



Universiteit
Leiden

Schering en inslag

De functie van intertekstuele verwijzingen
in de roman *Dis* van Marcel Möring



MA-Scriptie Neerlandistiek

Specialisatie Moderne Literatuur

A.J. Dondorp, s0801135

Begeleider: prof. dr. Yra van Dijk

Tweede lezer: dr. Bram Ieven

Omslagafbeelding: Salvador Dalí: *Metamorfose van Narcissus*. 1937. Tate Modern, Londen.

*Ich bin der Welt abhanden gekommen,
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben;
Sie hat so lange nichts von mir vernommen,
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!*

*Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,
Ob sie mich für gestorben hält.
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.*

*Ich bin gestorben dem Weltgetümmel
Und ruh' in einem stillen Gebiet!
Ich leb' allein in meinem Himmel,
In meinem Lieben, in meinem Lied!*

Friedrich Rückert

Inhoudsopgave

Inleiding	4
Dis	4
De hel en de Shoah.....	5
Onderzoeksvraag.....	6
1: Theorie en benadering	7
Een boom met droesem en wortel	7
Smalle en brede benadering	7
Genre en inhoud.....	8
Schemergebied.....	9
Typologie	10
Functies	12
2: De literaire hellevaart.....	15
Het concept ‘hel’	15
Historische ontwikkeling	15
Spreekbuis	16
Eigenschap of leesstrategie?	17
Zeven helse dimensies.....	18
3: Inferno en Dis	20
Hel en Dantes Inferno	20
Hel en Dis.....	30
Dis als postmodernistische Shoahrepresentatie.....	46
Dis als postmodernistische hellevaart.....	46
Shoah: representatie en het onrepresenteerbare	46
4: Conclusie	48
De hellevaart: thema’s en ontwikkeling.....	48
Dis als postmodernistische Shoahroman	48
5: Bibliografie	49
Bronnen.....	49
Websites.....	51

Inleiding

Dis

Marcel Mörings roman *Dis*, verschenen in 2006, is het eerste deel van wat een trilogie moet worden: *Dis* vormt samen met het in 2011 verschenen tweede deel, *Louteringsberg*, en het in januari 2017 verwachte derde deel, *Eden*, het magnum opus van de auteur. De werken volgen op een eigen manier het ritme van de drie delen van de *Goddelijke Komedie* van Dante Alighieri: *Inferno* (hel), *Purgatorio* (louteringsberg/vagevuur) en *Paradiso* (paradijs).

In Mörings eerste trilogiedeel, *Dis*, volgen we verschillende personages, van wie Jakob Noach en Marcus Kolpa (die vroeger Polak heette) de belangrijkste zijn. Op de avond voorafgaande aan de TT-races dwalen zij door Assen, dat overspoeld wordt door beschonken, asociaal en agressief motorvolk. Jakob Noach lijkt geworteld in de stad: hij is de eigenaar van een groot warenhuis en hij heeft een enorm vastgoedimperium opgebouwd binnen de stadsgrenzen. Desondanks wordt hij (onder meer vanwege zijn joodse achtergrond) nooit echt geaccepteerd door de Assenaren en de andere ondernemers uit de stad. Dat lot treft ook Marcus Kolpa, een charmante intellectueel, die de spot en het onbegrip van de domme provinciale omgeving is ontvlucht en zijn wijsheden bewaart voor de mondaine Randstedelijke elite. Beide mannen zwerven door de hel die de Asser binnenstad in de TT-nacht is geworden, (terug)kijkend op hun eigen leven en de buitenwereld.

Het verband tussen de *Goddelijke Komedie* en de trilogie van Möring is voor de lezer iets wat niet onopgemerkt zal blijven. “Een helletocht. Vooral voor de lezer”¹, oordeelt recensent Dirk van der Lingen vernietigend over Marcel Mörings *Dis*. Op cultuurblog *8Weekly* schrijft hij over de referenties naar de wereldliteratuur, die schering en inslag zijn in *Dis*. “Het probleem van al die verwijzingen is dat ze nooit betekenisdragend zijn, maar een pedante, oppervlakkige vorm van geletterdheid.”² De tendens van andere recensies is nagenoeg gelijk: het is té veel³, té opzichtig⁴, kortom, eigenlijk niet meer dan een slechte remake⁵. De veelheid aan literaire verwijzingen in *Dis* is inderdaad opvallend. Elke recensent besteedt er uitgebreid aandacht aan, waarna er vaak een negatief waardeoordeel volgt. Los van de vraag of het esthetisch gezien een goede keuze is, de verwijzingen nodigen in ieder geval uit tot nadenken. De lezer kan er simpelweg niet omheen. Zijn de verwijzingen (zoals enkele recensenten oordeelden) lege hulzen, of dienen ze wel degelijk een doel in de roman? In ieder geval staan ze er niet voor niets, de lezer kan er van alles mee. Maar wat dan precies?

Uitgebreide bestudering van de intertekstuele verbanden tussen *Dis* en andere literaire werken moet antwoord geven op de vraag of Möring inderdaad een pedante plagiator en een kritiekloze kopiist is, of dat hij geeft de intertekstuele verwijzingen een functie geeft. Daarbij zal speciale aandacht uitgaan naar de vraag of intertekstualiteit een functie heeft bij het vertellen (en niet vertellen) van een verhaal dat te maken heeft met de Shoah. Wat is de relatie tussen *Dis* en de Jodenvervolging van tijdens de Tweede Wereldoorlog? Welke boodschap brengt het boek over aan de lezer en wat is de rol van intertekstualiteit daarbij?

De manieren waarop de intertekstualiteit zich manifesteert en de functies van deze intertekstuele verbanden zijn het onderwerp van deze scriptie. Hoe werkt het intertekstuele weefsel, welke draden lopen er en hoe verhouden die zich tot elkaar? Dit onderzoek poogt een antwoord te formuleren op de vraag wat de functies van de intertekstuele verwijzingen zijn in Marcel Mörings *Dis*. Op welke manier transformeert de ene tekst tot de andere en in welke literaire traditie past deze vervorming? Deze en andere deelvragen moeten leiden tot een antwoord op de vraag wat de functies zijn van het intertekstuele weefsel in de roman *Dis*.

¹ Van der Lingen, 2006

² Van der Lingen, 2006

³ Stoffelsen, 2006

⁴ 't Hart, 2007

⁵ N.n., 2007: 70

De hel en de Shoah

Wat betreft deze verwijzingen zal dit onderzoek zich beperken tot de referenties naar de helletocht zoals die is beschreven door Dante Alighieri in het deel *Inferno* van de *Divina Commedia*. De roman *Dis* bevat daarnaast onder meer verwijzingen naar Homerus' *Odysee*, *Ulysses* van James Joyce, Bijbelse verhalen, Thora-passages, middeleeuwse legenden en meerdere klassieke mythen. De beperking tot de verwijzingen naar de *Commedia* in dit onderzoek is vooral ingegeven door de hypothetische stelling dat de intertekstuele verwijzingen naar de (tocht door de) hel fungeren als constructeur van een Shoah-verhaal.

Het opvoeren van de hellevaart als intertekst om een Shoah-geschiedenis te vertellen is daarbij niet compleet nieuw. Ook onder andere Primo Levi, Auschwitz-overlevende, refereerde in zijn *Se questo é un uomo* (vert.: *Is dit een mens*) verschillende keren expliciet naar Dantes *Goddelijke Komedie*. Volgens Victoria Nesfield deed Levi dat om drie redenen: ten eerste om zijn Italiaanse identiteit te bewaren te midden van de assimilerende invloed die van het kamp uitging⁶, ten tweede om Levi's persoonlijke martelgang in het kamp te (kunnen) representeren⁷ en ten derde om de eigen menselijkheid en waardigheid te kunnen behouden in een onmenselijke en vijandige omgeving⁸. Levi's werk is een verslag van een primair slachtoffer van de Shoah, iemand die zelf de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog en concentratie- en vernietigingskampen heeft doorgemaakt.

Nu is het grote verschil tussen Levi en Möring dat eerstgenoemde daadwerkelijk in een nazikamp heeft verbleven en de verschrikkingen van honger, mishandeling, dwangarbeid, ziekte en dood aan den lijve heeft meegemaakt. Levi's verhouding tot de Shoah is een heel duidelijke, die van het directe slachtoffer. Marcel Möring daarentegen heeft de Tweede Wereldoorlog niet meegemaakt, maar zijn oeuvre wordt beïnvloed door traumatische herinneringen en verhalen van anderen, de leegheid van het naoorlogse tijdperk en de nasleep van het joodse trauma. Marianne Hirsch noemt dit 'post-memory'. Het prefix 'post' is daarbij niet slecht een temporele indicatie of een signaal van 'nasleep', maar benadrukt (net als bij bijvoorbeeld de termen 'postmodern', 'postkoloniaal') de continue doorwerking van en wisselwerking met het voorgaande, als een "uneasy oscillation between continuity and rupture"⁹. Ook in *Dis* zien we deze spanning tussen verleden en heden. Jakob Noachs leven staat in het teken van de post-Shoahsituatie: Noach vlucht in rijkdom en bezit, maar hij kan, zoals we zullen zien, niet voorkomen dat de leegte blijft.

Mörings oeuvre is thematisch dan ook niet alleen beïnvloed door de Tweede Wereldoorlogstrauma's van vervolging en vernietiging van het joodse volk, maar ook door de leegte die voor de joodse overlever achterbleef ná deze periode. Deze leegte is een belangrijk thema in *Dis*. De leegte (en de vaak vergeefse pogingen tot het opvullen daarvan) wordt volgens Van Leverink onder meer gerepresenteerd door de afwezigheid van Noachs familie, het onderduiken van Noach in een hol en het aankopen van panden in de binnenstad om de leegte van het heden op te vullen¹⁰. Eveline Bos schaaft Marcel Möring onder andere naar aanleiding van deze motieven onder de Tweede generatieslachtoffers van de Shoah.¹¹ Zij schrijft in haar multidisciplinaire onderzoek (ze beschrijft de psychologische gevolgen van de Shoah en de literaire verwerking daarvan) dat deze generatie zich vooral richt op de eigen identiteit en de positie van het joodse individu in de samenleving van na de Tweede Wereldoorlog. De joodse schrijver geeft volgens haar via zijn personages uiting aan deze problemen.¹² De kinderen van de Shoah-overlevers worden grootgebracht met de boodschap dat zij gelukkiger en succesvoller moeten worden dan hun ouders.¹³ Hiermee is het slachtofferschap van de eerste generatie verworpen tot plicht voor de tweede generatie: deze is het aan de oudere generatie

⁶ Nesfield, 2010:4-5

⁷ Nesfield, 2010:6

⁸ Nesfield, 2010:8

⁹ Hirsch, 2008:107

¹⁰ Van Leverink, 2015:12

¹¹ Bos, 2007:19

¹² Bos, 2007:4

¹³ De Costa, 1994:8.

verschuldigd het maximale uit het leven te halen.¹⁴ Deze verwachting blijkt een molensteen om de nek van de nakomelingen, zoals in *Dis* ook zichtbaar is bij Jakob Noach. Hij voelt een enorme drang tot vergroting en vermeerdering van zijn bezit, slaagt daar ook in, maar dit alles blijkt uiteindelijk de leegte van zijn bestaan niet te vullen.

Vooruitlopend op de resultaten van het onderzoek: het verhaal van *Dis* lijkt in zekere zin ook het verhaal van de (verwerking van de) Shoah, al zijn de verwijzingen daarnaar niet vaak expliciet. Die indirecte schrijfwijze blijkt kenmerkend voor *Dis*, waar het Shoah-verhaal opgehangen lijkt te worden aan de helletocht die Dante doormaakt in zijn *Inferno*. Mörings verhaal openbaart zich pas na aandachtige lezing, en dat is een bewuste keuze: “[*Dis*] wil ons laten zien dat het verhaal van de mens niet zomaar verteld is, maar een eindeloze opeenstapeling van geschiedenis vormt. Of zoals het in *Dis* gezegd wordt: ‘Wacht. Het verhaal is nog niet afgelopen. Achter elk verhaal zit een ander verhaal, mijnheer Noach, hetzelfde verhaal en toch een ander verhaal.’ Dat is typisch de schrijversopvatting van Möring met zijn raamvertellingen: niets is het definitieve verhaal. Ook *Dis* is weer een andere rimpeling van hetzelfde dat ‘Het grote verlangen’ en ‘In Babylon’ in beweging zette.”¹⁵

Onderzoeksvraag

Zoals reeds aangegeven: intertekstualiteit, de hellevaart en de Shoah zijn de drie begrippen die centraal zullen staan in dit onderzoek naar *Dis*. De onderzoeksvraag luidt dan ook:

“Wat zijn de functies van de intertekstuele verwijzingen naar Dantes *Goddelijke Komedie* in Marcel Mörings *Dis* en in hoeverre zijn deze verwijzingen in verband te brengen met de Shoah?”

Om deze vraag te kunnen beantwoorden, is het zaak eerst de relevante deelgebieden te onderzoeken. Zo zal in het theoretisch kader de geschiedenis en theorie van het begrip ‘intertekstualiteit’ verkend worden. Daarbij is het belangrijk een beeld te schetsen van de ontwikkeling van intertekstualiteit in de literatuur, met name hoe modernistische en postmodernistische teksten omgaan met intertekstualiteit.

Na deze theoretische uiteenzettingen zal de roman *Dis* als casus dienen bij het onderzoek naar de functie van intertekstualiteit. Meer specifiek zal bekeken worden op welke wijzen *Dis* put uit de bron van de *Goddelijke Komedie*. Welke helle-elementen leent Mörings *Dis* precies van Dantes *Inferno* en hoe worden deze elementen gerepresenteerd? Waarom wordt gebruik gemaakt van intertekstuele verwijzingen en waarom volgt *Dis* de structuur van een hellevaart? Wat zijn de implicaties voor intertekstualiteit en de hellevaart wanneer we *Dis* benaderen als postmodernistisch werk? Vallen deze intertekstuele functies te koppelen aan de thematiek van de Shoah? Met andere woorden: wat zijn de functies van de intertekstuele referenties in *Dis* en wat is de relatie met de Shoah?

De hypothese is dat de functies van de intertekstuele verwijzingen in *Dis* samenhangen met de Shoah-thematiek van het boek. Zoals hiervoor al is beschreven, heeft de intertekstualiteit ook in andere werken kunnen dienen als middel om een trauma te beschrijven of juist om de onmogelijkheid daarvan te thematiseren. Verwacht wordt dat in *Dis* ook een rol kan worden toegedicht aan het gebruik van intertekstuele referenties bij het (al dan niet) vertellen van een Shoah-verhaal.

¹⁴ Bos, 2007: 17

¹⁵ Schouten, 2006

1: Theorie en benadering

Een boom met droesem en wortel

“Il n'y a jamais de créateurs, rien que des combineurs”¹⁶, schreef literatuurtheoreticus Roland Barthes in zijn *Essais critiques*. De schrijver is geen schepper, maar slechts een ‘combineerder’. Hiermee wordt bedoeld dat een schrijver nooit iets compleet nieuws creëert, maar per definitie onderdeel is van een (literaire) traditie en in die hoedanigheid bewust of onbewust elementen uit die traditie gebruikt bij het vervaardigen van een literair product. Hugo Claus, Vlaams schrijver, zei daarover: “Ja, god, je bent als schrijver toch geen tak die in de lucht hangt, je bent een boom met droesem en wortel. Je staat toch in een traditie, of je wilt of niet.”¹⁷

De lezer registreert bewust of onbewust de overeenkomsten met een hem bekend ander werk of genre. Zo zal zelfs een ongeoefende lezer op basis van vorm een gedicht kunnen onderscheiden van een prozatekst en zo zal een iets geoefender lezer de parallellen ontdekken tussen de vader-zoonrelatie van de hoofdpersonages van Jeroen Brouwers’ *Datumloze dagen* en die van David en Absalom in het Bijbelboek II-Samuël. De laatste categorie herkenners van intertekstualiteit is zich bewust van de verwijzingen, wat een sociologisch effect heeft: de lezer rekent zich tot de min of meer selecte groep van ‘herkenners’ of ‘begrijpers’. Van Dijk noemt dit de distinctieve functie van intertekstualiteit.¹⁸

De intertekstuele elementen kunnen dus van verschillende aard zijn. Om *Dis*’ verwijzingen naar Dante nauwkeurig te kunnen begrijpen en interpreteren, zal in dit hoofdstuk zal dieper worden ingegaan op de vragen ‘wat?’, ‘hoe?’ en ‘waarom?’ van intertekstualiteit: de verschijningsvormen van intertekstualiteit, wat de gevolgen zijn van een intertekstuele benadering voor de interpretatie van literaire teksten, hoe nieuwe teksten precies relaties aangaan met andere teksten, wat de (soms gespannen) relatie is tussen intertekstualiteit en plagiaat en wat de verschillende functies kunnen zijn van intertekstuele verwijzingen. Bij intertekstualiteitsonderzoek is tot de jaren ‘80 van de vorige eeuw vooral aandacht besteed aan de vragen *wat* intertekstualiteit nu precies is (onderzoek naar de bron) en *hoe* het zich manifesteert (de veranderingen van oertekst naar nieuwe tekst), maar voor de interpretatie van een literaire tekst is het *waarom* minstens net zo belangrijk. Paul Claes heeft met zijn onderzoek de mogelijke transformaties van interteksten in kaart gebracht. Deze transformaties hebben een direct verband met het toekennen van een functie aan een intertekstueel verband.¹⁹ Dit onderzoek zal zich dan ook niet alleen richten op het wat en hoe van intertekstuele verwijzingen, maar ook nadrukkelijk op de *functie* van intertekstualiteit: het waarom. Met de gereedschappen die Paul Claes op dit vlak biedt kunnen de intertekstuele referenties getypeerd worden en een concrete functie krijgen. Daarna zal de intertekstualiteit in een postmodernistisch kader geplaatst worden, waarmee *Dis* in het licht van deze literaire stroming bekeken kan worden.

Smalle en brede benadering

De brede benadering van intertekstualiteit gaat uit van de aanwezigheid van meerdere discoursen (manieren van spreken) in een tekst. Dit impliceert dat het aantal teksten dat meeklinkt in een bepaalde tekst oneindig is, waarmee intertekstualiteitsonderzoek praktisch gezien haast onmogelijk wordt: alles is dan immers intertekst geworden.²⁰ Ook voor het onderzoek naar *Dis* is de brede benadering te veelomvattend. Daarom zal de smalle benadering gehanteerd worden.

¹⁶ Barthes, 1964, Preface

¹⁷ Claus, 1980

¹⁸ Van Dijk en De Pourcq, 2013:8

¹⁹ Van Dijk, 2013:179

²⁰ Van Dijk en De Pourcq, 2013:10

De smalle intertekstualiteitsbenadering focust voornamelijk op bronnenonderzoek. Door middel van het traceren van de bronnen van de intertekstuele verwijzingen wordt geprobeerd een interpretatie te geven van een tekst.²¹ Dat is ook wat in deze scriptie onder andere wordt onderzocht: waarnaar verwijst *Dis*, hoe gaat dat in zijn werk en wat is het effect daarvan? Dit (filologische) onderzoek kan voor de beantwoording van deze vragen gebruik maken van het historisch-thematisch onderzoek van Elisabeth Frenzel. Haar onderzoek naar *Stoffgeschichte* vormt een belangrijke pijler in het smalle intertekstualiteitsonderzoek naar *Dis*. Frenzels werk kan in dat kader ook verbonden worden aan dat van Vervaeck, die schreef over de functies van intertekstuele verwijzingen in verschillende historische periodes.²² Verderop in deze scriptie (onder het kopje 'Genre en inhoud') zal nader worden ingegaan op de verbanden tussen de smalle benadering, het werk van Frenzel en de hellevaart-analyse van Vervaeck.

De functie van de intertekstuele verwijzing in de smalle benadering wordt niet bepaald door de bedoeling van de auteur, maar door het *effect* dat een tekst op een lezer heeft.²³ In deze ergocentrische benadering is de tekst dus leidend en niet de (bedoeling van) auteur ervan. Wat Marcel Möring over zijn oeuvre in het algemeen en *Dis* in het bijzonder heeft gezegd, is daarbij dus niet relevant.

Genre en inhoud

Zoals gezegd kunnen intertekstuele relaties zich op verschillende manieren manifesteren. Zo kan nagenoeg elke willekeurige lezer benoemen of een bepaalde tekst een gedicht is of een roman of een filmscript. Op basis van genrekenmerken en vormkenmerken herkent de lezer bepaalde vormen en overeenkomsten met andere teksten. Deze vorm van intertekstualiteit noemen we generische intertekstualiteit²⁴. Categoriseren van genres gebeurt dan dus vooral op basis van genreconventies en de verwachtingspatronen die een lezer heeft. Zo acteert binnen het politie-/detectivegenre vaak een markante rechercheur die assistentie krijgt van een minder ervaren hulpje, terwijl hij niet bepaald wordt geholpen door zijn starre superior.²⁵ De Pourcq en De Strycker noemen in dit kader televisievoorbeelden als het Engelse *A Touch of Frost*, het Amerikaanse *The Wire* en het Nederlandse *Flikken Maastricht*.²⁶ Ook in de reeks *Baantjer* en de serie van *Pink Panther* wordt gebruik gemaakt van een vergelijkbare, blijkbaar voor het detectivegenre kenmerkende structuur.

