met de Griekse tijd.<sup>48</sup> Anders dan de joods-christelijke God, kenden de Griekse goden géén genade.<sup>49</sup>

Yra van Dijk concludeert dat Grunberg in *Onze oom* de afgoden (de staat, de oom in de mijn en de revolutie) ontmaskert.<sup>50</sup> Het gaat in *Onze oom* om meer dan het rechtlijnig, atheïstisch ontmaskeren van afgoden. Essentieel is dat geen van de personages zonder hun 'goden' kunnen en willen. Bovendien staat er 'goden' en niet afgoden; we dienen de relatie tussen de personages en de goden dus serieus te onderzoeken.

De filosofie van de existentialist Albert Camus biedt inzicht in de relatie tussen de mens en de goden in *Onze oom*. Volgens Camus in 'The Future of Tragedy' is er sprake van tragedie als een individu in conflict komt met een autoriteit of een goddelijke orde. De tragische held ontkent de orde die hem ten val brengt en deze

45 Grunberg zet deze passage niet in de directe rede, dus de majoor spreekt deze woorden niet uit. Hoogstwaarschijnlijk gaat het hier om de gedachten van de majoor.

46 Grunberg 2008: 32.

47 Grunberg 2008: 481.

48 Zie voor de betekenis van het offer in *Onze oom*: Van Dijk 2009 en Van Dijk & Ponte 2009.

49 Steiner 1961: 3-10.

50 Van Dijk 2009: 11.

goddelijke orde brengt de held daarop ten val: 'Both thus affirm that they exist at the very moment when its existence is called into question'.<sup>51</sup> Hiernaast stelt Camus dat in een tragedie zowel de goden als de mensen tegelijkertijd machtig en beperkt zijn. Hun tragische conflict is hierdoor wezenlijk ambigu en daarmee onoplosbaar. Dit zien we ook in *Onze oom*.

De majoor is machtig omdat hij zich kan verzetten tegen de staat en zich Lina tijdelijk toe kan eigenen. Tevens is hij beperkt ten opzichte van het lot dat de goden (hier: de oom, de staat en de revolutie) voor hem in petto hebben: hij kan zijn ondergang niet ongedaan maken of voorkomen. Maar ook de macht van de goden is beperkt. Ten eerste zijn de staat en het leger gedesintegreerd en verrot, aldus de majoor. Zo lukt het de staat niet om de rebellenbeweging definitief te verslaan. Ten tweede heeft ook de god in de mijn, 'onze oom', beperkte macht. Deze 'oom' is namelijk niet in staat om de mensen verlossing te bieden. Zo blijken bijvoorbeeld de offers die Lina aan de oom in de mijn brengt zinloos: haar kind sterft later door verstikking in een schuilkelder.

Maar deze 'goden' zijn niet totaal onmachtig. Lina offert haar lichaam aan de oom in de mijn en Anthony en de Dirigent offeren mensenlevens aan respectievelijk de staat en de revolutie. Hierdoor blijven de goden indirect over leven en dood beschikken. Anthony heeft ongelijk als hij denkt dat de goden het hebben laten afweten: juist in de naam van de goden (de staat, de revolutie, de god in de mijn) wordt er dood en verderf gezaaid.

Anthony komt net als Antigone in conflict met de staat. Martha Nussbaum merkt terecht op dat Antigone wel de rechtvaardigheid van de goden respecteert maar niet de rechtvaardigheid van de polis.<sup>52</sup> Anthony komt in conflict met de staat door zich Lina toe te eigenen. Een verschil is dat hij daarbij de macht van de goden ontkent, terwijl Antigone zich juist beroept op de macht van de goden. Toch maakt dit verschil voor de betekenis van beide verhalen niet uit. Lefèvre schrijft immers dat Antigone vanwege haar eigenzinnigheid en hoogmoed toch de toorn van de goden over zich afroept. Dit maakt dat beide personages alsnog een conflict hebben met een goddelijke orde. Antigone waant zich een 'god' door als mens namens de goden te willen spreken; Anthony roept zijn dood over zich af door als mens de plaats van de goden in te willen nemen.<sup>53</sup>

De intertekst van Camus' tragische theorie heeft dezelfde constructieve functie als *Antigone*; de architectuur ondersteunt de thematiek en de gebeurtenissen binnen de fenotekst en helpt deze te interpreteren. Via Camus zien we dat het in *Onze oom* gaat om een onoplosbaar conflict tussen de mens en de 'goden', die allebei zowel machtig als beperkt zijn. Dit leidt bij Anthony tot de innerlijke tegenstrijdigheid dat hij de goden afwijst maar tegelijkertijd niet zonder hen kan.