Voor het onderzoek naar *Dis* is echter een andere benadering van intertekstualiteit belangrijk: de specifieke. Bij deze specifieke intertekstualiteit staan niet de genreconventies centraal, maar de *inhoud* van een werk. Concreet betekent dat dat elementen uit een bepaalde fenotekst (eindtekst), zoals namen, gebeurtenissen, citaten en motieven ook in een architectekst (oorspronkelijke tekst) voorkomen en dat ze daarnaar verwijzen. Deze twee teksten en de relaties daartussen zijn het onderwerp van specifiek intertekstualiteitsonderzoek. De inhoudelijke overeenkomsten tussen de werken, die al dan niet intentioneel zijn, worden *allusies* genoemd.²⁷ "Binnen een afzonderlijke tekst zijn sporen te vinden van een andere tekst die door de lezer beschouwd kunnen worden als een interpretatieve aanwijzing".²⁸ Een referentie naar de *Commedia* wijst de weg bij een interpretatie van *Dis* en geeft een antwoord op de vraag wat de functies van intertekstualiteit zijn.

In de fenotekst die *Dis* is, is de generische intertekstualiteit niet geheel onder de tafel te schuiven. *Dis'* compositie volgt (op een overigens geheel eigen wijze) de structuur van de oerhelletocht die Dante beschreef in de architectekst *Divina Commedia*. *Dis* valt dus op basis van

²¹ Van Dijk, 2013:179

²² Van Dijk, 2013:187

²³ Van Dijk en De Pourcq, 2013:10

²⁴ De Pourcq en De Strycker, 2013:18

²⁵ De Pourcq en De Strycker, 2013:19

²⁶ De Pourcq en De Strycker, 2013:19

²⁷ Claes, 2011:83

²⁸ Koster, 2012

vormkenmerken te scharen onder het 'genre' van de helletocht: het voldoet aan de eisen die Vervaeck in *Litteraire hellevaarten* stelt aan het 'genre': "er moet sprake zijn van een (ondergrondse) plek waar personages worden gestraft en er moet sprake zijn van een tocht, of op zijn minst een beweging."²⁹ Toch plaatst Vervaeck een belangrijke kanttekening bij de helletocht als apart literair genre: hij beschouwt dat 'genre' in *Litteraire hellevaarten* "niet als een gegeven, maar als een constructie op basis van een model. Dat model is slechts een hulpmiddel om teksten te verduidelijken en te situeren."³⁰ Het in deze context kunstmatige begrip 'genre' is dus eigenlijk niet meer of minder dan het product van een geconstrueerd analysemodel, dat van zeven aspecten die in verschillende helletochten aanwezig zijn. Voor het onderzoek naar de specifieke intertekstuele verbanden rondom *Dis* is vooral de analyse van hellemotieven van belang.

Een eerder genoemd begrip dat past binnen deze context is de door de Duitse literatuurwetenschapper Elisabeth Frenzel geïntroduceerde 'Stoffgeschichte'. In haar werk *Motive der Weltliteratur* beschrijft Frenzel de geschiedenis van 58 belangrijke motieven van de wereldliteratuur, "die als archetypische Konstellationen, Rollen oder Fantasien des Menschen die Weltliteratur durchziehen."³¹ In afzonderlijke hoofdstukjes onderzoekt zij de receptie van motieven en stof. Bij de inleiding maakt ze een onderscheid tussen deze begrippen: een motief is "das kleinste Element der Erzählung [...] das die Kraft hat sich in der Überlieferung zu erhalten"³², terwijl 'stof' van een andere aard is: het is een meer structureel begrip, dat gebonden is aan vaste namen en vaste verhaaldebeurtenissen.³³ Frenzel verwoordt het verschil metaforisch: "Der Stoff bietet eine ganze Melodie, das Motiv schlägt nur einen Akkord an."³⁴ *Stoffgeschichte* heeft daarnaast een duidelijk herkenbaar beginpunt. Een latere bewerker grijpt terug op dit beginpunt of op een later punt in de traditie van de *Stoff*. Het eerste begin van een *Motiv* (en daarmee *Motivgeschichte*) kan echter nooit worden vastgesteld: de eerste verschijning van een motief is immers al in de vroegste fantasie van de dichter en deze is daarnaast denkbaar op oneindig veel locaties. Er kan dus niet (zoals bij *Stoff*) sprake zijn van een 'keten van afhankelijkheid': schrijvers die stof van eerdere werken gebruiken voor hun eigen werk.³⁵ Deze bevindingen zijn relevant voor het onderzoek naar *Dis*, omdat dit onderzoek onder meer probeert te laten zien hoe *Dis* de stof van Dantes *Inferno* heeft gebruikt.

Deze thematische benadering van het werk sluit goed aan bij wat Vervaeck doet in *Litteraire hellevaarten*. Aan de hand van zeven motieven van de hellevaart zoals die door Vervaeck zijn opgesteld, kan inzichtelijk worden gemaakt hoe *Dis* zich in de stofgeschiedenis van de hellevaart heeft geplaatst. Dit onderzoek volgt de benaderingswijze van Vervaeck bij de analyse van deze hellemotieven.

Schemergebied

Een bijzondere verhouding is die tussen intertekstualiteit en plagiaat. Voor literatuurwetenschapper Gérard Genette vallen die twee samen. Intertekstualiteit is voor hem een kleine subcategorie van transtekstualiteit, waarin sprake is van 'een relatie van copresentie tussen twee of meer teksten, namelijk visueel zichtbaar en het vaakst dankzij de effectieve aanwezigheid van een tekst in de andere tekst'³⁶. Intertekstualiteitsonderzoek beperkt zich bij Genette dus tot analyse van expliciete toespelingen, letterlijke aanhalingen en dus ook plagiaat.

Aan plagiaat hangt een duistere, negatieve connotatie: het is diefstal van ideeën en bedrog van de lezer. Pierre Bayard pleit voor een andere benadering, die net als bij Claes de chronologische benadering loslaat en plagiaat ontdoet van het intentionele element dat van de schrijver wordt

²⁹ Vervaeck, 2006:18

³⁰ Vervaeck, 2006:24

³¹ Kröner Verlag, 2016

³² Frenzel, 1988: VI

³³ Frenzel, 1988: VI

³⁴ Frenzel, 1988: VI

³⁵ Frenzel, 1988: IX

³⁶ Genette, 1982:8 (vertaling De Pourcq en De Strycker)

verwacht. Het is de lezer die overeenkomsten tussen teksten bespeurt en vervolgens verbanden legt. Daardoor vervalt de noodzakelijkheid van het idee dat er een chronologische hiërarchie is waarbij een nieuwere tekst elementen van een oudere gebruikt en niet andersom³⁷.

Hugo Claus, grootgebruiker van klassieke motieven en structuren, put naar eigen zeggen veel uit de klassieken, “maar geen criticus is het opgevallen, terwijl de verwijzingen overduidelijk zijn. Ik vind dat verbazingwekkend. Als ik een enkele keer Euripides plagieer, haalt een jonge doctorandus dat eruit en schrijft erover in het *Tijdschrift voor antieke cultuur*, maar niemand anders valt het op.”³⁸ Het lijkt er bijna op dat Claus wanhopig zoekt naar de herkenning van de klassieke motieven van het publiek. Als die herkenning komt, is dat geen positieve waardering: Claus wordt in 1963 in verschillende tijdschriften en tv-programma’s beschuldigd van plagiaat. Hij had in de net verschenen bundel *Het teken van de hamster* een rondeel van Charles d’Orléans gebruikt, wat door de media als diefstal werd gezien. Als verdediging voeren de schrijver en literatuurcritici aan dat Claus slechts een klassiek imitatio-procedé volgde en het gedicht een kritische functie gaf.³⁹

Ook Marcel Möring en zijn werk *Het grote verlangen* zijn twintig jaar geleden zelf onderdeel geweest van een affaire rondom vermeend plagiaat. Een drietal lezers, waaronder journalist en schrijver Hans van Straten, herkende een scène uit de film *Roma* van Federico Fellini in het boek van Möring. Het ging om een passage waarin een prostituee haar auto rond schafttijd voor een fabriek parkeert en daarin vervolgens haar werkzaamheden verricht, terwijl de arbeiders in de rij staan te wachten⁴⁰. Nadat uitgeverij Meulenhoff een bodemprocedure aanspande tegen het drietal, besloten zij de beschuldiging van plagiaat in te trekken: “De door ons gesignaleerde overeenkomst tussen een passage in de roman *Het grote verlangen* van Marcel Möring en een korte scène uit de film *Roma* van Fellini blijkt, naar de auteur aannemelijk heeft gemaakt, op toeval te berusten.”

Het toeval waarover de drie criticasters het hebben, duidt op een ander inzicht dan uit hun eerste lezing naar voren kwam. Waar zij de intertekstuele (of beter gezegd: de intermediale) relatie tussen de film en het boek eerst zagen als een intentionele en bewust geheimgehouden imitatie, blijken de critici toch overtuigd te zijn geraakt van een ander inzicht. Ze hebben de relatie in de geest van Bayard ontgaan van de veronderstelde intentionaliteit van de auteur: de overeenkomsten zijn niet tot stand gekomen door een slaafse kopie van de schrijver, maar door toeval. Daarnaast leggen ze met hun nieuwe standpunt de nadruk op de autoriteit van de lezer: het gaat niet zozeer om wat voor keuzes de auteur maakt, maar over wat de lezer in een tekst ziet. Het toeval speelt daarbij een grote rol.

Typologie

De Nederlandse classicus Paul Claes heeft het onderzoek naar intertekstualiteit in het Nederlandse taalgebied uitgebreid. Vanuit zijn klassieke achtergrond had Claes al ervaring met imitatio en mimesis in de literatuur. Bij deze begrippen staan de overeenkomsten tussen de oude en nieuwe tekst centraal, terwijl bij zijn intertekstualiteitsonderzoek juist de nadruk wordt gelegd op verschillen; de transformatie⁴¹. Claes geeft met zijn typologie een gereedschap voor de naamgeving van de verbanden tussen teksten. Aan de hand van vier soorten transformatie valt te bepalen wat precies de verhouding is tussen twee teksten.

Paul Claes benadrukt dat hij een andere benadering van intertekstuele verwijzingen voorstaat. Als vergelijking halt hij dichter Ezra Pound aan, die het Odyssee-motief in James Joyce’ *Ulysses* vooral op structuurniveau analyseerde, waarbij hij uitlegt dat Joyce de Odysseestructuur gebruikt als een raamwerk waaromheen een eigen verhaal kon worden gebouwd. Claes’ visie is echter eerder gemotiveerd vanuit de lezer. Niet alleen de schrijver heeft baat bij de structurerende functie van intertekstuele relaties, maar ook de lezer. De tekst wordt duidelijker en rijker als de lezer bepaalde

³⁷ De Pourcq en De Strycker, 2013:54

³⁸ Claus, 1980:94-5

³⁹ Claes, 1984:21-22

⁴⁰ Volkskrant, 1994

⁴¹ De Pourcq en De Strycker, 2013:48

verwijzingen herkent en interpreteert. Paul Claes citeert Hugo Claus: “De lezer hoeft de allusies niet te herkennen. Ik stel me de ideale lezer voor als iemand die het boek leest, zich laat opsorpen door de gebeurtenissen en dan in een soort schemertoestand vermoedt dat het te maken heeft met vroegere feiten en symbolen.”⁴²

Claes legt intertekstualiteit uit als “het geheel van relaties tussen teksten waaraan door een subject dat deze relaties onderkent een functie kan worden toegekend”⁴³. Uit deze definitie vallen drie entiteiten te abstraheren: ten eerste de relaties tussen de teksten, ten tweede de lezer en ten derde de betekenis die wordt geproduceerd door een verband met een andere tekst. Claes beschrijft de hiervoor genoemde entiteiten door ze te linken aan intertekstualiteitsbegrippen. Teksten geeft hij betekenis middels syntaxis, de lezer via de pragmatiek en de betekenis door semantiek⁴⁴.

De combinatie van teksten en syntaxis verklaart hoe teksten verbanden met elkaar aangaan. Daarbij moet onderscheid gemaakt worden tussen de tekst die als uitgangspunt dient, de zogenaamde architectekst en de tekst die daarmee vergeleken wordt, de fenotekst.⁴⁵ Dit onderscheid hoeft voor Claes niet per se chronologisch te worden bepaald, dus men zou bijvoorbeeld James Joyce’ *Ulysses* als architectekst kunnen nemen en de *Odyssee* van Homerus als fenotekst. De transformatie van architectekst naar fenotekst kan verschillende vormen aannemen, die Claes heeft verwerkt tot een schematische typologie⁴⁶:

	Transformatie	Additie	Deletie	Substitutie	Repetitie
Niveau					
Vorm		Uitwerking	Samenvatting	Omschrijving	Letter-/klankcitaat
Inhoud		Uitdieping	Afvlakking	Verdraaiing	Allusie
Beide		Uitbreiding	Delging	Verwisseling	Citaat

Op basis van het soort transformatie en het niveau waarop deze plaatsvindt, kan een (deel van een) fenotekst in dit schema geplaatst worden, waardoor bepaald kan worden van wat voor type intertekstuele relatie sprake is.

Claes omschrijft de varianten als volgt. *Uitwerking* is een grafische of fonische toevoeging die de inhoud van de architectekst niet wezenlijk verandert, *uitdieping* is een inhoudelijke toevoeging die niets aan letter of klank verandert en *uitbreiding* is een vormelijke én inhoudelijke toevoeging. Van een *samenvatting* is sprake bij grafische of fonische weglating zonder betekeniswijziging, *afvlakking* is de bewuste of onbewuste weglating van betekenselementen en *delging* is het geval wanneer op beide niveaus zaken weggelaten worden. *Omschrijving* is de vervanging van een betekenisvorm door een andere, *verdraaiing* wordt veroorzaakt door verkeerde interpretatie van de architectekst en bij *verwisseling* wordt een deel van de architectekst vervangen door een nieuwe tekst. Een *letter- of klankcitaat* is een respectievelijk grafische of fonische herhaling zonder herhaling van de betekenis, *allusie* herhaalt juist wel de betekenis maar niet de betekenisvorm en een *citaat* is de herhaling van zowel vorm als inhoud van een tekst, vaak tussen aanhalingstekens⁴⁷.

⁴² Claes, 1984:30

⁴³ Claes, 1988:50

⁴⁴ De Pourcq en De Strycker, 2013:48

⁴⁵ Claes, 2011:52

⁴⁶ Claes, 2011:54

⁴⁷ Claes, 2011:56

In deze scriptie zal de transformatietypologie van Claes als leidraad dienen voor de analyse van de verbanden tussen Dantes *Inferno* en Mörrings *Dis*. De functie van deze overeenkomsten en verschillen is daarmee echter nog niet onderzocht en beschreven. Het enige wat Claes hierover zegt, is dat intertekstualiteit bestaat bij de gratie van de herkenning ervan van de lezer. De eventuele intentie van de schrijver doet daarbij niet ter zake.

De lezer zelf moet dus bepalen wat de functies en de effecten ervan zijn. Wel onderscheidt Claes twee hoofdvarianten in de verhouding tussen architectst en fenotekst: de constructieve functie van de fenotekst, waarbij deze de architectst onderschrijft, en de destructieve functie, waarbij de architectst juist wordt tegengesproken door de fenotekst.⁴⁸ Met deze tweedeling komt de rol van de lezer in beeld. Claes geeft in het proces van betekenisgeving de lezer een grote rol, daar intertekstualiteit zijns inziens slechts bestaat bij de gratie van het onderscheidings- en herkenningsvermogen van de lezer. Claes verwerpt dus duidelijk het uitgangspunt dat de intentie van de auteur doorslaggevend is bij intertekstualiteit.⁴⁹ Dat sluit aan bij de moderne intertekstualiteitsopvattingen, die de intentionaliteit van de auteur buiten beschouwing laten.⁵⁰

Functies

De nadruk zal in de rest van dit onderzoek dan ook liggen op de *functies* van intertekstuele verwijzingen. Zoals gezegd hebben deze op sociologisch gebied een dubbele *distinctieve* functie. Enerzijds onderscheidt de auteur zich door zijn kennis van andere literaire werken ten toon te spreiden, anderzijds identificeert de lezer zich met de groep die de intertekstuele verwijzing als zodanig herkent.⁵¹

Het als zodanig herkennen van een intertekstuele verwijzing kan een ordenende uitwerking hebben⁵². De geoefende lezer ontwikkelt aan de hand van zijn kennis van de bewuste intertekst een verwachting wat betreft het verloop van het verhaal. Als een lezer bijvoorbeeld in de titel van een studieboek een intertekstuele verwijzing herkent naar het verhaal van de strijd van Theseus met de Minotaurus, zal hij verwachten dat er in een zekere hoedanigheid een Ariadne aanwezig gesteld zal worden, die de lezer met figuurlijke draden uit een labyrint van onwetendheid zal leiden. De referenties hebben in dezen dus een *structurerend* effect.

De *poëtische* functie is tot slot de spreekbuis waardoor een schrijver zijn literaire overtuigingen kan overbrengen op de lezer⁵³. Hij geeft daarbij aan waaraan een literair werk volgens hem moet voldoen, wat de taak ervan is en hoe die volbracht moet worden. De centrale vraag is dan in hoeverre het werk aan de door intertekstuele kennis veroorzaakte verwachting voldoet. "Het interessante voor de onderzoeker is de functie van veranderingen die een auteur aanbrengt in de mythe: juist met de manipulatie van de brontekst worden betekenseffecten bereikt"⁵⁴. Paul Claes heeft deze manipulaties onderzocht, benoemd en gerangschikt, waardoor een typologie wordt geconstrueerd waarmee verbanden kunnen worden beschreven.

Intertekstuele relaties zijn van alle tijden, maar zoals hiervoor reeds is beschreven, is het karakter ervan niet altijd gelijk. Per genre, per tijdperk of per literaire stroming zijn er verschillen in de verschijningsvorm, de manipulaties en vooral de functies van intertekstuele verbanden. Vervaeck geeft aan dat in de prototypische, modernistische en postmodernistische hellevaarten de nadruk ligt op andere invullingen van de functies van de verwijzingen.⁵⁵ Hij verbindt bijvoorbeeld de verschillende functies van intertekstualiteit in *Literaire Hellevaarten* met bepaalde literair-historische periodes: in

⁴⁸ De Pourcq en De Strycker, 2013:49

⁴⁹ De Pourcq en De Strycker, 2013:50

⁵⁰ Van Dijk en De Pourcq, 2013:10

⁵¹ Van Dijk en De Pourcq, 2013:8

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Van Dijk en De Pourcq, 2013:9

⁵⁵ Vervaeck, 2006:207

verschillende tijdvakken ligt de nadruk dus op verschillende functies van intertekstuele verwijzingen.⁵⁶ Daarom is het van belang om het karakter van intertekstualiteit in verschillende periodes te onderzoeken. Daarbij zal vooral gekeken worden naar de modernistische en postmodernistische periode.

Modernisme

Fokkema en Ibsch geven in *Het modernisme in de Europese letterkunde* kenmerken van modernistische literatuur. In de deze literatuur is sprake van een chaotische, ongeordende wereld. Gevolg daarvan is dat kennis van deze wereld lastig is te formuleren.⁵⁷ “Centraal in het modernistische wereldbeeld staat de twijfel. Twijfel aan de mogelijkheid om de werkelijkheid in al haar facetten te kennen (epistemologische twijfel), en twijfel aan het vermogen om adequaat onder woorden te brengen wat men zeggen wil (metalinguale twijfel).”⁵⁸ De werkelijkheid is niet universeel kenbaar, maar slechts individueel te benaderen.⁵⁹ Als oplossing voor de twijfel proberen modernistische auteurs met behulp van de ‘orde van het kunstwerk’ de chaos begrijpbaar en beschrijfbaar te maken. Daarbij maken modernisten gebruik van metaforiek en symboliek, waarmee zaken blootgelegd worden die conventionele taal nooit zou kunnen onthullen.⁶⁰

Postmodernisme

Bertens en D’haen zien in de postmoderne literatuur een afwijzing van dit gebruik van symbolen en metaforen. Het gebruik van deze zaken om de werkelijkheid te kennen leidt tot zelfbedrog, terwijl het beschrijven en zichtbaar maken van de onkenbaarheid van de werkelijkheid juist het grote doel van de postmodernistische schrijvers is.⁶¹ William Spanos beschrijft de postmodernistische roman dan ook als een ‘anti-detective story’⁶²: de conclusie van een postmodernistische roman is geen oplossing of een allesomvattend systeem waarbinnen de wereld gekend, beschreven en verklaard kan worden. De verwarring wordt gethematiseerd: aan het einde van de detective geen ontmaskering, geen dader, geen motief en geen straf.