<sup>51</sup> Camus 1967: 183.

<sup>52</sup> Nussbaum 1986: 65.

<sup>53</sup> In een interview met dagblad *De morgen* geeft Grunberg zelf aan waarom de majoor dood moest. 'Niet vanuit een moralistisch standpunt, maar omdat hij het over zichzelf heeft afgeroepen.' Zie Leyman 2008.

## 5 Moraal van het verhaal

Naast een beter begrip van de handeling, de personages en het conflict tussen de mens en de goden legt de context van de Griekse tragedie de focus bij de ethische dimensie van *Onze oom*. De Grieks-tragische intertekst heeft dan ook een morele of ethische functie. Volgens de classicus Charles Segal is het namelijk bij uitstek de Griekse tragedie die ons voert naar verschillende en soms conflicterende visies op de morele, sociale en politieke orde:

Sophoclean tragedy, like of all Greek tragedy, is a kind of poetic laboratory for exploring different and sometimes conflicting models of moral, social and political order.<sup>54</sup>

Als in een Griekse tragedie dramatiseert *Onze oom* het conflict tussen de mens, het individu, en de ‘goden’, verschillende autoriteiten. De roman toont de morele dilemma’s die hieruit voortvloeien. Maar de ethiek van *Onze oom* mondt niet uit in een duidelijk onderscheid tussen goed en kwaad. Het boek toont aan dat de moraal van een individu niet alleen bepaald wordt door karakter, maar afhankelijk is van zijn familiegeschiedenis en de positie, situatie en omgeving waarin dit individu zich bevindt. Dit is niet nieuw maar tamelijk negentiende-eeuws en au fond Grieks-tragisch. Grunbergs personages berusten in wat Søren Kierkegaard omschrijft als ‘substantiële bepalingen’: de staat, de familie, het noodlot.<sup>55</sup>

De begrippen ethiek en moraal gebruik ik bewust door elkaar. Volgens filosoof Bart Pattyn is het onderscheid tussen ethiek en moraal niet duidelijk. ‘Soms omschrijft men ethiek als de theoretische reflectie op de moraal, maar vandaag wordt het begrip ethiek ook gebruikt als een synoniem voor moraal.’<sup>56</sup> Ook Grunberg onderkent geen onderscheid tussen ethiek en moraal. Volgens hem is ethiek een chiquer woord voor moraal.<sup>57</sup>

Een eerste voorbeeld van een dramatische situatie waarin sprake is van een ethisch dilemma betreft de openingsscène. Als de majoor oog in oog staat met Lina is er een conflict tussen de persoonlijke moraal van Anthony en de algemene moraal van de staat.

Een tweede moreel dilemma wordt gedramatiseerd in de discussie tussen de majoor en de luitenant-generaal over het bevoorraden van de buitenposten. Voor de luitenant-generaal valt de moraal uiteen in schijnbare moraal en in werkzame moraal. ‘De werkelijke moraal vertelt mij dat wie een offer moet brengen, moet kiezen voor het kleinste offer. Dat is de werkelijke moraal, dat is de werkzame moraal. Sentiment is geen moraal, sentiment is manipulatie.’<sup>58</sup> Deze moraal zorgt ervoor dat de luitenant-generaal geen elite-eenheden wil opofferen voor een missie die weinig kans van slagen heeft. De majoor is het hier niet mee eens. Hij is hoorbaar aangedaan (‘zijn stem klonk hoog en schril’) en wil niet honderdvijfveertig man aan hun lot over laten. De majoor ziet het als zijn morele plicht om, ondanks de moeilijke bereikbaarheid, de buitenposten tóch te bevoorraden. In

<sup>54</sup> Segal 1995: 3.

<sup>55</sup> Kierkegaard 2007: 155.

<sup>56</sup> Pattyn 2005: 3.

<sup>57</sup> In een gastcollege aan de Universiteit van Amsterdam op 13 oktober 2009 gaf Arnon Grunberg dit ook aan.

<sup>58</sup> Grunberg 2008: 171.

deze scène staat de heldhaftige en voor een militair sentimentele moraal van de majoor tegenover de rationele moraal van de luitenant-generaal. Het is echter niet zo dat beide inzichten dezelfde overlevingskansen bieden. Anthony's zogenaamde heldhaftigheid, zijn eigenzinnigheid en hoogmoed leiden uiteindelijk tot zijn ondergang.

Grunbergs aanvulling op het idee van de substantiële bepaaldheid van de personages is dus dat hij hen expliciet en uitvoerig op de moraal laat reflecteren. Met de hardnekkige overtuiging die religieuze fundamentalisten kenmerkt, beroepen zowel de majoor als de luitenant-generaal zich op de moraal. De moraal fungeert hier als een goddelijke autoriteit die hun handelen moet rechtvaardigen.<sup>59</sup>

Een derde stem binnen het ethisch discours van *Onze oom* wordt vertolkt door Lina. Als Lina wegloopt bij de majoor en een zwervend bestaan als weeskind begint, heeft ze de nodige instructies en moraal van de majoor meegekregen. Lina leert dat ze moet gehoorzamen en zich moet aanpassen, dit geeft haar een gevoel van onafhankelijkheid.<sup>60</sup> Hierdoor schopt Lina het uiteindelijk van getalenteerd scherpschutter tot fameus wapenhandelaar; haar voortdurende assimilatie is een succesvolle overlevingsstrategie gebleken.

In tegenstelling tot de majoor vertoont Lina geen subjectieve reflecties van morele aard; ze gaat een ethische reflectie op haar daden uit de weg. Dat blijkt ook uit het laatste hoofdstuk 'Ons bloed'. Op het hoogtepunt van haar carrière als wapenhandelaar wordt Lina geïnterviewd door een journalist. Lina beweert dat ze nooit spijt van haar daden heeft gehad en constateert neutraal dat ze nou eenmaal goed wapens kon verkopen. Als de journalist vraagt waarvoor men die wapens nodig heeft, weigert ze een moreel standpunt in te nemen.<sup>61</sup> Lina verdiept zich alleen in het noodzakelijke: overleven, geld verdienen. Ze houdt zich dus nadrukkelijk niet bezig met ethiek, een reflectie op goed en kwaad. Als Nietzsches *Übermensch* lijkt Lina zich voorbij goed en kwaad te bevinden, 'jenseits von Gut und Böse'.<sup>62</sup> Door Lina zien we dat een wapenhandelaar niet gebaat is bij ethische reflectie. Lina verschilt dus nogal van de majoor. Ten eerste begaat ze nergens een misstap of *hamartia* zoals de majoor die begaan heeft. Ten tweede beroept ze zich voor haar handelen niet op een bepaalde moraal.

Toch bevindt Lina zich niet *jenseits von Gut und Böse*. Hoewel het lijkt alsof zij boven goed en kwaad staat, is dit niet het geval. Lina begeeft zich niet in een ethisch vacuüm: de wereld om haar heen barst van de moraal. Haar amorele houding is een keuze, ze weigert een morele rechtvaardiging voor haar daden te geven. Dat deze keuze min of meer bewust is, blijkt uit haar kleine aarzeling op de vraag waarom er wapens worden gekocht. "Ik weet niet waarom er wapens worden gekocht," zegt ze, nu met iets meer aarzeling.<sup>63</sup> Met deze aarzeling verraadt Lina toch enige twijfel. Wie twijfelt beschikt over een ethisch bewustzijn, een interne set van normen en waarden die handelen en ideeën rechtvaardigt of afkeurt.

59 Grunberg 2010: 'Wij hebben God alleen een andere naam gegeven: moraal. Zoals religieuze personen weigeren aan het bestaan van God te twifelen, zo wensen moralisten de grondslagen van een bepaalde moraal niet te betwijfelen.'