Bij de vraag hoe *Dis* het beste te benaderen is, is het niet alleen van belang om na te gaan of dit werk in zichzelf modernistisch of postmodernistisch is. Van groter belang zijn de analytische en interpretatieve kaders waarmee het werk bekeken wordt, het frame⁶³ waarbinnen een tekst geanalyseerd wordt. De keuze voor een postmodernistische dan wel modernistische leeshouding zal dus niet alleen afhangen van het te onderzoeken werk of de eventuele intentie van de schrijver, maar meer van de bruikbaarheid en vruchtbaarheid van een van de leeswijzen in een zekere passage. “Deze benaderingswijze, die het begrip postmodernisme als een interpretatieve strategie ziet (...), laat dus buiten beschouwing of de literaire werken die wij gaan bespreken ook werkelijk postmodernistisch zijn, in objectieve zin.”⁶⁴ Het doel van deze benadering, bij de analyse van een werk als *Dis*, is een overtuigende interpretatie produceren met behulp van modernistische of juist postmodernistische kenmerken. Daarbij is van belang te kijken welk frame het meeste oplevert bij de analyse van een literair werk.

In *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* noemt Bart Vervaeck het fenomeen intertekstualiteit de sluitsteen van de postmodernistische literatuur: “intertekstualiteit

⁵⁶ Van Dijk, 2013:187

⁵⁷ Fokkema en Ibsch, 1984:12

⁵⁸ Anten, 1985:81

⁵⁹ Anten, 1985:82

⁶⁰ Fokkema en Ibsch, 1984:15

⁶¹ Bertens en D’haen, 1988:23

⁶² Spanos, 1979:147

⁶³ Naar Thomas Vaessens term ‘frame’: “Frames zijn geen periodes of stromingen. Ze behelzen cognitieve schema’s waarvan een auteur of lezer zich niet bewust is en bieden perspectieven op [...]. Frames [fungeren] als ‘hulpconstructies’, om vooronderstellingen en vooroordelen op te delven die beantwoorden aan ‘denkschema’s’ en ‘denkstijlen’.” Naar: http://www.dereactor.org/home/detail/veen_enig_geheim/

⁶⁴ Bertens en D’haen, 1988:9

[zorgt] zowel op formeel als inhoudelijk vlak voor de samenhang, de openheid en de eindeloze doorverwijzing die zo belangrijk zijn in de postmoderne roman.”⁶⁵ In de postmoderne literatuur is het leven slechts toegankelijk via een narratief.⁶⁶ Postmodernistisch bekeken werken zijn continu in dialoog met andere traditionele literaire teksten, maar daarbij interpreteren ze deze teksten zo, dat de ze zowel de literaire traditie oproepen als de traditionele (chronologische) hiërarchie van architectekst en fenotekst ondermijnen.⁶⁷ “Er is geen objectieve bron in de vorm van een oorspronkelijke tekst en geen subjectief beginpunt in de vorm van een bewust manipulerende schrijver”⁶⁸, waarmee de rol van de schrijver gemarginaliseerd of in ieder geval minder cruciaal geworden is. Vervaeck rekent af met de ‘alles begrijpende mens’, de intellectueel die het vermogen bezit zich een totaaloverzicht te vormen. “De lezer van de postmoderne roman die de beschrijver van die roman wil worden moet niet de illusie koesteren dat hij in staat is een overzichtelijke studie te schrijven waarin alles mooi op zijn plaats valt en waarin de aaneenschakeling van tienrallen romans leidt tot een helder systeem en een bijna ideaal profiel van de prototypische postmoderne roman. Elke studie geeft onvermijdelijk te weinig”⁶⁹. De relaties die teksten onderling aangaan zijn dus oneindig en ongestuurd. Hoogleraar Hugo Bousset noemt dat ‘geritsel van papier’: de lezer ontdekt dat, net als in alle andere teksten, “in elk van die romans andere boeken meeritselen, dat geen enkele tekst uniek is, op zichzelf staat – elk boek is tenminste een tweeling”⁷⁰. Ook Koenraad Geldof en Bart Vervaeck schrijven over de positie van intertekstualiteit in de modernistische en postmodernistische literatuur. Ook zij benaderen intertekstualiteit niet als een zoektocht naar de vroegste, oorspronkelijke tekst, maar als handvat voor het aantonen van “de onherleidbaarheid en eindeloze meerstemmigheid van de literaire tekst.”⁷¹

⁶⁵ Vervaeck, 1999:172

⁶⁶ Vervaeck, 1999:19

⁶⁷ Vervaeck, 1999:201-2

⁶⁸ Vervaeck, 1999:202

⁶⁹ Vervaeck, 1999:193

⁷⁰ Bousset, 1996:7

⁷¹ Geldof en Vervaeck, 1997:11-12

2: De literaire hellevaart

Het concept 'hel'

In *Literaire hellevaarten* schetst Bart Vervaeck de literaire ontwikkeling van het concept 'hel'. De hel is een religieus concept dat voor zover bekend teruggaat op een Sumerisch geschrift van ongeveer 4000 jaar geleden. Waar in de modernere literatuur de verblijven in de hel meestal tijdelijk zijn en een terugkeer naar de wereld der levenden onderdeel is van de tocht door de onderwereld, was dat bij de vroegste hellevaarten niet het geval⁷².

Vervaeck begrenst de literaire hellevaart met behulp van twee aspecten: een statisch en een dynamisch aspect⁷³. Het dynamische ligt in de beweging van de reis, het statische omvat de locatie en vorm van de hel. Vervaeck gaat uit van het prototypische beeld van de hel als een onderaardse ruimte, waarin (hoewel dat in het verre verleden niet vanzelfsprekend was) de aanwezigen bepaalde straffen en martelingen ondergaan. De helbewoners zijn doden en de bezoeker is een levende die dus geen deel uit kan maken van de hel. Dit in tegenstelling tot sommige modernere versies van de hel waarin zich ook levenden in de hel bevinden, waarmee de grenzen dood/leven en onder-/bovenwereld vervagen. Beroemd voorbeeld daarvan is de uitspraak van Jean-Paul Sartre, "l'enfer, c'est les autres", waarin *de ander* de hel vormt. De dynamiek van de afdaling in de hel is een ander criterium dat Vervaeck aanhoudt bij zijn onderzoek. In de beweging rondom de hellevaart onderscheidt hij twee soorten verplaatsing: ten eerste de *katabasis*, waarbij er sprake is van een letterlijke afdaling naar de onderwereld, en ten tweede de *nekuia*, waarbij de onderwereld zich op een of andere manier omhoog beweegt en zich in het rijk der levenden manifesteert als een droom of hersenschim.⁷⁴

Vervaeck verwijst naar het werk van de Franse historicus Jacques Le Goff, die uitgebreid onderzoek deed naar de opkomst en inhoud van het concept 'vagevuur'. Le Goff verwerkte zijn bevindingen in *La naissance du purgatoire* uit 1981. Een van de belangrijkste begrippen in dit werk is de 'infernalisatie', waarmee de schrijver doelt op de uitbreiding van het terrein van het inferno: eigenschappen van de hel worden geprojecteerd op alledaagse zaken die zich buiten de hel bevinden, zoals publiek bestuur, het rechtswezen of de macht van de vrije handel met de daarbij horende commercialisering. Deze relatie werkt ook in omgekeerde richting, wanneer de hel in termen van de drie genoemde domeinen wordt gezien, beschreven en bestuurd.⁷⁵

Als voorbeeld hiervoor haalt Vervaeck Dantes *Commedia* aan, waarin de hel veel vormen uit Dantes aardse werkelijkheid bevat. Deze overlapping van zogenaamde chronotopen (een concept van Bakhtin, letterlijk vertaald: tijdruimte, verbonden aan een bepaald genre) wordt geïllustreerd door enerzijds de mythische, statische, tijdloze hel en anderzijds het voorkomen van historische figuren uit verschillende periodes, die daarmee hun eigen tijd en omstandigheden de statische hel in brengen en ook de wens hebben de hel te ontsnappen. Daarnaast zijn Dantes politieke en religieuze overtuigingen te herkennen in de negen ringen, waarmee een extra (dynamische) chronotoop wordt gecreëerd. Niet alleen het aardse en onderaardse wordt in de *Commedia* verenigd, ook worden aan Aquino ontleende religieuze systematiek (en daarmee ook de Aristotelische ethiek) en de destijds populaire gruwelbeelden tot synthese gebracht, waarbij ook nog plek is voor het klassiek-mythologische.⁷⁶

Historische ontwikkeling

Op basis van chronologische, stilistische en thematische argumenten is een globale driedeling te maken van de prototypische, moderne en postmoderne hellevaart. De prototypische hellevaart is gebaseerd op de klassieke en christelijke voorstellingen van de hel. De klassieke pijlers zijn Homerus,

⁷² Vervaeck, 2006:14

⁷³ Vervaeck, 2006:16-17

⁷⁴ Vervaeck, 2006:17-18

⁷⁵ Vervaeck, 1999:47-48

⁷⁶ Vervaeck, 1999:48

Vergilius en Dante, terwijl de christelijke hel in de middeleeuwen meer vorm kreeg door onder meer het verhaal van *De reis van Sint Brandaan*.⁷⁷ De klassieke en christelijke voorstellingen van de hel neemt Vervaeck samen onder het label 'prototypisch'.

In de Romantiek verliest de hel zijn afgrenzing en manifesteert zich als aardse werkelijkheid. De representatie van de hel als afgebakende en min of meer fysieke plek, wordt vervangen door een hel die overal om ons heen is: de nadruk komt in plaats van op *de hel* te liggen op *het helse*. Niet de ruimtelijke, aanwijsbare hel, maar de metaforische hel komt centraal te staan. Vervaeck noemt die ontwikkeling 'infernalisering'⁷⁸. Hij geeft aan dat een afname van de productie van hellevaarten hieraan dan ook inherent is: de nekuia wordt frequenter gebruikt dan de katabasis.⁷⁹ Het helse hoeft niet meer opgezocht te worden, maar is overal om ons heen.

Onder de modernistische verwerking schaaft Vervaeck vernieuwende teksten die geschreven zijn tussen 1870 en het begin van de Tweede Wereldoorlog. De modernistische literatuur put rijkelijk uit de klassieke mythologie: Vervaeck wijst onder andere op de *Odysseefundamenten* onder het prototypisch modernistische *Ulysses* van James Joyce. Modernisten zoeken naar zingeving in een chaotische en gedesintegreerde wereld. Sporen hiervoor zijn te vinden in klassieke verhalen, die als een onderwereld verborgen ligt onder de waarneembare werkelijkheid. Personages in modernistische romans zoeken naar sporen uit deze onderwereld en brengen deze naar de bovenwereld.⁸⁰ Deze verbinding tussen onderwereld en bovenwereld is volgens Anglist Evans Lansing Smith het belangrijkste literaire motief van de modernistische literatuur: "[...] of all the myths available, the Modernists unanimously chose the descent to Hades as the myth most relevant to their experience and search for meaning."⁸¹

De hellevaart heeft voor de modernisten dus een belangrijke functie: de mythologie geeft op allegorische wijze vorm aan de zoektocht naar betekenis en begrip van de werkelijkheid en stelt de auteurs in de gelegenheid om een gelaagdheid aan te brengen die steeds verder uitgediept kan worden. Dit uitdiepen moet resulteren in een vollediger en waarheidsgetrouwer individueel beeld van de realiteit. Deze zoektocht is echter geen zegen, maar eerder een beproeving: "Waar het epos gebruikmaakt van een held die, vaak als stamvader, een volk verpersoonlijkt, vinden we bij Rimbaud en de geselecteerde romanciers vaak antihelden die zich distantiëren van het volk en, algemener, van de mensheid. Dat laatste laat interessante vergelijkingen toe op het vlak van het mensbeeld en de maatschappijvisie."⁸²

Spreekbuis

De evolutie van het begrip 'hel' loopt dus van een aanwijsbare, onderaardse en begrensde ruimte in de prototypische hel naar een meer open structuur in de modernistische literatuur, waarbij er een betekenis gevende rol is weggelegd voor de hel. De ontwikkeling van het inferno zet zich in de postmodernistische literatuur voort: nagenoeg alles in de hedendaagse werkelijkheid is 'hel' geworden: andere mensen, ziekte, maatschappelijke problemen, oorlog. De belangrijkste manifestatie hiervan is de hel van de Tweede Wereldoorlog. De Shoah, met zes miljoen slachtoffers, is daarvan het helse dieptepunt. De hel wordt in het postmoderne tijdperk gebruikt als representatiemiddel voor onontkoombaar lijden in de wereld, en bepaalt op die manier ook hoe wij de wereld zien.⁸³ Hiermee verliest de hel zijn min of meer fysieke bestaan en wordt de hel gereduceerd tot een beeld, iets figuurlijks. In de postmoderne literatuur is dit hellebeeld dan ook overheersend: "Het inferno is er

⁷⁷ Vervaeck, 2006:21

⁷⁸ Vervaeck, 2006:61

⁷⁹ Vervaeck, 2006:55-56

⁸⁰ Vervaeck, 2006: 57

⁸¹ Lansing Smith, 1990:139

⁸² Vervaeck, 2006:19

⁸³ Falconer, 2005:28

alleen nog bij wijze van spreken: [...] een geheel van conventies, een traditie van voorstellingen, een genre, een manier van spreken.”⁸⁴

Voor verder begrip van de postmoderne hellevaart verwijst Vervaeck naar zijn opvatting van het postmodernisme zoals hij die verwoordt in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*.⁸⁵ Hierin schrijft Vervaeck dat postmodernisme niet meer is dan een noemer, waaronder kenmerken geschaard kunnen worden die literatuurcritici aan bepaalde werken geven. “Een van die kenmerken is het blootleggen van literaire conventies die normaal verborgen blijven. Een andere karakteristiek is het vervangen van de plot en de chronologie door een netwerk van beelden. Wie oog heeft voor zulke kenmerken, zal in een aantal teksten postmoderne trekken ontdekken. Dat kan zowel in teksten uit het verleden als in hedendaagse literaire werken.”⁸⁶ Hiermee maakt Vervaeck duidelijk dat het postmodernisme niet zozeer een strikt temporele stroming is of een directe reactie op het modernisme, maar meer een verzameling van eigenschappen, waarbij een bepaalde leeswijze centraal staat.

De leeswijze staat dus centraal, maar in welke gevallen is het postmodernistische frame het vruchtbaarste? Er zijn bepaalde eigenschappen die een roman ‘geschikt’ maken voor een postmodernistische lezing. Vervaeck maakt hierin onderscheid tussen inhoudelijke (visie) en formele kenmerken: onder de eerste categorie vallen onder meer wereldbeeld, mensbeeld en taalopvatting, terwijl de belangrijkste formele karakteristieken vertelling, metafiction en tijd zijn, waar tot slot de intertekstualiteit de sluitsteen vormt tussen deze categorieën.⁸⁷ Vervaeck benadrukt dat in nagenoeg alle boeken een zekere graad van postmodernisme te vinden is. Een scheiding tussen postmodern en de rest is dus niet aan de orde: “postmodernisme is een kwestie van gradatie.”⁸⁸ De mate van postmodernisme van een werk is niet recht evenredig verbonden met de kwaliteit van het werk. Wat Vervaeck wel als een kwaliteit beschouwt, is een grote mate van ‘negativiteit’ in het werk. Dit aan Adorno ontleende begrip staat voor de afwijzing van het eenvormige, het expliciete en logische. Postmoderne werken zijn de spreekbuis voor zaken die in de hedendaagse sociale wekelijkheid en markteconomie onopgemerkt blijven.⁸⁹

Eigenschap of leesstrategie?

De instrumentele opvatting van postmodernisme als leesstrategie is eerder toegelicht in *Het postmodernisme in de literatuur* van Hans Bertens en Theo d’Haen. Als een tekst zich leent voor de postmodernistische leesstrategie, dan zal dit leiden tot inzichten in de tekst die niet bereikt kunnen worden met andere leesstrategieën. Voor de relevantie van de inzichten is het wel van belang dat deze alleen opgemerkt konden worden met een postmoderne blik, en dus niet ook met een bijvoorbeeld modernistische leesstrategie waargenomen hadden kunnen worden. Postmoderne werken zijn op die manier werken die zich binnen dit postmodernistische kader laten lezen.⁹⁰

Vervaeck geeft aan in zijn onderzoek niet te speuren naar historische ontwikkelingen in het ‘hellevaart-genre’, maar hij wil eerder een leesstrategie aandragen die toepasbaar is op literaire hellevaarten uit de gehele geschiedenis. Doel van dit model is verduidelijking en situering van het betreffende verhaal binnen het genre van de hellevaart. Het model is gebaseerd op zeven thematische aspecten: afgrenzing van de hel, toegang en uitweg, helbewoners, ruimtelijke indeling, de tocht door de hel, aanwezigheid van een gids en de functie van de hellevaart.⁹¹

⁸⁴ Vervaeck, 2006:61

⁸⁵ Vervaeck, 2006:21

⁸⁶ Vervaeck, 1999:7-8

⁸⁷ Vervaeck, 1999:11

⁸⁸ Vervaeck, 1999:14

⁸⁹ Vervaeck, 1999:15

⁹⁰ Bertens & d’Haen, 1988:9-10

⁹¹ Vervaeck, 1999:24

Zeven helse dimensies

Aan de hand van de zeven aspecten van de hellevaart die Vervaeck onderscheidt is het mogelijk een typering op te stellen van de helletocht. Onderstaande indeling en bijbehorende vragen zijn ontleend aan Vervaecks *Litteraire hellevaarten*⁹². Met behulp van deze indeling kan elke hellevaart getypeerd worden.

Het eerste thema is de *afgrenzing* van het helse territorium. Belangrijkste vraag daarbij is hoe duidelijk de hel gescheiden is van het aardse. Wat zijn de grensmarkeringen? Worden die gevormd door natuurlijke barrières of zijn de kunstmatig? De scheiding kan worden gevormd door een poort, zoals de bekende poort in *Inferno* ('Hij die hier binnengaat, laat alle hoop varen'), en het kan zijn dat er bewakers of grenswachters zijn die de toegang bewaken. Ook is het de vraag of de hel een uitgang heeft, waarbij dezelfde vragen kunnen worden gesteld als bij de ingang. Wat zijn verschillen tussen in- en uitgang? Hebben de beide afscheidingen ruimtelijke coördinaten? Wat zijn de andere decorstukken die de grens tussen onder- en bovenwereld markeren?

De tweede dimensie is de dynamische tegenhanger van het eerste aspect: hier staat niet de status van grenzen centraal, maar de *beweging*. Centrale vraag hierbij is hoe de held zich toegang verschafft tot de hel en hoe hij er weer wegraakt. De tocht kan daarbij zelfgekozen en vrijwillig zijn, of opgelegd (als straf) door een instantie van buiten. Zijn er daarnaast speciale attributen voor nodig om in de hel te geraken? Krijgt de held bij zijn tocht hulp van andere instanties, magische krachten of personen?

Als derde dimensie noemt Vervaeck de *bewoners* van de hel. Wat is de hoedanigheid van de hellepopulatie? Zijn het schimmen, zielen, levenden, doden, gestraften of onschuldigen? Zijn ze begraven of niet? Verder kan het zijn dat de held met de bewoners kan communiceren. In dat geval kan de lezer nagaan over welke kennis zij beschikken en welke verwachtingen ze hebben van de voorbijganger. Moeten ze verder boeten voor hun zonden of zijn ze onschuldig? Ook kunnen de helbewoners statisch of dynamisch zijn: in het eerste geval zijn ze onveranderlijk, in het laatste geval kunnen ze zich ontwikkelen. Er kan hierbij ook sprake zijn van een relatie met de ontwikkeling van de bezoeker. De bewoners kunnen in dat kader ook de tijdloosheid van de hel ondersteunen of juist ondermijnen. Tot slot is de vraag of bewoners op enigerlei wijze van elkaar zijn gescheiden, bijvoorbeeld op basis van zonde en straf.

Deze scheiding heeft ook een relatie met de vierde helddimensie: de *ruimtelijke indeling* van het inferno. Hier is het van belang om vast te stellen hoe concreet of juist vaag de ruimte van de hel wordt omschreven. Het kan zijn dat deze vaagheid of juist gedetailleerdheid een verband heeft met de beschrijving van de bewoners (de vierde dimensie). Dantes *Inferno* geeft van beide een gedetailleerde omschrijving, waarbij de omgeving van de hel minutieus gestructureerd is als weerspiegeling van de zonde van de dode. Elke ruimte heeft een eigen karakter, dat past bij de misdaden die gestraften hebben gepleegd.

Als vijfde dimensie noemt Vervaeck de afgelegde *route*. Welke weg door de hel wordt er door de held afgelegd? In wat voor omgevingen komt de held? Is er een evolutie van lichte naar zware gevallen van gestraften en misdaden in de loop van de reis? Dit is de letterlijk afgelegde weg. Is er daarnaast ook een evolutie die de personages doormaken? Dit kan dan worden gezien als de figuurlijk afgelegde weg, waarbij de reis geen ruimtelijke verplaatsing, maar eerder een mentale ontwikkeling. Ook kan er een verband zijn tussen de letterlijk en figuurlijke reis: de transformatie is dan niet alleen ruimtelijk, maar ook geestelijk.