60 Grunberg 2008: 465.

61 Grunberg 2008: 636.

62 Ponte 2008 oppert dit idee.

63 Grunberg 2008: 636.

Al is Lina's karakter misschien niet zo tegenstrijdig als dat van de majoor, toch herkennen we in Lina's aarzeling iets van de innerlijke tegenstrijdigheid die volgens Martha Nussbaum kenmerkend is voor een tragische figuur.<sup>64</sup> Lina is hierom eveneens 'tragisch' te noemen. Ook omdat het slecht met haar afloopt. Lina's overwinning, waar ze in het laatste hoofdstuk zelf over spreekt, is een wrange overwinning. Haar zoon Karl sterft in de schuilkelder door verstikking en daarbij eindigt Lina tamelijk alleen. Ze erkent bovendien dat ze de 'oom' in de mijn mist en het gevoel heeft dat hij zich van haar heeft afgekeerd.<sup>65</sup> Hieruit blijkt dat Lina zich nog steeds verhoudt tot een goddelijke orde, een derde reden waarom ze als tragisch aangemerkt kan worden.

Ten slotte is Lina minstens zo hoogmoedig als de majoor, alleen om andere redenen. Door haar amorele houding waant ze zich boven goed en kwaad. Er is dus de paradoxale situatie waarin Lina's (aarzelend) onttrekken aan de moraal een moreel conflict tussen individu en gemeenschap teweegbrengt. Dit leidt bij Lina niet tot een totale ondergang maar wél tot een tragisch lijden: ze mist haar overleden zoon en de 'oom' in de mijn en is alleen.

## 6 Het Eichmann-proces: een niet-fictieve intertekst

Er is nog een belangrijke intertekst in *Onze oom*. Behalve naar Antigone verwijst de majoor namelijk ook naar Adolf Eichmann. De episode waarin de gevangen genomen Anthony berecht en veroordeeld wordt door een 'volkstribunaal', alludeert op het proces tegen de nazi Adolf Eichmann, dat in 1961 plaatsvond in Jeruzalem. Er is in *Onze oom* dus sprake van wat Paul Claus omschrijft als een 'meervoudige travestie': het personage majoor Anthony speelt verschillende rollen tegelijk.<sup>66</sup>

Het is opmerkelijk dat Grunberg het Eichmann-proces in grote lijnen kopieert of imiteert in *Onze oom*. We zien parallellen tussen beide processen, zowel wat betreft de aanklacht als de verdediging. Als *ss-Obersturmbahnführer* organiseerde Eichmann met een dodelijke, boekhoudkundige precisie de arrestatie en het transport van miljoenen joden naar de concentratiekampen.<sup>67</sup> Grunbergs majoor is belast met het arresteren van verdachte individuen en regelt hun transport. In zijn verdediging vertelt majoor Anthony dat zijn verantwoordelijkheid ophield bij het afleveren van de verdachte individuen bij de verhoorfaciliteiten. Letterlijk zegt hij: 'Feitelijk runde ik een transportbedrijf'.<sup>68</sup> Deze uitspraak zou van Eichmann afkomstig kunnen zijn. Ook de volgende uitspraak doet aan de Oostenrijkse nazi denken. 'Ik heb dit proces [het arresteren en transporteren van verdachte individuen, av] niet alleen efficiënter helpen maken, ik heb het geciviliseerd.'<sup>69</sup>

Net als in het Eichmann-proces wordt in *Onze oom* de vraag opgeworpen hoe-

64 Nussbaum 1986.

65 Grunberg 2008: 634.

66 Claes 1988: 131.

67 Mulisch 1999: 24-35.

68 Grunberg 2008: 331.

69 Grunberg 2008: 329.

veel verantwoordelijkheid men één individu in de schoenen mag schuiven. Aanklager Gideon Hausner hield Adolf Eichmann persoonlijk verantwoordelijk voor de marteling en moord van miljoenen joden in de concentratiekampen. Hierover heeft Harry Mulisch in *De zaak 40/61. Een reportage* geschreven dat Eichmann weliswaar schuldig was, maar niet alleen verantwoordelijk gehouden kon worden voor de dood van bijna een heel volk en de misdaden van een heel land.<sup>70</sup> Grunberg neemt dit thema van schuld en verantwoordelijkheid geheel over in *Onze oom*.