De *gids* is het zesde motief dat Vervaeck herkent in elke hellevaart. Wie is deze helper en wat is zijn exacte rol? Volbrengt hij zijn gidstaak met verve, gebrekkig of in het geheel niet? Het kan zijn dat de gids reeds actief is buiten de hel, maar het is ook mogelijk dat hij gebonden is aan de afgrenzingen zoals beschreven bij de eerste dimensie. Mogelijk heeft de gids invloed op de transformatie die de held doormaakt bij de vierde dimensie, maar het kan ook zijn dat de gids weinig sturing geeft, of de held

⁹² Vervaeck, 2006: 24-27

juist de verkeerde kant opleidt. De held kan erg verschillen van de gids en daarmee kunnen ze complementair zijn, maar de gids kan ook juist veel gelijkenissen vertonen met de held.

Tot slot is er de zevende dimensie: de *functies* van de hellevaart. Vervaeck onderscheidt vijf verschillende functies: als eerste is er de epistemologische functie, waarbij in de hel kennis moet worden gezocht die niet op aarde te vinden is, vervolgens is de tweede functie de moraliserende, die de morele en religieuze doelen van de tocht door de hel omvat en de hellevaarder bepaalde zeden moet bijbrengen. De poëtische functie is de derde, waarbij de auteur voor literaire inspiratie en inzichten moet afdalen en als een Orpheus moet terugkeren met nieuwe artistieke bezieling. Ook noemt Vervaeck de politieke functie, waarbij de hel de plek is waar de politieke vijanden van de held of de auteur worden gestraft voor hun daden. Tot slot is er de psychologische functie, die de hellevaart als metafoor gebruikt voor de innerlijke reis van de hoofdpersoon, in relatie met de hiervoor beschreven psychologische ontwikkeling.

3: *Inferno* en *Dis*

In dit hoofdstuk zal bekeken worden hoe de intertekstuele verbanden tussen *Dis* en *Inferno* kunnen worden getypeerd. Belangrijkste hulpmiddel daarbij is het hiervoor beschreven analysemodel van Bart Vervaeck. Dit model zal als leidraad dienen bij het duiden van intertekstuele verbanden en transformaties van teksten. Daarbij zal de door Vervaeck aangehaalde driedeling (prototypisch, modernistisch en postmodernistisch) dienen als ‘brillenmagazijn’: per hellethema zal de meest vruchtbare en relevante literaire bril opgezet worden. Uit het voorgaande moge blijken dat de prototypische bril bij de lezing van Dantes *Inferno* het meest logisch zal zijn, bij Mörings *Dis* is echter geen bij voorbaat onomstreden leeswijze, dus wat betreft dit werk zal per thema een keuze gemaakt worden.

Hel en Dantes *Inferno*

1 en 2 - grenzen: status en dynamiek

De onderwereld en de droomwereld zijn bij Dante sterk met elkaar verbonden.⁹³ De vraag hoe Dante verzeild raakt in het helse beantwoordt hij al aan het begin van canto 1, wanneer hij dicht:

*Ik weet niet hoe ik dit gebied betrad;
de slaap had mij alle besef ontnomen,
toen ik de ware weg verlaten had.*⁹⁴

De slaap fungeert hier dus als een soort medium tussen boven- en onderwereld. Er is niet zozeer sprake van een fysieke reis tussen de twee, maar eerder van een metafysische. Dit is een overeenkomst met de helletocht die Jakob Noach maakt in *Dis*, wanneer hij de hel bekijkt door het glas van een zakhorloge. Daarbij raakt hij in een soort coma. De door dromen gedreven tocht van Dante begint als de avond valt. Wanneer Dante in canto 2 aankomt bij de hellepoort, loopt de dag op z'n einde:

*Het daglicht week, de schemering verscheen
die alle schepselen bevrijdde
van dagelijkse zorgen*⁹⁵

De dagelijkse beslommeringen kunnen worden losgelaten, want de droomwerkelijkheid doet zijn intrede. Dante reist door het onderbewuste van de droomwereld en bewusteloosheid naar de onderwereld, waarna hij, weer bij kennis, op onderzoek uit kan gaan en de omgeving kan bestuderen. De afgrenzing tussen boven- en onderwereld is bij Dante dus niet zozeer fysiek, maar meer op het vlak van het bewustzijn. De concrete hel daarentegen heeft wel degelijk een duidelijke grens met bijbehorende toegangspoort. In canto 3 komen Dante en Vergilius aan bij een grote poort, waarboven in zwarte letters uitgebreid aangekondigd wordt dat de bezoeker op het punt staat ‘het oord der folteringen’ te betreden, ‘waar de zondaar eeuwig lijdt’ en men ‘onder de verworpingen’ is:⁹⁶

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.

⁹³ Vervaeck, 2006:68

⁹⁴ Alighieri, 2013:11

⁹⁵ Alighieri, 2013:19

⁹⁶ Alighieri, 2013:24

Deze poort scheidt twee werelden van elkaar, de hoop van de ene moet in de andere worden losgelaten. Hiermee wordt duidelijk gemaakt dat Dante en zijn gids een wereld binnengaan die wezenlijk anders is dan die waar ze nu zijn.

Hun bijzondere positie in de hel wordt nogmaals benadrukt wanneer ze aankomen bij de volgende fysieke barrière: de rivier Acheron. Veerman Charon weigert levende zielen over te zetten: in canto 3:88-93 beveelt hij Dante de dodenmassa te mijden en een ander schip naar de overkant te nemen. Dan steekt een storm op die Dante neer laat storten en enige tijd buiten bewustzijn laat. Nogmaals wordt eens grens niet fysiek overschreden, maar door het tijdelijk buiten bewustzijn verkeren:

*Dat land van tranen liet een storm beginnen
En rood licht bliksemde met zo'n geweld
Dat ik erdoor beroofd werd van mijn zinnen;*

Ik viel ter aarde, als door slaap geveld.

(canto 4)

*Toen heeft een donderslag mij zo ontsteld,
Dat het de diepe slaap van mij deed wijken,
Of iemand mij gewekt had met geweld;*

*En ik stond op om in het rond te kijken,
Met frisse blik, benieuwd waar ik kon zijn,
Wat het voor plaats was die ik mocht bereiken.⁹⁷*

Naast een toegangspoort is er aan het einde van de helletocht ook een uitgang waarvan Dante en Vergilius gebruik kunnen maken. Deze is minder spectaculair dan de toegangspoort, wat niet verwonderlijk is, daar er natuurlijk slechts weinigen gebruik zullen en kunnen maken van de uitgang.

*Er is, bij Satan even ver vandaan
Als heel zijn tombe meet in deze oorden,
Een plaats die men bereikt door af te gaan*

*Op 't beekje dat zacht ruist binnen zijn boorden
En dat zich met zijn loop een kronkelpad,
Niet al te steil, door deze aardkorst boorde.*

*Vergilius en ik zijn door dat gat
Weer naar de lichte wereld opgestegen,
Waarbij rust geen bekoring voor ons had.*

*Ik volgde hem langs die verborgen wegen,
Totdat wij door die opening steeds meer
Zicht op de schoonheid van de hemel kregen.*

Daarboven zagen wij de sterren weer.⁹⁸

⁹⁷ Alighieri, 2013:28-9

⁹⁸ Alighieri, 2013:192

De uitgang van de hel bevindt zich in de verste uithoek van de hel, “bij Satan even ver vandaan als heel zijn tombe meet in deze oorden”.⁹⁹ Via de beharing van Lucifer dalen Dante en Vergilius af naar de uitgang. De opening naar buiten is geen grootse poort met inscripties, maar slechts een scheur in de aardkorst, gevormd door een kronkelend stroompje water. Het is een niet al te steil maar wel verborgen pad ernaartoe, maar Dante en Vergilius moeten het beekje volgen om de uitgang te vinden.

Het water lijkt een onbeduidende zaak, maar kan ook een duidelijke symbolische betekenis krijgen. In het licht van water als religieus en cultureel symbool voor zowel leven als dood is het stromende water de paradoxale verbinding tussen deze twee: enerzijds richting dood en het inferno, anderzijds richting leven en de uitgang van de hel. Water is de begrenzing van de twee, waarbij de grens niet absoluut is, maar letterlijk en figuurlijk ‘vloeiend’. Ook in *Dis* zullen het stroompje en het gat in de aardkorst een rol krijgen als afsluiter van de heltocht, wanneer Noach aan het einde van de roman een bosbeekje volgt en zijn laatste rustplaats vindt op een kerkhof, waar de gedolven graven de ‘scheuren in de aardkorst’ zijn.

De grens is in zichzelf ook het medium tussen de twee werelden. De uitweg uit de hel wordt door Vergilius gewezen. Het is geen erg gevaarlijke tocht, maar wel een verborgen weg, waarbij Dante de hulp van zijn gids hard nodig heeft om de weg te vinden. In de hel belanden is blijkbaar makkelijker dan eruit klimmen. Ze haasten zich naar de prachtige sterrenhemel, die door de scheur reeds te zien is. In het vervolg van de reis, beschreven in het volgende deel, *Louteringsberg*, geeft Dante weer aan hoe zijn tocht zich vervolgt: “Nu hijst het scheepje van mijn geest de zeilen”¹⁰⁰, wat duidt op de volgende spirituele fase van de tour door de onderwereld. Dante gaat de Louteringsberg verkennen. De grenzen tussen de rijken zijn hiermee niet slechts fysiek, maar eerder mentaal van aard.

3 - De bewoners van de hel

Vervaeck benadrukt de bijzondere positie van de held als tijdelijke helbezoeker tussen de permanente helbewoners. Deze positie wordt problematisch in de modernistische en de postmodernistische onderwereld, wanneer de held respectievelijk een helbewoner wordt en zijn identiteit verliest.

In canto 4:32-34 beschrijft Dante de bewoners van het Limbo. Hij laat Vergilius uitleggen dat de bewoners van deze kring de zielen van de deugdzame ongedoopten zijn. Hier is geen foltering en pijn, maar slechts duisternis en zuchten. Van schuld is bij allen niet echt sprake: het zijn zielen...

*van stervelingen die in hun bestaan
eertijds op aarde, niet tot kwaad vervielen.*¹⁰¹

De bewoners zijn zielen, schimmen van heidenen, van wie sommige Bijbelse aartsvaders uitverkoren waren door Christus naar het paradijs gebracht te worden. De overgeblevenen vormen een gemeenschap van dichters en wetenschappers, die met elkaar grote zaken bespreken. Gids Vergilius is ook een bewoner van de eerste kring en zijn wederkomst verblijdt de andere bewoners. Dante wordt in hun gezelschap geaccepteerd als gelijke:

*toen zij mij met nog groter gunst vereerden
door mij binnen te leiden in hun kring
als zesde in die groep van zeer geleerden.*¹⁰²

Ze komen in de tweede helling aan, waar Minos de wellustige zielen veroordeelt tot een straf. De zielen worden geteisterd door een eeuwige storm en zweven met de winden mee. Ze hebben geen

⁹⁹ Alighieri, 2013:192

¹⁰⁰ Alighieri, 2013:195

¹⁰¹ Alighieri, 2013:30

¹⁰² Alighieri, 2013:32

wil, geen kracht en geen persoonlijkheid. Ze zijn ‘verworden’ tot hun zonde: hun straffen weerspiegelen hun zonden. Dante heeft wel een gesprek met ongelukkig getrouwde Francesca, die, geïnspireerd door Lancelotverhalen, haar verlangen volgde en een minnaar onderhield. Dat ontroert Dante, wat hem flauw doet vallen.

Het emotionele en meelijwekkende verhaal van Francesca geeft inhoud aan de lege schimmen die rondzweven door de tweede kring. Ze geven blijk van bewustzijn en lijken goed te weten waarom ze in dit stukje hel verblijven:

*Als spreken en als luisteren u zint,
dan zullen wij al wat u wilt verklaren,
zolang ons rust wordt gegund door de wind.*¹⁰³

In de derde kring, die van de vraatzuchtigen, maakt Cerberus in het noodweer de dienst uit. De zielen lijken anonieme zondaars, totdat een van hen opstaat en Dante aanspreekt: ‘Kent u mij niet meer, u die de hel bezoekt met haar fantomen?’¹⁰⁴ Het blijkt een stadgenoot van Dante te zijn, die moet boeten voor zijn vraatzucht. De stadgenoot, Ciaccio, spreekt met Dante over de gespannen politieke situatie in Florence. Ciaccio verzoekt Dante bij terugkeer naar het rijk der levenden zijn naam daar bekend te maken, waarna hij zich weer richt tot de andere schimmen. Hieruit blijkt dat de schimmen bij Dante nog steeds begaan zijn met de situatie in de wereld van de levenden.

Als Dante in de vierde kring aankomt, ontmoet hij de hebzuchtigen. Deze schimmen zijn vrij anonieme figuren, waarbij Dante nog wel enkele clerici onderscheidt. Vergilius spreekt: “Ze zijn na zonder onderscheid te leven, niet meer te onderscheiden van elkaar.”¹⁰⁵ Terwijl Dante in de andere kringen steeds een of meerdere verdoemden spreekt, blijven de hebzuchtigen anoniem: onderdeel van hun straf is de anonimiteit.

De vijfde kring, rondom het Styx-moeras, wordt bezet door de vechtende gewelddadigen, die ook ver weg en anoniem blijven, maar wel blijk geven van bewustzijn omtrent hun veroordeling: “Omdat ons hart, door somberheid gedreven, waar ’t zonnig leven zoet was (...) steeds van de logste dampen was vergeven, verkeren wij in deze modderbrij.”¹⁰⁶ Deze klacht brengen zij gorgelend voort, daar spreken hun onmogelijk gemaakt is. Hiermee zijn ze deels ontmenselijkt, wat gecombineerd met hun eeuwige vechten een dierlijke connotatie geeft aan deze zondaars.

Vergilius en Dante gaan voort. Voordat ze de volgende kring bereiken, komen ze Phlegias tegen in zijn boot. De twee stappen in. Als Dante aan boord gaat, komt de boot diep te liggen door zijn aardse gewicht:

*Nu wij, aan boord gegaan, de poel doorgleden,
lag ’t scheepje dat normaal slechts schimmen droeg
veel dieper dan gewoonlijk.*¹⁰⁷

De zielen van de doden zijn dus een stuk lichter dan de levenden. Als ze onderweg zijn naar de stad Dis worden de Dante en Vergilius aangesproken door een geest, die – in tegenstelling tot in eerdere kringen – niet op medelijden hoeft te rekenen. De twee drijven de ziel, Argenti, hardhandig terug naar het moeras, waar hij later wordt afgeranseld. Bijzonder is dat Dante van zijn beleefde gewoonte afwijkt en deze geest tutoyeert. Cialona en Verstegen schrijven dat toe aan de minachting van Dante jegens Argenti, die hij gekend zou hebben.¹⁰⁸ Waar Dante in de eerste kringen van de hel nog vaak respect

¹⁰³ Alighieri, 2013:38

¹⁰⁴ Alighieri, 2013:41

¹⁰⁵ Alighieri, 2013:46

¹⁰⁶ Alighieri, 2013:49

¹⁰⁷ Alighieri, 2013:51

¹⁰⁸ Cialona en Verstegen, 2013:596

opbrengt voor de schimmen, wordt dat later meer afhankelijk van wat Dante vindt van de status en respectabiliteit van de zielen.¹⁰⁹

De bevolking van de stad Dis bestaat uit onder meer aanhangers van dwaalleer. In hun graven ondergaan zij verschillende hittefoltering, afhankelijk van het karakter van hun dwalingen. Ze blijven anoniem en onbeschreven: Dante beperkt zich tot een korte beschrijving van het gejammer der ketters. In canto 10 vraagt Dante of hij geen beeld mag krijgen bij het geweeklaag: “Mag ik niet zien wie hier zijn lot beklagt?”¹¹⁰ Dan wordt Dantes aandacht getrokken door een stem uit een van de graven. Het blijkt een stadgenoot, Farinata. Er volgt een kort gesprek over de gespannen wereldse verhouding tussen de twee. Een tweede schim doet zijn intrede: de vader van een collega van Dante. Farinata voorspelt een ballingschap voor Dante, waarbij hij ook een tamelijk concrete tijdspanne noemt waarin dit zal gebeuren. Bijzonder aan de straf is dat de dode wel in de toekomst kan kijken, maar geen notitie kan nemen van het heden: “Wij zien, zei hij, als vérziende lieden, alleen maar wat men op afstand ziet”¹¹¹ Vergilius sluit af met het advies de voorspelling goed te onthouden.

Wanneer Dante en Vergilius aankomen in de zevende kring, die door centaurs wordt bewaakt, valt deze bewakers op dat Dantes aard verschilt van die van de doden: “Is jullie opgevallen dat die tweede [Dante] laat rollen wat zijn voet raakt bij het gaan, terwijl de doden nimmer zoiets deden?”¹¹² De helbewoners moeten koken in de bloedrivier. Onder hen zijn bekende en bij naam genoemde tirannen, die bijna kopje onder gaan, maar ook lichter gestraften, die Dante wel kan identificeren, maar die geen naam krijgen. In het bos dat ze vervolgens bereiken, zijn de zielen veranderd in bomen. Dante breekt een tak van een boom en gaat in gesprek. Hij leert dat de boom een hoge functionaris is, die zelfmoord heeft gepleegd wegens valse aantijgingen aan zijn adres. De boom vertelt Dante zijn verhaal.

*Als een van u van hier terug mag gaan,
herstel wat afgunst daar te gronde richtte:
mijn naam en faam, door haar teniet gedaan.*¹¹³

Voor de gestrafte is dat onmogelijk: hij zal op de jongste dag zijn lichaam niet terugkrijgen, daar hij er zelf, door suicide, afstand van heeft gedaan. Dante krijgt dus een taak mee voor wanneer hij weer in het rijk der levenden is. Door de bossen rennen door honden opgejaagde zielen: zelfmoordenaars die ook verkwistten. Een van hen wordt bij naam genoemd. De laatste cirkel van de zevende kring is een woestijn waar vuurregens de doden teisteren. Sodomieten, blasfemisten en woekeraars zijn de gestraften. Onder hen is de leermeester van Dante, Brunetto. Hij waarschuwt Dante voor de toekomst en sluit zich aan bij de voorspellingen van Farinata en Ciaccio.

In kring acht zitten bedriegers van verschillende aard in verschillende kloven. Dante ontmoet voor binnenkomst drie Florentijnen, die constant moeten bewegen. Zij doen dat op een manier die geen verplaatsing tot gevolg heeft. Ze bespreken de toestand in Florence. Verderop zijn niet alleen familieleden of streekgenoten van Dante, maar ook klassieke figuren, tijdgenoten van Jezus, pausen en andere edelen de gestraften. Sommigen ondergaan metamorfoses, waardoor sprake lijkt van ontwikkeling, maar dat proces eindigt in onherkenbare vormen, ontdaan van al het menselijke.

In de diepste krochten van de hel bevindt zich de negende kring, het domein van de verraders. Deze Cocytus is een ijzige vlakte, waarin de zondaars vastgevroren zijn. Er zitten bekende Toscanen tussen, van wie er eentje een schop krijgt van Dante. In Dante steekt een woede op, die hij botviert op de verrader, die zijn naam niet wil zeggen. Bijzonder aan de Ptolemaea, de omgeving van de verraders van de gastvrijheid, is dat er zielen verblijven die op aarde nog een lichaam hebben:

¹⁰⁹ Cialona en Verstegen, 2013:596

¹¹⁰ Alighieri, 2013:60

¹¹¹ Alighieri, 2013:63

¹¹² Alighieri, 2013:72

¹¹³ Alighieri, 2013:77

*Ik weet niet wat mijn lichaam ondervond,
Sinds ik hier kwam, zei hij. Het leeft op aarde,
hoewel de Ptolemaea mij reeds bond.
Ja, deze kring heeft vaak een ziel gekregen,
voordat de schikgodin haar draad afwond.¹¹⁴*

Bij Satan aangekomen blijkt deze met zijn vleugels voor de vrieswind te zorgen. In zijn drie muilen vermaalt hij de drie grootste verraders allertijden: Judas, Brutus en Cassius. Zij krijgen geen stem of emotie: ze zijn het lijdend voorwerp in de muilen van de duivel. In *Dis* zijn de zielen nog anoniemer. Namen krijgen ze zelden, hun identiteit is onvast. Waar Dante de schimmen individueel met naam en toenaam vermeldt en ingaat op hun zonden, zijn de geesten van *Dis* een eenvormige homp, die transformeert tot levende en andersom.