Zo wordt Anthony door het volkstribunaal verantwoordelijk gehouden voor ‘marteling, doodslag en moord zonder vorm van proces’.<sup>71</sup> De majoor verdedigt zich door te stellen dat het absurd is om hem verantwoordelijk te houden voor wat er in de verhoorfaciliteiten is gebeurd.<sup>72</sup> Hiermee lijkt hij te willen zeggen dat hij zelf geen bloed aan zijn handen heeft. Dit komt sterk overeen met wat Eichmann zei tijdens zijn verhoren in Jeruzalem. ‘Obgleich an meinen Händen kein Blut klebt, werde ich sicherlich der Behilfe zum Mord schuldig gesprochen werden.’<sup>73</sup>

Eichmann heeft tijdens zijn proces diverse keren beweerd dat hij slechts Hitlers bevel tot het uitroeien van de joden heeft uitgevoerd. Zijn ss- en nazi-eed verplichtten hem tot gehoorzaamheid aan Hitlers bevel, aldus Eichmann. In de documentaire *Hitler's Henchmen. Eichmann: the Exterminator* zegt de nazi-jager Simon Wiesenthal dat als Eichmann de opdracht had gekregen alle roodharen uit te roeien, of iedereen die in het telefoonboek begint met de letter K, hij het ook had gedaan. Hiervan opnieuw een imitatie in *Onze oom*: de majoor zegt dat hij slechts een instrument in handen van de politiek is geweest. Hij beroept zich op het feit dat hij bevelen heeft uitgevoerd en enkel zijn werk goed heeft gedaan.<sup>74</sup>

Eén van de peilers onder Hausners aanklacht was dat Eichmann meer heeft gedaan dan zijn bevelen hem opdroegen. Hoewel de oorlog in oktober 1944 zo goed als verloren was, deporteerde Eichmann tegen Himmlers bevelen in een half miljoen Hongaarse joden naar de gaskamers.<sup>75</sup> Dit detail zien we in getransformeerde vorm terug bij Grunberg; ook de majoor getuigt van een eigenzinnige overproductie. Om een buffer op te bouwen voor als het door de staat ingestelde quotum niet behaald zou worden, arresteert Anthony meer verdachte individuen dan nodig. Een ander detail dat Grunberg uit het Eichmann-proces overneemt, is dat de majoor tijdens zijn ondervraging niet meer weet hoeveel burgers hij heeft gearresteerd.<sup>76</sup> Van Eichmann vond men het tijdens zijn proces even frappant als schokkend dat hij zich allerlei diners letterlijk herinnerde, tot aan de toetjes aan toe, maar niet meer precies wist hoeveel joden onder zijn verantwoordelijkheid zijn vermoord.<sup>77</sup>

<sup>70</sup> Mulisch 1999: 66-67.

<sup>71</sup> Grunberg 2008: 326.

<sup>72</sup> Grunberg 2008: 331.

<sup>73</sup> Mulisch 1999: 75.

<sup>74</sup> Grunberg 2008: 327 en p. 379.

<sup>75</sup> Mulisch 1999: 64-65.

<sup>76</sup> Grunberg 2008: 327.

<sup>77</sup> Mulisch 1999: 70.

De kritiek van Eichmanns zoon Klaus was dat de joden alleen maar de totale schuld aan zijn vader hebben gegeven, omdat ze geen hogere officier hadden kunnen vangen.<sup>78</sup> Ook dit gegeven neemt Grunberg over. Tijdens het proces zegt de verdediger van de majoor, de man in witte spencer, dat hij verantwoordelijk wordt gehouden omdat hij de hoogste vertegenwoordiger van de staat is die de rebellen ooit op bezoek hebben gehad.<sup>79</sup>

Bovendien is er ook een overeenkomst in de karakterskening van persoon en personage. Net als Eichmann blijft de majoor beheerst, rationeel en zakelijk tijdens zijn verdediging. In zijn redevoering toont hij geen enkele emotie. Fysiek is de majoor echter gebroken: hij klappertandt, zijn benen trillen en doet het in zijn broek. Hoewel Eichmann in het gesproken woord voornamelijk onbewogen bleef, zag men tijdens het proces hoe hij fysiek aftakelde. Eichmann ontwikkelde talloze tics, zijn hoofd en handen sidderden, hij zweette voortdurend en raakte uiteindelijk lichamelijk volledig uitgeput.<sup>80</sup>

De verschillen tussen beide processen manifesteren zich op een oppervlakkig niveau en zijn ontstaan doordat Grunberg het Eichmann-proces heeft ingepast in zijn eigen setting. Om het verhaal geloofwaardig te houden neemt hij niet alle details over. Zo is de majoor minder hoog in rang dan Eichmann. Ook zijn er minder doden te betreuren: duizenden verdachten in plaats van miljoenen joden. Deze verschillen zitten de *imitatio* van de ethische problematiek van het *Eichmann*-proces echter niet in de weg