4 en 5 - Ruimtelijke inrichting en de afgelegde route

Dante heeft zijn hel zeer strikt ingedeeld in negen kringen, waarbij hij binnen die kringen nog aparte ruimtes schept om nuancerend onderscheid te maken tussen de generaliserende benamingen van de verschillende misdaden. Dante hanteert een binnen het christendom gangbare indeling van de hel. Schuld is hierbij direct verbonden aan boete: binnen een kring zitten misdadigers die eenzelfde soort misdaad gepleegd hebben, waarbij ook een uniforme straf hoort.

Straf en boete zijn geïnspireerd door de misdaad.¹¹⁵ Agressievelingen moeten elkaar eeuwig bevechten, zelfmoordenaars zijn de bomen geworden waaraan ze zich verhangen hebben, schismatici worden opengescheurd. Elke kring is hiermee ingericht in de geest van de misdaad, wat ook in de klassieke oudheid geen ongebruikelijk procedé was. Voorbeeld hiervan is het verhaal van Tantalus, die de goden zijn zoon voorschotelde en daarvoor moest boeten door het ervaren van eeuwige dorst en honger, terwijl water en eten net buiten zijn bereik werden gehouden. De ruimtelijke indeling van Dantes hel geschiedt deels op basis van principes uit de *Ethica* van Aristoteles en onderverdelingen van Thomas van Aquino.¹¹⁶ In Mörings *Dis* is er geen sprake van een lineaire beweging door een Dantesk ingedeelde hel. In tegenstelling tot Dante is de tocht van *Dis* er eentje zonder einde, omdat Jakob Noachs reis steeds terugleidt tot het begin en geen verlossing kent.

Vervaeck spreekt bij Dante van een ‘telescopische hel’. De compartimentering is als de uitgeschoven delen van een telescoop, die steeds kleiner worden naarmate ze zich dichterbij het middelpunt der aarde bevinden.¹¹⁷ Dat is in Dantes *Inferno* duidelijk te zien: de ringen worden steeds kleiner en dieper, waardoor de hel een soort trechtervorm krijgt. De scheiding tussen de kringen en de meeste sub-cirkels is echter niet vloeiend, maar de overgangen zijn poorten, muren, wateren, ravijnen of andere natuurlijke grensmarkeerders. De grenzen worden stevast bewaakt door mythische figuren: demonen, goden, reuzen, monsters en klassieke koningen.

De grenzen en de handhaving ervan zijn van groot belang voor de structuur van Dantes hel. Tijdens de reis van Dante en Vergilius wordt duidelijk dat de ruimtelijke indeling noodzakelijk is om het onderscheid tussen en de gradatie van misdaden te behouden. Rechter Minos veroordeelt immers niet voor niets tot een bepaalde hellekring. Hoe dieper afgedaald wordt in de hel, hoe zwaarder de misdadigers en hun misdaden. Het spectrum loopt van deugdzame ongedoopten (geboren voor Christus) tot de verraders van God en zijn zoon, Satan en Judas. De reis van Dante en Vergilius door de

¹¹⁴ Alighieri, 2013:186

¹¹⁵ Vervaeck, 2006:165-166

¹¹⁶ Vervaeck, 2006:172

¹¹⁷ Vervaeck, 2006:169

kringen is hierdoor geen sinecure. Grenzen tussen kringen en sub-niveaus zijn lastig te nemen hordes, dus er is soms hulp nodig bij het overkomen hiervan: een engel moet de poorten van de stad Dis openen, draak Geryon vliegt tussen de zevende en achtste kring, schipper Phlegias brengt Dante over de Styx.

6 – Gids

Voor Dante is zijn gids van levensbelang. In de proloog van de *Commedia*, canto 1, dwaalt Dante angstig en gedeprimeerd door een allegorisch woud, “want ik had niet de rechte weg genomen.”¹¹⁸ Als Dante bij de beklimming van een berg hulpeloos ter aarde stort en bedreigd wordt door roofdieren, verschijnt Vergilius, wiens werkterrein dus niet beperkt wordt door de grenzen van de onderwereld.

*Beter had jij niet deze weg genomen,
zei hij, de tranen ziend die ik vergoot,
als je uit dit woest oord hoopt weg te komen.*¹¹⁹

Vergilius is de verpersoonlijking van de menselijke ratio. Dante hoort van hem dat hij de weg naar boven pas kan nemen als hij een reinigende tocht door de onderwereld maakt.¹²⁰ Als ze in canto 2 aan de tocht beginnen, twijfelt Dante ernstig aan zijn eigen krachten. Als Vergilius uitlegt dat hij gestuurd is door Maria, die de heilige Lucia de opdracht gaf Dantes geliefde Beatrice op Vergilius af te sturen met het gidsverzoek, komt Dante weer bij zinnen:

*Gelijk een bloem, door nacht en kou geheel
Verslapt, gesloten, die door zonnestrallen
zich opent en weer opricht op haar steel,

verhief ook ik mij na mijn angstig dralen;
en ik werd zo doorstroomd van blijde moed
dat ik bevrijding in mij voelde dalen.*¹²¹

In de ondergrondse hel blijkt Vergilius een belangrijke gids. Hij is als bewoner van het voorgeborchte een ervaringsdeskundige. Vergilius heeft een belangrijke rol bij het overschrijden van de grenzen van de verschillende hellekringen. Hij wijst rechter Minos terecht als deze Dantes levende hoedanigheid bevraagt, hij draagt hem van de tweede naar de derde kring, hij bedwingt het monster Plutus bij de kring der hebzuchtigen, hij brengt de Minotaurus tot blinde woede door welgekozen woorden. Voor de poorten van Dis lijkt Vergilius onzeker te worden want de wachters luisteren niet naar zijn verzoek om de deuren te openen. Hulp schijnt onderweg te zijn, maar het duurt lang. Dante twijfelt kort aan de kennis en ervaring van zijn gids, maar wordt gerustgesteld als Vergilius aangeeft dat hij eerder al eens is afgedaald in de hel:

*Ik had mijn aardse lijf pas kort verloren
Toen zij [Erichtho] mij binnen deze muren liet,
Om een gezel van Judas op te sporen,*

¹¹⁸ Alighieri, 2013:11

¹¹⁹ Alighieri, 2013:14

¹²⁰ Cialona en Verstegen, 2013:569

¹²¹ Alighieri, 2013:23

*Gids in de diepste krocht waar men niets ziet,
Ver van Gods licht dat alles doet bewegen,
Daarom is mij de weg bekend; vrees niet.*¹²²

Dante is in eerste instantie niet geneigd een gesprek aan te gaan met de schimmen in de stad Dis. Als hij in canto 10 wordt aangesproken door streekgenoot, grijpt hij angstig de arm van zijn gids. Die moedigt hem aan toch op de brandende dode af te stappen en te horen wat de schim te zeggen heeft. Het blijkt een voorspelling. Vergilius benadrukt dat Dante die ter harte moet nemen: “Zorg wel dat je geheugen goed bewaart wat deze jou aan onheil mee kon delen.”¹²³ Ook later arrangeert Vergilius verschillende gesprekken tussen Dante en de doden, onder andere door Dante aan te moedigen een tak van een tot boom getransformeerde zelfmoordenaar af te breken. Deze reageert geprikkeld, maar Vergilius verklaart de noodzaak:

*Mijn meester sprak hem toe: gewonde ziel,
Had hij van tevoren maar kunnen geloven
Wat in mijn dichtwerk al te lezen viel,*

*Dan had zijn hand je niet hoeven beroven.
Het valt ook mij zwaar dat hij je daarbij
Moest kwetsen, door mijn toedoen daarenboven.*¹²⁴

Vergilius is daarnaast de nuchtere leidsman, die eventuele emotionele excessen van zijn protegé daadkrachtig wegwuift. Als Dante geroerd wordt door de schimmen in de kring van de bedriegers, roept zijn gids hem tot de orde:

*Ik snikte met hen mee terwijl ik mij
Een klip tot stuk koos, toen hij die mij leidde,
Vroeg: doe jij mee aan deze zotternij?*¹²⁵

Dantes afhankelijkheid van de vaderlijke Vergilius is groot. Vergilius is de daadkrachtige beschermer, wijze raadgever, gedecideerde wegwijzer, arrangeur van gesprekken en drager van de soms kinderlijke Dante. Hij laat ook niet na Dante te corrigeren als deze zijn emoties al te veel de vrije loop laat of als hij te veel treuzelt op de weg naar de diepste krochten van de hel. Vergilius is de bewaker van Dante, maar ook van het reisverloop op zich: hij houdt immer het doel in zicht, probeert de gang erin te houden en overtuigt Dante voort te gaan ondanks de twijfels die deze soms heeft. Hoewel Dante en Vergilius beide dichters zijn, is er zeker sprake van een hiërarchische verhouding, die tot uiting komt in de hierboven beschreven zaken. Dante voert Vergilius op als zijn leermeester, van wie hij een protegé is.

In de roman *Dis* zal de gids een veel minder stabiel figuur blijken te zijn. Zijn identiteit is onduidelijk en veranderlijk: de gids metamorfoseert tot gegidste en andersom. De gids lijkt vaak incapabel wat betreft zijn taak, maar het missen van de bestemming is dan ook juist het doel.

¹²² Alighieri, 2013:56

¹²³ Alighieri, 2013:64

¹²⁴ Alighieri, 2013: 87

¹²⁵ Alighieri, 2013:112

7 – Functies

De hellevaart kan verschillende functies hebben voor verschillende entiteiten, zoals de reiziger en de schimmen van het verhaal, maar ook voor de auteur, de verteller en zeker ook voor de lezer.¹²⁶ Vervaeck onderscheidt vijf functiegebieden: epistemologisch, moraliserend, poëticaal, politiek en psychologisch.

In Dantes hel is de epistemologische functie gelegen in kennis van de grenzen van de hel.¹²⁷ Dante beschrijft die grenzen zeer expliciet en nauwkeurig. De hel is ingedeeld in verschillende strikt gescheiden compartimenten. Vervaeck beschrijft de Danteske spanning tussen enerzijds het inferno als fysieke ruimte van leugen en bedrog en anderzijds het *Inferno* als tekstueel-literair werk dat enigszins paradoxaal de ‘waarheid over de leugen’ vertelt.¹²⁸ Kennis is gelegen in het onderscheid tussen deze twee: tekst als kennis over het beschrevene, de hel.

De moraliserende functie van de tocht door de hel lijkt vrij eenvoudig te formuleren: er wordt een door God gegeven systeem van goed en kwaad voorgesteld, waarbij de lezer gewaarschuwd wordt voor de straffen die uitgedeeld worden bij het begaan van een misdaad. Ernst van de misdaad wordt gemeten aan de keuzevrijheid van de mens: hoe meer vrijheid de mens in een bepaalde misdadige situatie had, hoe zwaarder de straf.¹²⁹ De lichtst gestraften (in het voorgeborchte) hadden geen enkele keuze om wel of niet op het pad van Christus te blijven, daar Christus nog niet geboren was. Omdat dit hun natuurlijk niet te verwijten is, worden zij niet hard gestraft, maar ook mogen zij het paradijs niet betreden omdat zij het sacrament van de doop niet hebben ontvangen. Hun zonde is passief. Actieve zonden worden strenger bestraft. Verraad is daarbij het ergste vergrijp: een bewuste handeling, de grootst mogelijke leugen en het allergrootste beschamen van geloof en vertrouwen. Het systeem van de eigen keuze van de zondaar en het feilloze onderscheid tussen goed en kwaad van God funderen de prototypische hel zoals Dante die voorstelt.¹³⁰

De poëtische functie van de hellevaart is te begrijpen als zoektocht naar inspiratie, waarbij de reis figuurlijk plaatsvindt, met als bestemming bijvoorbeeld het onbewuste. Vervaeck noemt dit de Orphische dimensie, omdat Orpheus zijn muze Eurydice uit de onderwereld moest halen om zijn artistieke inspiratie terug te krijgen.¹³¹ Bij Dante lijkt de boodschap ‘verba volant, scripta manent’: het geschreven woord vereeuwigd de beschrevene in de bovenwereld, waarmee de literatuur de dood overwint. Niet voor niets vragen sommige schimmen Dante na zijn reis verslag te doen van zijn ontmoetingen, de schimmen willen hiermee de herinnering aan hen voor eeuwig levend houden. Dante dicht zichzelf hiermee een groot poëtisch vermogen toe: als hellevaarder is hij de enige die de brug tussen de levenden en doden kan bewerkstelligen.¹³²

Vervaeck onderzoekt vervolgens de taal van de hellsbeschrijving. De hierboven beschreven pretenties van de schrijver worden op de proef gesteld, want de gruwelijkheden zijn soms letterlijk onbeschrijflijk.¹³³ Onder meer in de negende kring, Satan aanschouwend, verzucht Dante meta-vertellend:

*Hoe mij dit deed verkillen en ontstellen,
Mijn lezer, vraag het niet. Mijn schroom is groot:
Ik heb de taal niet om het te vertellen.*¹³⁴

¹²⁶ Vervaeck, 2006:207

¹²⁷ Vervaeck, 2006:207

¹²⁸ Vervaeck, 2006:208

¹²⁹ Vervaeck, 2006:217

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Vervaeck, 2006:221-222

¹³² Vervaeck, 2006:222

¹³³ Vervaeck, 2006:226

¹³⁴ Alighieri, 2013:188

Dantes poging om vervolgens het onbeschrijfbaar toch te beschrijven, is enerzijds de ontkrachting van het zojuist geschrevene, maar bevestigt anderzijds ook de poëtische grootheid van de schrijver.

Ook heeft Dantes helletocht een duidelijke en soms expliciete politieke functie. De reis voert langs vele politieke machthebbers uit Dantes tijd en omgeving. Ten tijde van zijn leven werd Florence verdeeld door twee politieke facties, de Welfen en de Ghibellijnen. De Welfen streden voor pauselijk gezag, de Ghibellijnen voor keizerlijke macht. Dante laat echter, ongeacht zijn eigen politieke en religieuze voorkeur, alle partijen straffen ondergaan, waarbij hij vooral individuele personen aanvalt en niet politieke en ideologische facties in het algemeen.¹³⁵ Naast de negatieve benadering van de politieke functie van de hel is er ook een positieve politieke functie mogelijk. Zo dienen sommige helletochten als politieke bevestiging van een genealogie. Waar Vergilius' helletocht de keizerlijke positie van Augustus moest legitimeren, legitimeert Dante vooral op een onbescheiden wijze zijn eigen identiteit als groot schrijver.¹³⁶

Wat betreft de psychologische functie van Dantes hellevaart kan gesteld worden dat hij een catharsis-achtige ontwikkeling doormaakt. Dante geeft in de proloog met metaforische bewoordingen aan dat hij 'van de juiste weg was afgedwaald' (canto 1, r.3) en dat hij in bitterheid en doodsnoed verkeerde (r.7). Hij schetst een deprimerende en uitzichtloze situatie, waar alleen de dood een einde aan zou kunnen maken. Nu maakt de dood ook een einde aan Dantes misère, maar niet omdat zijn leven eindigt: hij trekt door het dodenrijk om juist meer inzicht te verkrijgen. "Hoe dieper hij afdwaalt, hoe meer hij leert en begrijpt. Zijn evolutie is rechtlijnig en positief. Een opwaartse lijn die evenwijdig loopt met de neerwaartse reis."¹³⁷ Vergilius helpt Dante bij zijn ontwikkeling: "En ik die dood ben, moet hem vergezellen, opdat zijn helse tocht hem inzicht geeft."¹³⁸ Dat inzicht verkrijgt Dante ook door zijn houding tegenover de helbewoners. Zo heeft hij soms medelijden, maar deinst hij er ook niet voor terug een zondaar in het gezicht te schoppen:

*Of ik nu op mijn pad
door toeval, wil of noodlot werd gedreven,
ik weet het niet, maar lopend langs die rij
heb ik er een een harde trap gegeven.¹³⁹*

Even later trekt hij zelfs de haren van de zondaar uit. Dantes geweld wordt gelegitimeerd door de andersheid van de omgeving waar hij is: de hel is per definitie slecht en duidelijk gescheiden van de bovenwereldse realiteit. Dante is geen vast onderdeel van de hel, waardoor hij zich op dit gebied kan laten gaan.¹⁴⁰

¹³⁵ Vervaeck, 2006:242

¹³⁶ Vervaeck, 2006:243

¹³⁷ Vervaeck, 2006:254

¹³⁸ Alighieri, 2013:156

¹³⁹ Alighieri, 2013: 179

¹⁴⁰ Vervaeck, 2006:259

Hel en *Dis*

“De naam *Dis* is de Latijnse versie van het Griekse Pluto, een van de namen voor Hades. Oorspronkelijk betekent het woord ‘rijk’. De Griekse god Plutus was dan ook de god van de (onderaardse) rijkdom. Stad en geld zijn nauw met elkaar verbonden, niet alleen historisch (omdat steden vaak handelsplaatsen waren) maar ook mythologisch. De reislust die de mens naar de stad en de onderwereld voert, is een beeld voor het verlangen naar rijkdom en materiële luxe”.¹⁴¹ Bij Mörings *Dis* is sprake van eenzelfde verhouding tussen hebzucht en hel. Assen verandert onder invloed van motorrijdend volk in een helse consumptieorgie van bier en snacks. De lokale horeca heeft een jaar toegeleefd naar deze ene avond, die moet zorgen voor geld in de zakken van kroegbazen en snackbaruitbaters. In de chaos van de TT-nacht volgen we onder andere de joodse hoofdpersoon, Jakob Noach, die als een schim ronddwaalt door de stad waarin hij zijn winkel- en vastgoedimperium heeft opgebouwd. *Dis* volgt *Inferno* in zoverre, dat er sprake is van een vermenging van hel en aarde: een bord bij de Asser stadsgrenzen met een waarschuwend *Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate* zou niet misstaan.

Vervaeck schrijft in dat kader ook over de ‘uitvergroting’ van de hel: “De kenmerken van de hel worden toegepast op de domeinen die zogenaamd gescheiden zouden zijn van die hel, in casu het gewone leven en het vagevuur. Daardoor wordt uiteindelijk alles hels”¹⁴². Hieronder vallen onder meer politiek en rechtspraak, maar ook materialisme en winstbejag. In Dantes *Inferno* komt deze overlapping tussen hel en aarde op verschillende manieren tot uiting. Enerzijds schetst Dante de hel als een mythische plek die tijdloos is en zonder vooruitgang, anderzijds zijn de personages die hij schetst historische figuren, die maar een ding willen: ontsnappen. Hierdoor stelt Dante het aardse aanwezig in de hel en ontkracht hij de statische toestand door de zondigen een perspectief te bieden. In dit hoofdstuk zullen de intertekstuele verbanden tussen *Dis* en *Inferno* worden geanalyseerd. De analyse van intertekstuele elementen zal gebeuren door gebruikmaking van het model van Bart Vervaeck (de hiervoor beschreven zeven dimensies van de hellevaart) en de transformatietheorie van Paul Claes.

1: Afgrenzing: ingang en uitgang

Dante gaf in de prototypisch-helse *Inferno* de onderwereld een min of meer ruimtelijke plaats, namelijk in ‘een donker woud’¹⁴³, dat waarschijnlijk meer symbool staat voor de geestelijke toestand van Dante dan dat het echt een fysieke plek is¹⁴⁴. In Mörings *Dis* is de scheiding tussen het rijk der levenden en de wereld van de doden op een andere manier vormgegeven. Wat ze echter gemeen hebben is de centrale rol van bomen: het woud als locatie neemt ook in de helletocht van *Dis* een belangrijke plek in. Jakob verschaft zich hier visueel toegang tot een andere wereld: hij stapt niet over een bepaalde grens, maar krijgt op afstand te zien wat zich aan de andere kant afspeelt. Het bos is dan ook de plek waar Jakob Noach (door een magisch horloge, waarin niet de tijd maar het Assen van nu is te zien) een inkijk krijgt in zijn leven: aan het begin van het verhaal wanneer hij uit zijn hol in het veen kruipt waar hij in de oorlogsjaren ondergedoken heeft gezeten, en aan het einde wanneer de TT-nacht bijna voorbij is en Noachs reis door Assen erop zit.

Tijd is een diffuus begrip: Noach ziet door middel van het horloge niet alleen de dagen die voorbij zijn, maar ook de toekomstige. Tijd is daarmee een irrelevante dimensie geworden, althans in de zin van de dimensie die een relatieve volgorde geeft aan gebeurtenissen. “Nu is altijd”¹⁴⁵ is dan ook een postmoderne wijsheid in *Dis*: “De tijd vloeit door ons heen als inkt door water. Er is geen nu en

¹⁴¹ Vervaeck, 2006:36

¹⁴² Vervaeck, 2006:47

¹⁴³ Alighieri, 2013:11

¹⁴⁴ Alighieri, 2013:569

¹⁴⁵ Möring, 2006:341

geen toen, geen hier en geen daar.”¹⁴⁶ Om die reden ziet Noach ook geen tijdsaanduiding in het bijzondere zakhorloge dat hij in zijn kleren vindt, maar het horloge laat een stroom beelden uit allerlei tijden zien. Dit wegvallen van de grenzen van tijd (en ruimte) is een kenmerk van de postmoderne hellevaart. Vervaeck schrijft over de deterritorialisering (een begrip van Guattari en Deleuze) van de hel: de afgrenzing van de hel wordt in het modernisme nog verwezenlijkt in een binnen- en buitenwereld van de mens, maar in het postmodernisme is geen sprake meer van een afgebakend gebied of territorium.¹⁴⁷ Door middel van het zakhorloge, dat dient als een soort ‘camera obscura’, kan Jakob naar zichzelf en zijn leven kijken. Zijn leven is, door de afstand die Noach dan tot zijn eigen leven heeft, de helletocht is geworden. De grens van de hel is dus niet zozeer meer een begrensde geheel, maar de hel is zijn leven geworden; de twee transformeren continu tot elkaar.

Deze transformatie is kenmerkend voor de postmoderne hel: het inferno is een projectie geworden¹⁴⁸ (in dit geval in het zakhorloge), maar is ook om Noach heen. Vervaeck schrijft over de postmoderne auteurs en hun voorstelling van de hellepoort: “In de postmoderne opvatting is de toegang tot een diepere wereld een illusie. De poort is een simulacrum, een sleuf in het projectiescherm dat een onbestaande werkelijkheid achter het scherm belooft.”¹⁴⁹ Er is een voortdurende transformatie van lichaam en droom, waardoor de idee van de hellepoort irrelevant wordt. De toegangspoort in *Dis* is dat ook: een zakhorloge dat niet als entree dient, maar als inkijkje. Noach ziet in het horloge de stad Assen, de bewoners, zichzelf. Als een schim ziet hij zichzelf via het horloge door Assen dwalen. Hetgeen zich in het horloge afspeelt is niet alleen de hel, maar ook tegelijkertijd ook het leven zelf. Gevolg hiervan is dat het tijdruimtelijke besef van de lezer overhoop wordt gegooid. “Zoals er geen verschil is tussen *hier* (de hel) en *daar* (de omgeving), zo is er geen verschil tussen *vroeger* (voor de hel) en *nu* (in de hel).”¹⁵⁰

Bij verschillende helse territoria horen ook entiteiten die de grenzen daartussen bewaken. Zo zijn er duivels die de overgangen tussen de hellekringen in Dantes *Inferno* bewaken. Grenswachten zijn er ook in *Dis*, maar niet die traditioneel bij een poort staan te waken. Noach komt, als hij een bos uitloopt, een Duits-nagesynchroniseerde Mexicaanse grenswacht tegen, die op een filmset met Bruce Wayne een grens bewaakt. De grens is dus geen stereotype Danteske overgang, maar is door de filmische context veranderd in een (letterlijke) projectie, in de typologie van Paul Claes te zien als een verdraaiing. Het helse decorstuk van de grenswachter is in *Dis* een beeld dat is uitgewaaid tot buiten zijn traditionele tijd en ruimte. Dit is een kenmerk van de postmoderne voorstelling van de hel: decorstukken worden simulaties en traditionele clichébeelden¹⁵¹. De grens is hier niet meer dan een weg uit een willekeurige westernfilm: desolaat, heet, droog, opstuiwend zand, vervallen tekenen van menselijke aanwezigheid, Bruce Wayne als eeuwige westernacteur¹⁵². Aan de andere kant van de weg ziet Noach een ander (driedubbel) stereotypisch hellebeeld: “een poortachtige opening in het bos aan de andere kant van de rivier van teer”¹⁵³ wordt hem gewaar. De stereotype Danteske motieven van het bos, de poort en de rivier worden in één zin opgevoerd. Via deze weg komt hij tussen de eerste bewoners van de hel terecht, een weiland met kamperende motorrijders die wachten op de Asser TT. Jakob Noach mag oversteken naar deze kant wanneer hij zijn *Ausweis* heeft getoond¹⁵⁴. De term *Ausweis* is in dit geval beladen, omdat die verwijst naar de Tweede Wereldoorlog, waar een *Ausweis* een vanuit de Duitse bezetter verplicht gesteld persoonsdocument was, waar onder meer in kon staan of een persoon joods was.¹⁵⁵ Het feit dat Noach van de wachter kan doorlopen, kan een bevestiging

¹⁴⁶ Möring, 2006:342

¹⁴⁷ Vervaeck, 2006:73

¹⁴⁸ Vervaeck, 2006:74

¹⁴⁹ Vervaeck, 2006:90

¹⁵⁰ Vervaeck, 2006:76

¹⁵¹ Vervaeck, 2006:73

¹⁵² Möring, 2006:175-178

¹⁵³ Möring, 2006:179

¹⁵⁴ Möring, 2006:175

¹⁵⁵ Joodsmonument.nl

zijn van deze joodsheid. Immers, Noach mag (of moet) de hel binnentreden, net als de joden in de Shoah de vernietigingskampen. Op de camping (het kamp) figureert een familielid, oom Heijman. Deze lijkt een krijtstreeppak aan te hebben, maar bij nader inzien is dat een gestreepte pyjama, een kampuniform. Er is een grote appèlplaats, er marcheren mannen in ss-uniform, er wordt Duits gesproken.¹⁵⁶

Ook binnen de hel die Assen is worden bepaalde grenzen gesitueerd, afscheidingen die vaak van fysieke aard zijn. Een voorbeeld daarvan is de vaart bij boer Ferwerda, die een ondoordringbare barrière is tussen Jakob en zijn dierbaren. Als Jakob Noach met zijn gezin op de boerderij van de ouders van Jetty Ferwerda is, staan de vrouwen in Noachs leven, zijn echtgenote Jetty en zijn dochters Aphra, Bracha en Chaja, aan de ene kant van de vaart en ze roepen hem. Jakob ziet geen mogelijkheid ze te bereiken en “hoewel hij naar ze toe wil lopen, iets in hem zet zelfs aan tot een halfhartig looppasje, weet hij het water tussen hen. Links geen brug, rechts niet, Hij steekt de straat over, staat op de wal en spreidt zijn armen wijd uiteen, alsof hij zich wil verontschuldigen voor zijn onbereikbaarheid.”¹⁵⁷ De watergrens is onoverbrugbaar en legt een veelzeggende scheiding tussen de man en zijn vrouwen. In *Dis* is dit een bekende topos. Assen is een soort tussenwereld, waarin Noach als een schim ronddoelt.

De continue scheiding tussen Noachs persoon en de rest, zijn geestesverschijning, zijn verblijf in het gat in de grond, alles wijst erop dat Assen als onderwereld moet worden gezien. Als de onderwereldrivier de Acheron slijt de vaart het gezin in tweeën: aan de ene kant de vrouwen, die wel in de Asser hel leven, maar niet slecht genoeg zijn om dieper in de hel te geraken, aan de andere kant Jakob Noach, die verder afdaalt naar de volgende hellekringen. Ook kan de scène gezien worden als een toespeling op een eerder verlies waar Noach mee te maken heeft gehad, dat van het alleen overblijven na de Shoah. Waar Dante in de Goddelijke Komedie echter gebruik kan maken van de diensten van veerman Charon, staat Jakob verloren en hulpeloos aan de waterkant. Zijn positie is een impasse, alle hoop is verloren, de afstand is niet te overbruggen, de leegte niet te vullen, hij kan alleen maar verder afdalen in de hel.

Vervaeck schrijft over hoe de moderneren omgaan met begrenzungen in en om de onderwereld. “De hel is dus overal op de wereld – in steden en op het platteland – en toch ook nergens. Ze is een manier van kijken en leven, geen objectieve aanwezigheid, maar wel een alomtegenwoordige. Overal waar de hoofdfiguur kijkt, ziet hij inferno’s.”¹⁵⁸ Eenzelfde constatering kunnen we aan de hand van het fragment uit *Dis* doen: ook hier manifesteert de hel zich op verschillende plekken aan Noach, in casu de vaart die hem van zijn vrouw en dochters scheidt. De hel is in deze passage niet zozeer een waarneembare werkelijkheid, als wel een manifestatie ervan, die als zodanig wordt ervaren door de hoofdpersoon, Jakob Noach. Door een bepaalde manier van kijken verwordt een tamelijk onschuldige en luchtige scène bij de vaart tot een helse situatie van een ondoordringbare grens en de bijbehorende onbereikbaarheid van Jakobs dierbaren. De hel is –gezien de enthousiaste houding van Jetty en de dochters, die zwaaien en roepen - geen objectieve werkelijkheid, maar een persoonlijke ervaring van Jakob, die de afstand en onbereikbaarheid tussen hen concreet voelt en beleeft in de wereld van het hier en nu. De hel is dus eigenlijk overal, maar wordt niet door iedereen als zodanig ervaren. Deels komt dat doordat de een de hel is voor de ander, zoals Sartre schreef: *l’enfer c’est les autres*. Niet de ander is de hel, maar omdat de ander ons confronteert met onszelf is hij de hel. “In this process, to counteract solipsism – talking to or seeing only yourself – others play a crucial role. They develop us, as if we were negatives waiting to be exposed. They are indispensable, and yet intolerable, necessary and dangerous to us. The Other seeks to dominate the I, but at the same time forces that I, that eye, to open to the truth. We need others, then, to define us, to define ourselves against.”¹⁵⁹ Voor Jakob Noach geldt eigenlijk hetzelfde. Zijn hel is in dit geval het feit dat hij door de vrouwen wordt geconfronteerd met zijn andersheid: hij hoort er niet bij, hij staat letterlijk en ook figuurlijk op afstand:

¹⁵⁶ Möring, 2006:178

¹⁵⁷ Möring, 2006:69

¹⁵⁸ Vervaeck, 2006:70

¹⁵⁹ Redfern, 1995:15

“Hij steekt de straat over, staat op de wal en spreidt zijn armenwijd uiteen, alsof hij zich wil verontschuldigen voor zijn onbereikbaarheid.”¹⁶⁰

Op de scène aan de vaart volgt een sprong in de tijd, waarna de entree van het warenhuis van Jakob Noach wordt geschetst. “Boven de trotse wagenwijde ingang aan het plein, op de plaats waar ooit zijn dochttertje naar beneden staarde, hangt hij een neonreclame waarop de arke Noachs gestileerd is afgebeeld, een vloeiende lijn van licht als schip en daarvoor een brede trap waarover drommende horden naar binnen gaan. Het is uit het neon niet op te maken of het mensen dan wel dieren zijn die de ark betreden.” Waar in de voorgaande passage de veerman Charon niet thuis gaf, werpt Jakob Noach zich nu zelf op als schipper en redder. De drommende horden voor de Bijbelse ark zijn volgens Genesis 7 koppels van alle diersoorten. In *Dis* is zijn de gestaltes vaag, het zouden ook best mensen kunnen zijn. Bij het doorvoeren van deze lezing kan de ark ook gezien worden als veewagon, waarin de joodse mensen als dieren worden samengepropt. De ark is vervolgens geen redding van de zondvloed, maar juist het vervoermiddel naar de ondergang, de nazikampen in het oosten.

De consequentie van deze redenering is dat Noach er niet in is geslaagd zich van zijn redderstaak te kwijten. Kan hij zijn eigen mensen niet behoeden voor de ondergang, ook op individueel vlak is Jakob Noach niet te redden. Ondanks zijn inspanningen de hel te ontvluchten door kapitaal op te bouwen, is er geen ontkomen aan. Het bezit wordt de bevestiging van de verloren strijd. Zijn winkel met de ark, het middelpunt van zijn ambitie en zijn hele bestaan, wordt daarmee zijn zelf geconstrueerde hel, zijn conglomeraat aan panden rond deze kern de hellingen. Noach heeft immers zijn imperium, zijn hel, uitgebreid door alle gebouwen, de hellingen, te kopen rondom de kern van zijn nering: “Hoewel zijn bezit is verspreid over het hele centrum, is een deel ervan compact samengeklonterd. [...] En nu bezit hij een stenen vierkant in het centrum van de stad, een blok van huizen en winkels, een wirwar van steegjes en binnenplaatsen en opslagloodsen, met zijn lingezaak als kloppend hart.”¹⁶¹ De betekenis van de *speaking name* ‘Noach’ van het personage en de winkelketen wordt negatief: “De Bijbelse Noach is de redder van de dieren tijdens de zondvloed. Maar de Noach van *Dis* heeft niemand gered: zijn familie is meegesleurd door de Shoah. En zijn ‘ark’ is een gestileerde neonlichtreclame waarin ‘niet op te maken [is] of het mensen dan wel dieren zijn die de ark betreden’. Zelfs het door Noach volgebouwde Assen wordt een ark genoemd, terwijl Noach niemand redt. Ook zichzelf niet: al zijn projecten kunnen zijn gevoel van leegte niet opheffen en leiden tot niets.”¹⁶²

2: Toegang

Het tweede aspect is de dynamische tegenhanger van het eerste: hier staat niet de status centraal, maar de beweging. Vervaeck onderzoekt drie dimensie van de toegang tot de hel: de vraag of de held ontboden wordt in de hel of dat hij deze zelf heeft opgezocht, of de held actief of passief is bij de overschrijding van de helgrens en of het doel van de toegang tot de hel straf is of genade.¹⁶³

In *Dis* maakt Jakob Noach een schijnbaar zelfbewuste keuze voor de te nemen tocht. Wanneer Noach bij boer Ferwerda op bezoek is om hem te bedanken voor de onderduikplek die hij tijdens de oorlog kreeg, laten de verschillende ruimtes in en om de boerderij hem een keuze maken: “En daar, staand tussen de donkere meubelen van de Ferwerda’s, in de halfdonkere kamer, uitkijkend op het overvloedige zonlicht dat de tuinen, de meid, de daken en de muren raakt, voelt Jakob Noach zich een man op een splitsing van wegen: een recht en vlak pad links, een kronkelig bergpaadje rechts. Zonder ook maar een moment van aarzeling neemt hij een beslissing: de orde, het rechte pad, de kamer van Ferwerda is de ene weg; de volle tuin, waar alles rijp is en zwaar van vruchten, waar geuren uit het diepe groen van planten en kruiden en struiken ontsnappen en kleuren glimmen in het licht, daar, buiten, waar de meid op weg naar de kalverschuur en haar beschorte heupen laat wiegen onder het

¹⁶⁰ Möring, 2006:69

¹⁶¹ Möring, 2006:66-67

¹⁶² Van der Sijde, 2008:115

¹⁶³ Vervaeck, 2006:97

blauwe linnen, dat is de andere, en die zal hij kiezen.”¹⁶⁴ Noach kiest dus nadrukkelijk voor het paradijselijke, overdadige, zonovergoten buiten en laat het ernstige, donkere, zuinige, calvinistische binnen van de familie Ferwerda achter zich. Dit alles lijkt een keuze voor licht boven duisternis, van het paradijs boven de hel, maar niet voor niets noemt Noach de kamer van de Ferwerda’s ‘de orde, het rechte pad’ (waar Dante in canto 1, vers 3 van de *Goddelijke Komedie* al van afdwaalde), en de tuin buiten een ‘kronkelig bergpaadje’ (dat Dante in canto 1, vers 29 moest beklimmen om de hel te kunnen betreden). Het is niet alleen een keuze voor hel of paradijs, maar ook een keuze voor het daaraan verbonden *carpe diem* boven *memento mori*: “Geen deemoed meer, geen zelfverloochenend afwijzen van het wereldse woelen. Hij leeft.”¹⁶⁵ De dubbele paradox van ten eerste ‘de rechte weg die ook duister is’ en ten tweede ‘het kronkelende pad dat juist zonovergoten is’ duidt op de postmodernistische eenheid van tegengestelden: recht is krom, licht is duisternis, goed is kwaad. Noach kiest dus voor het hemelse buiten, maar slaat daarmee tegelijkertijd de weg naar de hel in.

In *Literaire hellevaarten* noemt Vervaeck de *destinateur*, de instantie die aanzetter is van de helletocht, degene die de held naar de hel stuurt. Dat kan God of een heilige zijn (zoals in de prototypische hellevaart), maar ook een ander extern personage. De helletocht kan echter ook zelfverkozen zijn. Dat laatste is het geval in de modernistische helletocht: de moderne hellevaarder heeft een relatief vrije keuze kunnen maken voor de hel. Relatief, want er is in deze keuze altijd wel sprake van een zekere mate van dwang, die voort kan komen uit persoonlijke verlangens, natuurlijke drang of een zoektocht naar kennis.¹⁶⁶ In het postmodernisme wordt deze paradoxale verhouding tussen wil en dwang verder ontwikkeld. Ze worden haast inwisselbaar.¹⁶⁷ Belangrijk daarbij is dat in de postmoderne hellevaart de *destinateur* niet buiten de hel staat, maar er een manifestatie van is.¹⁶⁸

Dat zien we ook bij Jakob Noach: zijn keuze voor de hel is niet opgelegd door een externe entiteit, maar door het helse verlangen naar méér, dat zich tentoonspreidt als het volle leven van materiele rijkdom, lust en avontuur. In dat kader ziet Noach bij de Ferwerda’s bijvoorbeeld ook de overdadig vruchtdragende tuin, die zich later ontwikkelt tot de eindeloze drang tot uitbreiding van materiele rijkdommen (in de vorm van de aankoop van panden in de Asser binnenstad). Een ander voorbeeld is de sensuele heupen van de meid. De lust die deze opwekken bij Noach ontwikkelt zich tot een slecht huwelijk met Jetty en zelfs tot een negatieve houding tegen de vrouw en het vrouwelijke: “en hij weet ook dat hij nooit van Jetty Ferwerda heeft gehouden als de man die van zijn vrouw houdt omdat zij De Vrouw is, [...] dat hij nooit van welke vrouw dan ook heeft gehouden, dat hij dat nooit heeft toegestaan, dat hij het de vrouwen niet toestond van hem te houden.”¹⁶⁹ Materialisme en lust worden de zelf geconstrueerde hel waarin Noach leeft, dit alles geeft geen duurzame voldoening. De (in zekere zin externe) lokkende *destinateurs*, de overdadige tuin en de sensuele heupen van de meid, zijn in deze context afgezaagde projecties. De clichématige opvoering van de tuin als ‘hof van Eden’ en de wulpse boerendochter als lustobject is een typisch postmodern procédé. Zo schrijft Vervaeck: “In zoverre er nog externe zenderfiguren optreden in het postmoderne inferno, worden die bespot als ficties en clichés.”¹⁷⁰

Het tweede kenmerk is de actieve of passieve toegang tot de hel. De actieve hellevaarder moet toegang zelf afdwingen, de passieve mag wegens zijn zonden binnentreden zonder al te veel gedoe.¹⁷¹ Dat laatste is het geval in onder meer de Danteske hellevaart. In de modernistische literatuur is de manier waarop hellevaarders zich toegang verschaffen gecompliceerder: in relatie tot de eerdergenoemde modernistische spanning tussen vrije wil en dwang is ook moeilijk te zeggen of de

¹⁶⁴ Möring, 2006:52

¹⁶⁵ Möring, 2006:53

¹⁶⁶ Vervaeck, 2006: 99-100

¹⁶⁷ Vervaeck, 2006:102

¹⁶⁸ Vervaeck, 2006:103

¹⁶⁹ Möring, 2006:84

¹⁷⁰ Vervaeck, 2006:104

¹⁷¹ Vervaeck, 2006:107

toegang óf passief óf actief wordt bewerkstelligd.¹⁷² In het postmodernisme is het grensoverschrijdende moment nog minder concreet; dat moment is afwezig, het moment is een continu proces of het moment is wel aanwijsbaar, maar daarmee een “clichématige *deus ex machina*, een weinig geloofwaardige opvoering van het conventionele lot dat plots toeslaat.”¹⁷³

Dat laatste kunnen we ook zeggen over de tocht die Jakob Noach maakt in *Dis*. Op een gegeven moment rijdt hij in zijn Citroen DS over een Drentse provinciale weg en overdenkt hij zijn leven. Wanneer hij afslaat, overspoelt het felle licht van de laagstaande zon de auto en wordt hij verblind. Hij botst met de DS op een andere auto en slaat over de kop. Na deze botsing gaat *Dis* over in de tweede hellekring.¹⁷⁴ Dit sluit aan bij de derde visie van Vervaeck op het moment van betreding van de hel, die als een cliché wordt voorgesteld. De *deus ex machina* is in het eerdergenoemde fragment de tegemoetkomende auto, die Noach in een verblindend licht naar de dood brengt. Van de zowel de *deus* als de *machina* is letterlijk sprake, gezien Noach rijdt in een Citroen DS (Frans uitgesproken als ‘déesse’, godin) en de *machina* de auto is. Deze voorstelling voldoet aan het clichébeeld dat past bij de postmoderne overgang: het is een spel met de letterlijke en figuurlijke betekenis van de topoi van ‘de weg’, ‘de afrit naar beneden’, ‘het oogverblindende licht’, ‘beelden van het leven die op het moment van sterven aan je voorbijgaan’.