In *De zaak 40/61. Een reportage* hecht Mulisch belang aan het benadrukken van het menselijke karakter van Adolf Eichmann. Volgens Mulisch heeft de aanklager Hausner tijdens het proces zijn best gedaan om Eichmann af te schilderen als de verpersoonlijking van het Absolute Kwaad. Hij wilde bewijzen dat Eichmann 'erger dan Hitler was'.<sup>81</sup> Mulisch hekelt deze strategie omdat deze procedure de andere nazi's ontlast op een volstrekt ongeoorloofde manier. Als de totale schuld bij Eichmann wordt gelegd, 'zal de schuld niet terugkeren naar hen bij wie zij thuishoort, maar vervluchtigen en voorgoed verdwijnen in het niets'.<sup>82</sup> Mulisch benadrukt het 'gewone' van Eichmann. 'Hij blijkt een mens: een wat groezelige, verkouden man met een bril op.'<sup>83</sup> Zoals we gezien hebben benadrukt ook Grunberg het menselijke karakter van Anthony, een personage dat gerust een oorlogsmisdadiger genoemd kan worden.

Zowel het Eichmann-proces zelf als Mulisch' beschouwing daarvan zijn onderdeel van de architectuur waar Grunberg de fenotekst in *Onze oom* op baseert. De intertekst van het majoor Anthony/Eichmann-proces valt goed te begrijpen binnen de eerder aangehaalde *tragic theory* van Albert Camus. In 'On The Future of Tragedy' maakt Camus onderscheid tussen drama en tragedie. In drama is de ene partij goed, de andere kwaad. In de tragedie is elke actor volgens hem zowel goed als kwaad. Ieders positie is te rechtvaardigen terwijl niemand geheel in zijn recht

78 Mulisch 1999: 186.

79 Grunberg 2008: 367.

80 Mulisch 1999: 171 en p. 185.

81 Mulisch 1999: 185.

82 Mulisch 1999: 67.

83 Mulisch 1999: 49.



staat. 'All can be justified, no one is just.'<sup>84</sup> Volgens Camus gaat de tragedie over een moreel conflict tussen twee opposities die beide het dubbele masker van goed en kwaad dragen.<sup>85</sup> Aan de ene kant is daar majoor Anthony. We zien hem opnieuw als een tragisch figuur, zowel een oorlogsmisdadiger als een gewone man, één van ons. Hij heeft schuld omdat hij medeplichtig is aan marteling en moord. Maar anderzijds kan de totale schuld hem niet in de schoenen geschoven worden. Aan de andere zijde is daar de aanklager die spreekt namens het volk. Hij mag de majoor aanspreken op zijn verantwoordelijkheid, maar kan hem niet verantwoordelijk houden voor alle misdaden die tegen het volk gepleegd zijn. Bovendien wordt er tijdens het proces niets bewezen. Om met Camus te spreken: zowel de positie van de majoor als die van de aanklager is te rechtvaardigen. Tegelijkertijd hebben ze allebei niet volledig gelijk en staan ze niet geheel in hun recht.

De les die Mulisch trekt uit de Holocaust en het nationaal-socialisme is dat zij het werk van mensen is. Mulisch demythologiseert het religieuze beeld van Eichmann als *onmens* of *nietmens*; het Absolute Kwaad. Door het Eichmann-proces te imiteren herschrijft Grunberg dit thema. Grunberg transformeert het *Eichmann*-proces naar zijn eigen dramatische setting, waarbij de ethische problematiek nagenoeg gelijk blijft. Hoewel de majoor enerzijds een oorlogsmisdadiger genoemd mag worden, tracht Grunberg zowel via *Antigone* als via het Eichmann-proces hem van zijn menselijke kant te tonen. Zowel militairen als burgers zullen zich (gedeeltelijk) in de majoor kunnen herkennen, zoals men zich destijds ook in Eichmann herkend moet hebben. De persoon Eichmann en het personage de majoor zijn in Aristotelische zin tragische figuren: ze roepen vrees en medelijden op bij het publiek.