3: Bewoners

Bart Vervaeck schetst in het derde thema de geschiedenis van de bewoners van de hel in de verschillende helletochten. In de prototypische helletocht is het uiterlijk van de ziel van de bewoners een weerspiegeling van het lichamelijke stervensmoment (uit de borst van een soldaat steekt nog een speer, het harnas onder het bloed), bij Dante is de ziel een weerspiegeling van de zonde waarvoor de ziel moet boeten (schismatici worden letterlijk fysiek verscheurd)¹⁷⁵. In deze hellevaarten is het contrast tussen de bewoner en de bezoeker groot: niet alleen leeft de bezoeker en is de bewoner dood, de bezoeker is ook van vlees en bloed, terwijl de bewoner een ziel of schim is. Ook is de bezoeker een tijdelijke gast, terwijl de doden voor eeuwig gestraft worden, zonder perspectief op verlossing. Zij dienen daarom alle hoop te laten varen, zoals ook staat geschreven op de toegangspoort van de hel.¹⁷⁶ In de moderne hel is dit onderscheid minder nadrukkelijk aanwezig. Oorzaak hiervan is de status van zowel de bezoeker als de bewoner: niemand is puur levend of puur dood, maar eerder beide tegelijk. Iedereen heeft een complementaire dubbelganger.¹⁷⁷ Zo is dat ook het geval met de wetenschap, die de dubbelzinnigheid tot uiting moet laten komen in een verzoening van positivistische wetenschap en occultisme.¹⁷⁸ De moderne helbewoner is in die context het alter ego van de hellevaarder.¹⁷⁹

In de postmoderne hel verliezen de actoren hun identiteit; de tegenstellingen uit het modernisme gaan op in een constante metamorfose. Deze voortdurende overgang heeft tot gevolg dat de identiteit van de postmoderne personages zowel vol als leeg is, bewoner wordt bezoeker en andersom.¹⁸⁰ Zo kijkt Noach op een gegeven moment in een winkelruit. Hij ziet zijn spiegelbeeld, maar schrikt: “Ik zie er niet uit als mijzelf.”¹⁸¹ “Iedereen ziet eruit als zichzelf, zei de marskramer, alleen weten sommige mensen niet hoe ze eruitzien.”¹⁸² Een voorbeeld van de continue metamorfose vinden we in een scène waarin Jakob Noach een ontmoeting heeft. Op pagina 306 komt hij een groep

¹⁷² Vervaeck, 2006:110

¹⁷³ Vervaeck, 2006:110-1

¹⁷⁴ Möring, 2006:84-5

¹⁷⁵ Vervaeck, 2006:122

¹⁷⁶ Vervaeck, 2006:124

¹⁷⁷ Vervaeck, 2006:125

¹⁷⁸ Vervaeck, 2006:127

¹⁷⁹ Vervaeck, 2006:125-6

¹⁸⁰ Vervaeck, 2006:130

¹⁸¹ Möring, 2006:187

¹⁸² Ibid.

schimmen tegen, die zich presenteren als de ‘Honderd Hedonisten’. Deze helbewoners proberen Noach duidelijk te maken hoezeer zij van het rijke leven hebben geproefd, waar ze hun geld aan hebben uitgegeven en hoe hoog hun levensstandaard was. Ze wachten nu op de bus, die hen uit de ordinaire provinciale hel moet vervoeren naar het beschaafde en mondaine Amsterdam.

De schimmen vertonen veel gelijkenissen met Noach, het lijkt erop dat de schimmen zelfs zijn getransformeerd tot Noach. Die heeft op zijn beurt ook een metamorfose ondergaan: “Terwijl hij daar neerkeek op dat grijzige gezelschap stond in hem een man op, een man met de goedmoedige neerbuigendheid van een patriciër, een nestor die zich tot zijn pupillen richt.”¹⁸³ Noach beseft dat hij is veranderd, maar hij kan er niets aan doen, want hij spreekt “op een toon en met een woordkeus die hemzelf verbaasden toen de zinnen zijn mond verlieten”¹⁸⁴. Noach spreekt als een dominee, hij oreert en citeert Prediker 1, vers 2 tot 9 over de tijdelijkheid van het wereldse. “De tale Kanaäns was waarlijk vaardig over hem geworden en hij had geen idee hoe dat zo kwam of waar vandaan.”¹⁸⁵ Jakob Noach lijkt hier niet alleen de spreker, maar na een metamorfose ook de bedoelde toehoorder. Hij ondergaat de identiteitsmetamorfose tot ‘een legioen van anderen die steeds veranderen.’¹⁸⁶ De boodschap van de zinloosheid van het levenswerk van Noach wordt dus (in de vorm van het hoopje schimmen) door de transformatie-Noach gebracht. Zijn van de grond af opgebouwde imperium, het is slechts ijdelheid, vergeefs. Dat sluit aan bij de eerdergenoemde reddingsfilosofie van Jakob Noach: het logo van de gestileerde ark pretendeert mensen te redden, maar van redding is geen sprake, eerder van een door Noach zelf geconstrueerde hel of zelfs van een referentie naar de trein deportaties waarbij joden in veewagons werden gepropt om naar nazikampen te worden vervoerd.

In het postmodernisme wordt het lichaam “bezeten door bezitsdrang”¹⁸⁷, en dat is in de bovengenoemde scène een van de belangrijkste thema’s: de leegheid van verlangen en bezit. In deze eindeloze metamorfose-cyclus van de postmoderne helletocht is er geen verschil meer tussen dood en leven, ziel en lichaam, eeuwig en tijdelijk. Er is voor Noach daarmee geen ontsnappen meer aan, wat in de zojuist beschreven scène naar voren komt in de bus die nooit komt om de zielen (casu quo Jakob Noach) te bevrijden uit de ordinaire, provinciale helse omgeving. Daarnaast roept de omschrijving van de schimmen als een berg van lichamen beelden op van concentratiekampen, waar overleden gevangenen door de nazi’s soms op een grote hoop werden gegooid in plaats van begraven of verbrand te worden. De schimmen worden steevast voorgesteld als een vormeloze eenheid. Het is “een mottige troep grijze figuren”¹⁸⁸, “een schemerige wolk gedaanten”¹⁸⁹ een “huiverende massa [...] samengepakte lichamen”¹⁹⁰, “een berg vale figuren”¹⁹¹ of een “lompbende in grijs en grauw en kleurloos”¹⁹².

De individualiteit is daarmee verloren, de lichamelijke is postmodern uitgedijd tot een massa van lichamen waarin alles met elkaar versmolten is. Soms rijst uit de massa een figuur op die vertelt over zijn leven, maar altijd verdwijnt deze weer in de anonimiteit van de naamloze, kleurloze vormeloosheid. Het opgeven van identiteit en de versmelting van lichamelijke kan gezien worden als verwijzing naar de Shoah. Gedeporteerden werden in veewagons opeengepakt tot een massa. Bij aankomst in Auschwitz werden de mensen gereduceerd tot een nummer, getatoeëerd op hun lichaam. Wanneer zij overleden, werden zij niet individueel en menselijk begraven of gecremeerd, maar altijd massaal verbrand of begraven. De zielen roepen hun eigen vernietiging over zichzelf af, wanneer ze

¹⁸³ Möring, 2006:308

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Möring, 2006:313

¹⁸⁶ Vervaeck, 2006:130

¹⁸⁷ Vervaeck, 2006:138

¹⁸⁸ Möring, 2006:306

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Möring, 2006:307

¹⁹¹ Möring, 2006:308

¹⁹² Möring, 2006:312

uitroepen: “Wij willen vervoer! Transport!”¹⁹³ De laatste termen zijn in het licht van de deportaties van miljoenen joden veelzeggend.

De helse figuranten in *Dis* zijn dus meestal anoniem, het is een ‘marche funèbre’ zonder identiteit. De TT-bezoekers zijn “uitdrukkingsloos, uniform, zo massaal voortschuifelend, zo doelloos doelgericht. En er is, ondanks die spiralende massa van hoofden en armen en benen, leegte. Alsof al die mensen er niet toe doen, er niet echt zijn, niet werkelijk bestaan.”¹⁹⁴ Postmoderne identiteit is onbegrensd, maar daarmee ook leeg, een ‘nulidentiteit’ zoals Vervaeck het noemt.¹⁹⁵ Met de schimmen in *Dis* is hetzelfde aan de hand. Ze zijn allen één geworden: een groot geheel van anonieme, onbegrensde, willoze lichamelijkeheid.¹⁹⁶ “Noach [zag] hun vertrokken gezichten, alsof ze ruw uit klei waren gekneed, en de ogen in die half geknede gezichten waren leeg. Alsof er alleen lichamen renden, organismes die handelden naar een diep instinct, zonder gedachten.”¹⁹⁷ De lichamelijke uitdijing en de continue metamorfose van en naar het ‘legioen van anderen’ komt ook naar voren in de scène waar Marcus café *De Grot* bezoekt. Hij daalt af in de kelder die *De Grot* is en ziet een massa opeengepakte lichamen. “Hij weet nu al dat het er niet alleen zo benauwd zal zijn dat de lucht er met een mes gesneden kan worden, dit zal hem ook verzwelgen. [...] Het is de plek waar iedereen is.”¹⁹⁸ Alle schimmen versmelten hier tot één vol en leeg geheel, waarin ook de bezoeker, Marcus, zal opgaan.

4 en 5: Ruimtelijke indeling en route

In de prototypische hel is de ruimte duidelijk ingedeeld in afzonderlijke eenheden. Dat kan onder meer op *telescopische* wijze, waarbij de helleruimte als een in elkaar geschoven telescoop kan worden gezien: er is weinig ruimtelijke diepte, de held daalt ook niet echt af in de ruimte, maar hij krijgt een inkijk in het geheel.¹⁹⁹ Bij Dante wordt de telescoop wél uitgeschoven, waardoor duidelijk begrensde compartimenten ontstaan. Vervaeck noemt dit het *gecompartimenterde* inferno. Consequentie van deze indeling is dat de hellevaarder zich fysiek door de ruimtes moet bewegen om de reis te volbrengen.²⁰⁰ Waar Dante de compartimentering tot in de finesses uitwerkt, is in de modernistische hel bijna geen sprake van een overzichtelijk systeem: de aard van de bewoners is ambigu, de ruimtes zijn niet duidelijk van elkaar gescheiden en de reis van de held kent dan ook geen regelmatig verloop.²⁰¹

In de postmoderne hel zijn de ruimtelijke indeling en de afgelegde route nog minder gespecificeerd: ten eerste kent de ruimte geen grenzen, ten tweede bestaat ze (door de papieren opbouw) uit fictie en ten derde parodieert ze verwijzingen naar de prototypische helindeling.²⁰² De bijbehorende beweging is dan ook zonder richting. De postmoderne route door de hel leidt dan ook niet tot bijvoorbeeld verlossing of inzicht, maar komt juist uit bij datgene waar ze eigenlijk aan probeert te ontvluchten.²⁰³

In *Dis* wordt een soortgelijk postmodern procedé gevolgd. In een hoofdstuk aan het begin van het verhaal wordt verteld hoe Jakob Noach de eerste jaren na de oorlog slijt in een depressieve stemming. Hij staat leeg op en gaat leeg naar bed, eet zonder smaak zijn brood, drijft zonder passie zijn winkel, zwerft lusteloos door de nacht. “Een geest die leeg is, van de vroege ochtend tot de late avond. Een leven dat louter beweging is, dag-in-dag-uit.”²⁰⁴ Zijn leven is een eindeloze herhaling van

¹⁹³ Möring, 2006:307

¹⁹⁴ Möring, 2006:95

¹⁹⁵ Vervaeck, 2006:131

¹⁹⁶ Vervaeck, 2006:136

¹⁹⁷ Möring, 2006:370

¹⁹⁸ Möring, 2006:122-3

¹⁹⁹ Vervaeck, 2006:166

²⁰⁰ Vervaeck, 2006: 169

²⁰¹ Vervaeck, 2006:174-6

²⁰² Vervaeck, 2006:179

²⁰³ Vervaeck, 2006:184-5

²⁰⁴ Möring, 2006:30

handelingen geworden, *l'enfer c'est la répétition*²⁰⁵. “Beweging is stilstand”²⁰⁶, zo schrijft Vervaeck over de postmoderne tocht door de hel. Dat zien we ook bij Jakob Noach: zijn beweging, de dagelijkse handelingen, ze voeren nergens heen. Het is bewegen op één plaats, doelloos.

Een tweede manifestatie van deze paradox van bewegende stilstand lezen we een paar alinea's later. “Die avond, als hij zijn eerste en enige deel [van de Encyclopaedia Britannica] doorbladert, haken zijn gedachten aan het lemma Atom, en terwijl hij leest over Rutherford en Szilard komt het beeld van het atoom in zijn geest te zweven: een kern waar een wolk elektronen omheen zweeft, aangetrokken door de massa van de kern en tegelijkertijd bijna ontsnappend door hun snelheid; en plotseling denkt hij aan de stad zoals hij haar 's ochtends en 's avonds ziet, de daken en hun patroon van kronkels en bochten en, ja: banen. Hij vraagt zich af waar de kern is.”²⁰⁷ Wat die kern is, wordt even later duidelijk, wanneer Noach bedenkt dat God dat ieder geval niet meer kan zijn. Degene die dat wél is, zit bij deze gedachten als “een wassen beeld in de kring van lamplicht rond zijn stoel”²⁰⁸: Jakob Noach is de kern van zijn eigen helse wereld aan het worden, gesymboliseerd door de lichtkring om zijn eigen lichaam. Zijn beweging, de bouw van zijn eigen winkelimperium, blijkt nergens toe te leiden, het vult niet de leegte op in zijn bestaan, maar bevestigt deze slechts. Wanneer de lezer zich dit realiseert, is het ook niet verwonderlijk dat Noach op dat moment op een stuk papier de structuur tekent van hoe Assen zou kunnen zijn. Hij ziet het centrum voor zich als een atoom, met zijn eigen warenhuis als kern en daaromheen “een schil van krachtige middenstand”²⁰⁹, zwermend als elektronen om de kern. Elektronen die nergens heen kunnen, maar een eeuwige baan volgen die nergens toe leidt. Ze cirkelen om Noachs kern, maar ze worden noch opgeslokt, noch afgestoten: de postmoderne beweging is tegelijkertijd stilstand, net als bij de elektronen die rond de atoomkern cirkelen, net als bij de zinloze en lege vluchtbewegingen van Jakob Noach.

Wat dat betreft is hij net als de vormeloze massa zielen die op een gegeven moment bij een bushalte op een bus staat te wachten die maar niet wil komen. Noach ergert zich aan de wachtende schimmen: “Er is hier geen bus, wilde Noach zeggen. Er komt hier geen bus. Er zal hier geen bus stoppen. Maar hij beseft dat dat niet de mededeling was waar deze niet-reizende reizigers lagen, zaten, stonden te wachten.”²¹⁰ Noach spreekt hier bijna de schimmen aan op hun doelloosheid, maar ook zichzelf. De beweging die nergens toe leidt is namelijk ook van toepassing op Noach zelf: hij probeert te vluchten in welvaart, groei en ontwikkeling van een imperium, maar dat alles leidt nergens toe. Hij is zelf ook een ‘niet-reizende reiziger’, dus in wezen confronteert hij zichzelf in deze passage met de zinloosheid van zijn handelen.

Het reeds genoemde papier is een nadrukkelijk aanwezig motief: “De toekomst ligt als een leeg vel papier voor hem”²¹¹, lezen we over de bouwplannen van Noach, die daarmee geen werkelijkheid, maar juist papieren fictie worden. Nog duidelijker spreekt dat uit het volgende citaat: “De weg naar een meeslepende toekomst ligt voor hem, open als de eerste pagina van een boek waar het verhaal nog moet beginnen en duizenden, honderdduizenden kanten op kan.”²¹² De toekomst is een verhaal, een fictie die zich volgens het postmoderne idee ongeordend en richtingloos ontwikkelt.²¹³ Het richtingloze verenigt zich met Vervaecks ‘papieren-ruimte-motief’: “Hij heeft nooit de behoefte gevoeld om te reizen, verder dan Amsterdam is hij niet geweest, maar in de encyclopedie trekt hij over de continenten en door eeuwen en culturen.”²¹⁴ Noach is geen reiziger die fysiek op reis gaat, maar

²⁰⁵ Citaat van Eugène Ionesco

²⁰⁶ Vervaeck, 2006:184

²⁰⁷ Möring, 2006:32-3

²⁰⁸ Möring, 2006:33

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Möring, 2006:307

²¹¹ Möring, 2006:31

²¹² Möring, 2006:31-2

²¹³ Vervaeck, 2006:188

²¹⁴ Möring, 2006:32

slechts op papier. Zijn reis speelt zich af in de encyclopedie, op postmodernistische wijze: niet lineair, maar spoorzoekend middels de lemma's van het naslagwerk.

De reis leidt overigens nergens heen, althans niet naar verlossing van de leegte, van herinnering aan verlies. Noach probeert het rigoureuus: "En dan, na die vijf jaren, komen de mannen van de aannemer. Ze slopen het halve bovenhuis, breken de kasten uit de winkel en zagen en timmeren en metselen, en na vijf weken, want in die tijd is alles vijf, staat hij in een schoenenzaak die klaar is voor een toekomst die nog lang niet begint en bewoont hij een huis waar alle sporen van het verleden zijn uitgewist [...] Alles is nieuw, niets is nog zoals het was."²¹⁵ Dit sluit aan bij de analyse van Vervaeck, die laat zien dat in de postmoderne hel de hellevaarder niet onbewogen blijft: de helse decorstukken hebben een directe invloed op de status van het personage: "Hij wordt in elke ruimte een ander. Hij versmelt met de decorstukken."²¹⁶ Voor Noach geldt dat ook: hij besluit zichzelf te veranderen door zijn omgeving rigoureuus te veranderen. Eerst op kleine schaal door de verbouwing van zijn huis en winkel, later op grote schaal door de aankoop van panden rondom zijn eigen kern. Zijn identiteit verandert mee: in het oude, vervallen huis is hij depressief, krijgt hij weinig klanten in de winkel. Wanneer hij verbouwd heeft, gaan de zaken lopen: Noach wordt rijk, mensen houden rekening met hem, hij wordt een bekendheid.

Echter, de afrekening met de geschiedenis die Noach zo vurig wenst, voltrekt zich slechts in materiele zin: huis en winkel verliezen hun geschiedenis, Noach koopt de halve stad op, maar dit leidt alleen maar tot datgene wat hij wilde vergeten: zijn verleden. Er is geen ontvluchten aan: "Jakob Noach heeft zich van zijn verleden ontdaan zoals een vos de poot afknaagt waarmee hij in de klem kwam. De toekomst ligt als een leeg vel papier voor hem. Maar er verandert niets. Het verleden gaat niet over."²¹⁷ De postmoderne beweging is volgens Vervaeck altijd inchoatief, onvoltooid: ze leidt slechts terug naar het begin, het begin dat juist wanhopig ontvlucht wordt.²¹⁸

6: Gids

Gidsen zijn alleen van nut wanneer de held afdaalt in de onderwereld, een *katabasis*. Bij een *nekuia* verplaatst de onderwereld zich immers naar boven en blijft de held op dezelfde plek, waardoor hem de weg niet hoeft te worden gewezen.²¹⁹ Wanneer in de prototypische helletocht een visionaire reis wordt gemaakt is de gids meestal een godheid, bij een *katabasis* is de raadgever vaak een afgezant van deze godheid.²²⁰ De taken van deze gids zijn onder meer het filosofisch verhelderen van (goddelijke) signalen, het duiden van helse fenomenen, het vaderlijk wijzen van de weg, het voorbereiden op een taak na de tocht en het uitvoeren van handelingen waartoe een levende in de hel per definitie niet toe in staat is.²²¹

In de modernistische literatuur is de taak van de gids problematischer. Deze wordt gewantrouwd en betwijfeld in zijn capaciteiten en oprechtheid: de gids kan zomaar een vijand zijn, of er op zijn minst een dubbele agenda op na houden.²²² Ook kan de raadgever vorm krijgen in tekst: de gids wordt dan een reisgids.²²³ Bij de postmodernen wordt de gids soms achterwege gelaten, maar de modernistische ambiguïteit van de gids kan ook verder worden doorgevoerd. Ze onderscheidt zich van de modernen door ten eerste de mogelijke versmelting van gids en gegidste en ten tweede door het benadrukken van tekortkomingen als juist kwaliteiten.²²⁴

²¹⁵ Möring, 2006:31

²¹⁶ Vervaeck, 2006:185

²¹⁷ Möring, 2006:31

²¹⁸ Vervaeck, 2006:187

²¹⁹ Vervaeck, 2006:191

²²⁰ Vervaeck, 2006:204

²²¹ Vervaeck, 2006:192-3

²²² Vervaeck, 2006:195-6

²²³ Vervaeck, 2006:198

²²⁴ Vervaeck, 2006:198-9

De gids is in de postmodernistische helletocht geen onveranderlijk karakter. In de geest van het postmoderne identiteitsbegrip verandert hij regelmatig van gedaante, fysiek, maar ook in de perceptie van de held. Het kan ook dat de gids in het hoofd van de hellevaarder zit, of zelfs één wordt met hem. Daarmee is de hellevaarder zijn eigen gids geworden.²²⁵ Ook in *Dis* zit een dergelijke veelvormigheid en veranderlijkheid van de gids. Het is in die zin wellicht ook beter om van 'een' gids te spreken in plaats van 'de'. Zo komen er verschillende leidende personages voorbij die in zekere zin de weg wijzen. Het nadrukkelijkst en meest constant aanwezig is de marskramer, ook wel De Jood van Assen. Deze duikt op wanneer Noach op een camping met TT-bezoekers is. De marskramer heeft een bijzondere identiteit, die niet alleen naar voren komt in zijn beroep, maar ook in zijn label-achtige bijnaam, De Jood van Assen. Beide benamingen relateren in zekere zin aan de persoon van Jakob Noach.