Wederom heeft de intertekst een constructieve functie. Ten eerste helpt de intertekst van het Eichmann-proces om de dialogen tussen de majoor, de verdediger en de aanklager te interpreteren. Dit is wat ik eerder de prefiguratieve functie heb genoemd: de lezer herkent de architect, die richting en houvast geeft aan zijn interpretatie van de fenotekst. Daarnaast heeft deze specifieke intertekst een morele functie. Er wordt in *Onze oom* hetzelfde ethische debat gevoerd over schuld en verantwoordelijkheid dat we kennen uit Mulisch' *De zaak 40/61. Een reportage*.

## 7 Besluit

In *Onze oom* heeft de intertekstualiteit een overwegend constructieve functie. De interteksten *Antigone* en Albert Camus' 'On The Future Of Tragedy' bevestigen, verduidelijken en ondersteunen de handeling, de personages en de thematiek binnen de roman. De intertekstualiteit fungeert daarbij prefiguratief. Zo helpt Sophocles' *Antigone* om de handelingen en het karakter van personage majoor Anthony beter te interpreteren. Hiernaast ondersteunt de allusie op Camus' theorie over het tragische conflict tussen de goden en de mens de thematiek binnen de roman. Deze intertekst fungeert prefiguratief wanneer Anthony de goden uitdaagt door hun macht in twijfel te trekken. De lezer begrijpt dat de held door zijn eigen zinnigheid en hoogmoed ten onder zal gaan.

<sup>84</sup> Camus 1967: 301.

<sup>85</sup> Camus 1967: 302.

Hiernaast heeft de Grieks-tragische intertekst een morele functie. Yra van Dijk stelde in al dat *Onze oom* een ethische roman is en geen moralistische.<sup>86</sup> De context van de Griekse tragedie leidt tot eenzelfde conclusie: de contrasterende dramatische rollen zorgen voor een meerstemmige ethische discussie, waarin we de personages moeten begrijpen vanuit hun substantiële bepaaldheid. Daarbij levert Grunberg impliciete kritiek op de majoor en de luitenant-generaal die zich halsstarrig beroepen op de moraal als zijnde een goddelijke autoriteit.

Als in een Griekse tragedie dramatiseert *Onze oom* bovendien het onoplosbare conflict tussen de mens en de 'goden': de staat, de god in de mijn, de revolutie en de moraal. Zowel deze 'goden' als de mensen zijn tegelijkertijd machtig en beperkt. Waar Sophocles zijn tijdgenoten wilde waarschuwen voor een hoogmoedig geloof in zichzelf, lijkt Grunberg niet veel anders te doen. Alleen legt Grunberg de macht niet werkelijk bij de goden, iets wat voor Sophocles misschien wel gold. Hij constateert dat de moderne mens zijn bestaansrecht en de rechtvaardiging voor zijn handelen nog altijd vindt in relatie tot een autoriteit die tot goddelijke proporties wordt verheven.

In het proces tegen majoor Anthony imiteert Grunberg de ethische kwestie van schuld en verantwoordelijkheid uit Mulisch' *De zaak 40/61. Een reportage*. De intertekst van het Eichmann-proces heeft in onze oom dezelfde morele functie als *Antigone*. Grunberg transformeert beide architeksten naar zijn eigen dramatische setting, maar laat daarbij hun ethische lading ongewijzigd. Hierdoor is er sprake van een meervoudige travestie waarin majoor Anthony verschillende rollen tegelijk speelt. Hij is zowel de heldin Antigone als de oorlogsmisdadiger Eichmann. Toch is de majoor hiermee niet in eerste instantie 'goed' en laatste instantie 'slecht'. Dit omdat zowel Antigone als Eichmann niet eenduidig geïnterpreteerd moeten worden: personage en persoon zijn beide tragisch want wezenlijk ambigu. Dit maakt de majoor tot een tragische figuur in het kwadraat – een overmoedige held én een burgerlijke oorlogsmisdadiger.

In *Onze oom* is Grunbergs vorm van intertekstualiteit te vatten met het begrip *imitatio*.<sup>87</sup> Grunbergs hergebruik van *Antigone*, Camus' tragische theorie en het Eichmann-proces moeten wij echter niet met een beroep op originaliteit veroordelen als plagiaat, maar beschouwen als een hervertelling van oude teksten voor een hedendaags publiek. Er schuilt minstens één kracht in de herhaling: de waarheid, die ons telkens opnieuw ontglipt.

## Bibliografie

- Aristoteles 2004 – Aristoteles, *Poëtica*, vertaald door N. van der Ben & J.M. Bremer. Amsterdam, 2004.  
 Barthes 2004 – Barthes, R. 'De dood van de auteur'. In: *Het werkelijkheidseffect*. Brussel, 2004.  
 Butler 2000 – Butler, J. *Antigone's Claim. Kinship between Life & Death*. New York, 2000.  
 Claes 1988 – Claes, P. *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Amsterdam, 1988.  
 Camus 1967 – Camus, A. *Lyrical and Critical*, transl. Phillip Thody. London, 1967 (1st ed. 1955).  
 Van Dijk 2009 – Dijk, van Y. 'Afscheid van de dirigent. Arnon Grunberg en de ethische literatuurbe-

<sup>86</sup> Van Dijk 2009: 10.

<sup>87</sup> Yra van Dijk stelt elders in dit nummer voor om Grunbergs intertekstualiteit te zien in het licht van Mary Orrs omschrijving van *imitatio*.

- schouwing'. In: *Vooy's* 27 (2009) 1 (mrt.), p. 6-11.
- Van Dijk& Ponte 2009 – Dijk, Y. van, en 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.
- Eagleton 2003 – Eagleton, T. *Sweet Violence. The Idea of The Tragic*. Oxford, 2003.
- Grunberg 2008 – Grunberg, A. *Onze oom*. Amsterdam, 2008.
- Grunberg 2010 – Grunberg, A. 'Moralisten'. In: *de Volkskrant*, 3 juni 2010.
- 't Hart 2008 – 't Hart, K. 'O, o, o wat is ie slecht!'. In: *De Groene Amsterdammer*, 3 oktober 2008.
- Hermesen 2003 – Hermesen, J. 'Heimwee naar Antigone'. In: idem, *Heimwee naar de mens. Essays over kunst, literatuur en filosofie*. Amsterdam, 2003, p. 15-55.
- Kierkegaard 2007 – Kierkegaard, S. 'De weerspiegeling van het antieke tragische in het moderne tragische'. In: *Of/Of. Een levensfragment*, vertaald door Jan Marquart Scholtz. Amsterdam, 2007, p. 149-177.
- Konst 2009 – Konst, J.W.H. 'De heiligst denkbare levenswijze. De vrijheid, dan wel gebondenheid van menselijk handelen in A.F.Th van der Heijdens *Mim of de doorstoken globe*'. In: *Nederlandse Letterkunde* 14 (2009) 2, p. 133-154.
- Lefèvre 2001 – Lefèvre, E. *Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Sophokles' Tragödien*. Leiden, 2001.
- Leyman 2008 – Leyman, D. 'Om te overleven moet je onverschillig zijn. Nederlands gevreesde schrijver over zijn onversneden oorlogsroman'. In: *De Morgen*, 1 okt. 2008.
- Mulisch 1999 – Mulisch, H. *De zaak 40/61. Een reportage*. 14e [i.e. 15e] dr. Amsterdam, 1999.
- Nussbaum 1986 – Nussbaum, M. *The fragility of goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge, 1986.
- Orr 2003 – Orr, M. *Intertextuality. Debates and Contexts*. Cambridge, 2003.
- Pattyn 2005 – Pattyn, B. 'Ethiek en de moraal van het einde van de moraal'. In: *Ethische Perspectieven* 15 (2005) 1, p. 3-16.
- Ponte 2008 – Ponte, M. 'Dode tongen' [recensie van Arnon Grunberg, *Onze oom*]. In: *NRC Handelsblad*, 26 september 2008. <http://www.nrcboeken.nl/recensie/eerst-de-oorlog-dan-de-moraal>
- Segal 1995 – Segal, C. *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*. Cambridge, 1995.
- Sophocles 1981 – Sophocles, *Antigone*. Vertaling uit het Grieks door Pé Hawinkels. Amsterdam, 1981.
- Sophocles 2008 – Sophocles, *Oidipous, Antigone*, vertaald door Gerard Koolschijn, met een nawoord van Piet Gerbrandy. Amsterdam, 2008.
- Steiner 1961 – Steiner, G. *The Death of Tragedy*. London, 1961.
- Steiner 1984 – Steiner, G. *Antigones*. Oxford, 1984.

## Adres van de auteur

Faculteit Geesteswetenschappen uva  
 Spuistraat 134  
 1012 vB Amsterdam  
 info@albertverbeek.nl