Zo is de marskramer ten eerste een rondtrekkende handelaar, die gaat waar er handel is. Voor Noach geldt ongeveer hetzelfde; hij is ook een handelaar, maar lijkt zich wel op een vaste plek te vestigen. Als we ervan uitgaan de marskramer een spiegelprojectie is van Jakob Noach, lezen we dat Noach de marskramer de 'wandelande jood' noemt, doelend op Ahasveros, die na het weigeren van een rustplaats aan Christus moest boeten door eeuwig rusteloos over de aarde te zwerven. Deze onrust heerst ook over Noach: hoewel hij zich heeft gevestigd in Assen, heeft hij allerminst zijn geestelijke rust gevonden. Hij is een vaste kern met eeuwig rondcirkelende elektronen, beweging en stilstand in één. De marskramer beweegt ook eeuwig, maar zal nooit aankomen, omdat (omwille van de handel) zijn reis zijn doel is.

Ten tweede is de naam 'De Jood van Assen' een voorteken. Deze naam heeft door zijn metonymische karakter²²⁶ een Elckerlyc-achtige functie: niet alleen de marskramer is de jood van Assen, maar Jakob Noach ook. "Of betekent 'De Jood van Assen' dat er één persoon is die al het joodse van dit door NSB'ers en andere meelopers vergeven gat in de grond in zich draagt, de vertegenwoordiger, de, zal ik zeggen, archetypische Jood?"²²⁷ Dit sluit ook aan bij de eerder beschreven oneindigheid van het concept 'identiteit' in de postmodernistische literatuur. Noach is hiermee volgens het postmoderne procedé naast hellevaarder ook gids geworden.

Op een andere manier spreekt dat ook uit de scène waar Noach zijn dochters rondleidt over de TT-kermis. Hij moet ze beschermen tegen een hel van plotseling ontstane rellen²²⁸, waarmee hij niet meer alleen de hellevaarder is, maar ook de beschermende gids. Wanneer de rellen op hun hevigst zijn, krijgt Noach bezoek van de man die lang geleden voor hém een gids was: Faber, die hem in de oorlog een hol onder de grond bood. Met de komst van dit personage is de gidsrol van Noach zelf weer gemarginaliseerd. De onvastheid van de identiteit van de gids komt vaker aan de oppervlakte. De marskramer is getransformeerd tot de gedaante van een hond wanneer Noach bijkomt in een bos. De hond, traditioneel een toonbeeld van volgzzaamheid, cirkelt een beetje om Noach heen. Even later schakelen we abrupt van het moment dat de hond Noachs gezicht likt naar een vertoog van de marskramer.²²⁹ De overgang wordt niet geschetst, maar de metamorfose gebeurt van het ene op het andere moment.

Aan de entiteit van de gids worden in de postmodernistische literatuur ironische elementen toegevoegd. De handelingen van de gids worden geridiculiseerd en onderuitgehaald. Obstakels zijn dan ook niet negatief geladen, maar zijn juist de route en het doel van de reis. De falende gids is hiermee dus niet per se een tegenwerker van de hellevaarder.²³⁰ In *Dis* is de gids in de persoon van de marskramer ook enigszins klunzig: "Er was lichte verwarring over de richting die ze zouden opgaan. Ze botsten tegen elkaar, draaiden zich met veel 'Excuses' en 'Pardon' en 'Neemt u mij niet kwalijk' om, stonden vervolgens met hun ruggen naar elkaar toe, draaiden zich weer om, en toen bukte de

²²⁵ Vervaeck, 2006:200

²²⁶ Van Leverink, 2015: 45

²²⁷ Möring, 2006:182-3

²²⁸ Möring, 2006:370

²²⁹ Möring, 2006:222

²³⁰ Vervaeck, 2006:199

marskramer zich, greep de overdreven grote stok die tegen de bank stond geleund, en zette voet in noordelijke richting [...].²³¹ De capaciteiten van de gids en zijn attriboot (de te grote wandelstok) worden belachelijk gemaakt. Ook zijn doelgerichtheid wordt betwijfeld: “U komt, voor zover ik weet, nergens vandaan. En u gaat, voor zover ik kan ontdekken, nergens heen en mij sleept u daarbij mee.”²³² De beweging is richtingloos, de gids is een eeuwig wandelende jood zonder doel, of wiens doel de reis zelf is.

Vervaeck benoemt in dat kader ook de parodiërende rol die de gids kan hebben. In die visie is de gids niet meer de sturende kracht richting catharsis, maar slechts een rondleider in de attractie die ‘hel’ heet. De wereld is daarmee entertainmentindustrie geworden, met amusement voor de toerist, de hellevaarder.²³³ Dat zien we ook in *Dis* gebeuren, wanneer Marcus op sleeptouw wordt genomen door een tweetal kermisbezoekers, Anne en Berthe. Dat laat hij gelaten over zich heen komen, het komt hem wel goed uit. “Op eigen kracht was hij deze kant niet opgegaan.”²³⁴ Zij begeleiden hem naar een spookhuis, waarmee de hellevaart een kermistochtje is geworden, de verblijfplaats van de doden een spookhuisattractie, het rad van Ixion een reuzenrad. De hel is entertainment.

Waar in de vorige paragraaf de papieren dimensie van de helse ruimte en route werd toegelicht, kan de gids ook in een papieren hoedanigheid worden gezien. Hij is dan niet zozeer een persoon, als wel een leidende tekst. Intertekstualiteit kan in de modernistische roman een sturende rol hebben, maar in de postmodernistische helletocht brengt de intertekstuele verwijzing geen helderheid. De postmoderne intertekst geeft dan slechts de paradoxale boodschap dat de enige helderheid is dat die helderheid niet bestaat.²³⁵ Het in tekst gevatte gidsmotief is ook in *Dis* te vinden. De Jood van Assen heeft als gids “vouwen in zijn gezicht”²³⁶, bezit een “perkamenten glimlach”²³⁷ en er wordt gesproken over zijn “gerimpelde, papieren gezicht.”²³⁸ Hiermee wordt de persoon van de gids getekstualiseerd tot hij een metafoor is voor alle intertekstuele referenties. Daarmee wordt de referentie eindeloos, onbegrensd, zwervend, wat kenmerkend is voor intertekstuele aanknopingspunten in de postmodernistische roman: de dwaling als juiste weg.²³⁹

7: Functies

De functies van de hellevaart zijn in de verschillende literaire periode net zo divers als de andere hiervoor beschreven thema’s. Vervaeck onderzoekt de functie in vier dimensies: epistemologie, moraliteit, poëtica, politieke en psychologie.

EPISTEMOLOGISCHE FUNCTIE

De epistemologische functie in de prototypische hel is gelegen in een duidelijke scheiding tussen de waarheid van de beschrijving (de literaire hellevaart) en het leugenachtige van het beschrevene (de hel)²⁴⁰. In het modernisme ligt de kennis juist in overschrijding van de grens tussen waarheid en leugen. Consequentie hiervan is echter wel dat kennis per definitie gemankeerd is, en dat de poging tot synthese van de tegenpolen tot mislukken gedoemd is.²⁴¹ De postmodernisten hanteren nauwelijks

²³¹ Möring, 2006:184

²³² Möring, 2006:187

²³³ Vervaeck, 2006:200-1

²³⁴ Möring, 2006:110

²³⁵ Vervaeck, 2006:204

²³⁶ Möring, 2006:183

²³⁷ Möring, 2006:181

²³⁸ Möring, 2006:334

²³⁹ Vervaeck, 2006:205

²⁴⁰ Vervaeck, 2006:209

²⁴¹ Vervaeck, 2006:209-10

scheidingen. Hierdoor is kennis niet te vinden rond grenzen, maar juist in het onbegrensde, uitwaaiende, doorverwijzende en tegenstellende.²⁴²

De eerste bladzijde van *Dis* lijkt ons al te waarschuwen voor de bijzondere verhouding tussen waarheid en leugen. Nog vóór de motto's lezen we: "Dit is een roman. Niets in dit boek is waar."²⁴³ Moet alles in *Dis* worden betwijfeld? Hoe zit dat dan met deze waarschuwing, is die ook niet waar? Is *Dis* dan geen roman? Het lijkt erop dat *Dis* zich met deze opmerking in de postmoderne epistemologische traditie plaatst: kennis metamorfoseert en is te vinden in doorverwijzingen en tegenstellingen. 'Niets is waar' kan dan 'alles is waar' of 'niets is onwaar' worden, of 'alles is onwaar'. In dat kader valt ook het *Dis*-citaat "Het is de bel die hem zegt: alles is niets"²⁴⁴ te begrijpen. In de postmodernistische roman zijn waarheid en kennis veranderlijke begrippen, ze nemen verschillende gedaanten aan in verschillende contexten.²⁴⁵ Hierdoor kan het 'alles is niets' en het 'niets is waar' functioneren als een voorbehoud: de lezer moet een veranderende waarheid niet uitsluiten, maar er juist bedacht op zijn.

MORALISERENDE FUNCTIE

In de prototypische hellevaart is er een duidelijk moreel systeem van goed en kwaad. Dit systeem is door God *gegeven*, waarbij de mens een vrije keuze heeft voor goed dan wel kwaad. Bij de modernisten wordt het morele systeem niet zonder meer aanwezig gesteld, maar moet het worden *gezocht*. De zoekende wordt daarbij geleid door obsessies, die hem zijn keuzevrijheid kosten.²⁴⁶ In de postmoderne helletocht is de grens tussen goed en kwaad geen concreet gegeven, maar een *mogelijkheid*, die ingevuld wordt door machtsstrijd. Prototypische idealen als de vrije wil en goddelijke macht worden belachelijk gemaakt.²⁴⁷ Deze ridiculisering zien we ook al vroeg in *Dis* optreden. Voorafgaande aan de roman lezen we twee motto's. Het eerste is een Bijbeltekst, Jesaja 38 vers 10. "Ik zeide: In de bloei mijner dagen moet ik heengaan door de poorten van het dodenrijk."²⁴⁸ Dit citaat is een fragment van een gebed van de Assyrische koning Hizkia, die dodelijk ziek was. De zwaarte van de dood wordt vervolgens geïroniseerd door het tweede motto, uit het lied 'Always Look on the Bright Side of Life' van Eric Idle: "You come from nothing, you're going back to nothing. What've you lost? Nothing!"²⁴⁹ Het zwaarmoedige, religieuze wordt door het luchtige geïroniseerd. Waar moraal gaat over de grote vragen van het leven, worden in *Dis* deze zaken belachelijk gemaakt. Geloof en gebed van de Bijbelse Hizkia worden teruggebracht tot niets, 'nothing': Eric Idle benadrukt daarmee de irrelevantie van de grote vragen des levens en dus ook de moraal. Dat sluit aan bij de constatering van Vervaeck, die in het postmodernisme het ridicuul maken van moraliteit en levensvragen. Om met Idle te spreken: "Life's a laugh Life's a laugh and death's a joke, it's true. You'll see it's all a show, keep 'em laughing as you go. Just remember that the last laugh is on you!"²⁵⁰

POËTICALE FUNCTIE

De Orfische functie is in de prototypische hel de belangrijkste poëtische drijfveer; een dichter haalt creativiteit en inspiratie uit de tocht naar de onderwereld. Daarbij is de literatuur een 'vereeuwigder' van het beschrevene: verba volant, scripta manent. De literatuur is sterker dan de dood.²⁵¹ De modernistische schrijver is bescheidener: hij benadrukt zijn eigen tekortkomingen en onvermogen, zijn

²⁴² Vervaeck, 2006:211

²⁴³ Möring, 2006:VI

²⁴⁴ Möring, 2006:25

²⁴⁵ Vervaeck, 2006:213

²⁴⁶ Vervaeck, 2006:217

²⁴⁷ Vervaeck, 2006:218-9

²⁴⁸ Möring, 2006:VIII

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Fragment uit de songtekst van *Always look on the bright side of life*, Eric Idle

²⁵¹ Vervaeck, 2006:221-2

Orpheus-tocht mislukt dan ook.²⁵² De Orfische dimensie wordt in het postmodernisme verder ondergraven, daar de postmoderne schrijver zich niet onderscheidt van de andere aanwezigen in de hel. Hij metamorfoseert door zijn geschriften.²⁵³ In de postmoderne hellevaart bestaat geen taal die het lijden in woorden kan vangen: taal is de taal van het niet-bestaan en van afwezigheid.²⁵⁴ Postmoderne hellevaarders verliezen dan ook weleens hun taalbeheersing. Het taalgebruik wordt extreem lichamelijk²⁵⁵ en talige conventies, regels en normen worden overtreden.²⁵⁶ Wat betreft de literaire traditie stellen de postmodernistische hellevaarders hun intertekstuele voorgangers óf niet aan de orde, óf wel, maar dan op een ironische manier: middels parodie, banalisering of ze de intertekstualiteit wordt terzijde geschoven als onbelangrijk.²⁵⁷

In *Dis* is het postmoderne fenomeen van de talige tekortkoming ook nadrukkelijk aanwezig. Bij de beschrijving van de heltocht schiet de taal tekort, waardoor gezocht wordt naar creatieve manieren van beschrijving. Dat is terug te zien in typografische eigenaardigheden. Zo zijn er onder meer zinnen die springerig over de pagina lopen²⁵⁸, bijna lege bladzijden²⁵⁹, vreemde lettertypen²⁶⁰, een passage in de vorm van een krantenartikel²⁶¹, een afbeelding van een deurmat met tekst erin verwerkt²⁶², een geïntegreerd stripverhaal²⁶³, een veertien pagina's tellende zin²⁶⁴ (als een soort *stream of consciousness*) en hoofdstukaanduidingen in de vorm van cirkels. Aan de postmodernistische taal is een nadrukkelijk fysiek element verbonden, als gevolg van de hiervoor reeds beschreven verlichamelijking: lijfelijke beelden, en dan vooral van zaken die in het dagelijks leven als taboe gelden. In dat kader zien we bij *Dis* een manifestatie van deze lichamelijkheid van taal, wanneer Marcus masturbeert terwijl hij het journaal bekijkt. Hij wordt extatisch van de nieuwslezeres en fantaseert onder meer over haar mond, die naast een fysiek lustobject natuurlijk ook het symbool van (gesproken) taal is. Het lichamelijke en het talige verenigen zich in het typografisch opvallende 'Splat!'²⁶⁵ wanneer Marcus ejaculeert. Vervolgens reflecteert hij op zijn extase door zich in te leven in God tijdens de schepping: "Het is wat het opperwezen moet hebben gevoeld toe hij zei dat er licht zou zijn en het er nog was ook."²⁶⁶ De boodschap van dit hersenspinsel is dat er een sterke band is tussen (performatieve, scheppende) taal en lichamelijke sensaties.

POLITIEKE FUNCTIE

De prototypische hel voorziet enerzijds in een afvalplaats voor politiek verwerpelijke figuren, anderzijds in legitimering door politieke genealogie.²⁶⁷ In de modernistische traditie is dat anders, daar is de hel de plek voor verschoppelingen en *outcasts*.²⁶⁸ In *Dis* zien we de hel als plek voor interessante figuren. Marcus weidt uit over Dantes stad Dis: het is volgens hem de meest nauwkeurige weergave van de wereld waarin wij leven, zegt hij. In hel zitten mensen die je zou willen kennen: non-

²⁵² Vervaeck, 2006:223

²⁵³ Vervaeck, 2006:224

²⁵⁴ Vervaeck, 2006:229

²⁵⁵ Vervaeck, 2006:230

²⁵⁶ Vervaeck, 2006:233

²⁵⁷ Vervaeck, 2006:240-1

²⁵⁸ Möring, 2006:13,18,120-1,128-9,468

²⁵⁹ Möring, 2006:21-22,

²⁶⁰ Möring, 2006:101,390,399,418

²⁶¹ Möring, 2006:233-241

²⁶² Möring, 2006:341

²⁶³ Möring, 2006:351-8

²⁶⁴ Möring, 2006:283-97

²⁶⁵ Möring, 2006:101

²⁶⁶ Möring, 2006:102

²⁶⁷ Vervaeck, 2006:241

²⁶⁸ Vervaeck, 2006:243

conformisten, avonturiers, de mensen die van het échte leven hebben geproefd.²⁶⁹ Dus hel is niet zozeer De Ander, maar hel is inherent aan avontuur, aan kiezen voor het leven.

De postmodernistische hellevaart bezit een nadrukkelijke politieke functie: ze bekritiseert de heersende maatschappelijke machtsstructuren en heeft daarbij (in de postmodernistische geest van grensvervaging) speciale aandacht voor gender en postkolonialisme.²⁷⁰ Bij het laatste begrip is het woord 'zwart' een zwaar geconnoteerd woord. Vervaeck schrijft in dat kader over de "projectie van het koloniserende onbewuste: de zwarte plekken in onze eigen onderwereld worden belichaamd door de zwarte medemens."²⁷¹ In *Dis* is de kleur zwart niet van toepassing op de huidskleur van de hoofdpersonages, maar het heeft wel een discriminerende functie. Zo draagt de marskramer een zwarte outfit, "een heer in al zijn zwarte afgetraptheid"²⁷² en wordt er in pejoratieve bewoordingen over hem geschreven: "meikeverig zwart en glanzend in zijn vermoeide pak"²⁷³, De Jood van Assen lijkt op een slonzig gekleed insect, op ongedierte. Ook Jakob Noach gaat in het zwart gekleed, maar ondergaat na zijn auto-ongeluk een metamorfose en wordt wakker in een wit pak. Na zijn dood lijkt zijn 'zwarte identiteit' daarmee van hem afgevallen, de mensen zien hem niet meer als het zwarte schaap dat hij als jood in Drenthe was. Sterker nog, ze zien hem helemaal niet meer.

De postmodernistische metamorfose is echter continu, en Noach ontkleedt zich in de laatste scène van het boek tot hij naakt is. Alle uiterlijke schijn valt daarmee van hem af. "Zijn naaktheid voelde groots en bevrijdend. [...] Zijn hele lichaam tintelde en leek vol van levenskracht."²⁷⁴ Noach voelt zich als herboren, even naakt als het moment dat hij ter wereld kwam. De hergeboorte is echter niet het eindpunt van de metamorfose, want Noach begeeft zich met hernieuwde energie naar de begraafplaats, om daar plaats te nemen, precies op het moment dat een nieuwe dag aanbreekt.

PSYCHOLOGISCHE FUNCTIE

Kort gezegd ontwikkelt de psychologische functie van de hellevaart zich als volgt. Eerst is er de hel als ruime en veelomvattende versie van de binnenwereld in de prototypische hel (met catharsis door inzicht)²⁷⁵, daarna verliest de modernistische hellefunctie het vooruitgangselement en tot slot is de postmoderne psychologie een constant proces van metamorfose. Kenmerkende uitwas van deze eeuwige gedaanteverwisseling is het verlies van een begin en einde.²⁷⁶ Dit kan gezien worden als de psychologische evenknie van de hiervoor beschreven postmodernistische route door de hel.

Uit *Dis* spreekt deze postmodernistische overtuiging ook. In een intermezzo, waarbij de lezer persoonlijk wordt aangesproken, stelt het boek ons enkele vragen en toont ze gelijk de irrelevantie ervan aan:

"Een moment, lezers.

Een moment om een paar vragen te stellen:

Het hoe,

Het wanneer,

²⁶⁹ Möring, 2006:441

²⁷⁰ Vervaeck, 2006:246-7

²⁷¹ Vervaeck, 2006:248

²⁷² Möring, 2006:180

²⁷³ Möring, 2006:302

²⁷⁴ Möring, 2006:503

²⁷⁵ Vervaeck, 2006:253-4

²⁷⁶ Vervaeck, 2006:255

Het wie

En het wat,

Het waar

En het waarom.

Waar... Om ergens te beginnen (en beginnen doet men niet bij het begin, want het begin is slechts een gefantaseerd moment waarop het niets het iets raakt, maar er is geen niets, net zoals er geen nooit is, vóór het iets is een ander iets, vóór het begin van de tijd was er een andere tijd, misschien een tijd waarin alles stil en levenloos was, maar een ander iets, en zo is het met de verhalen van onze levens, die ook niet zomaar ergens plompverloren beginnen en op een ander punt eindigen, en dan handig klaar zijn, afgerond, punt, fin, nee, in het weefsel van de geschiedenis raken schering en inslag elkaar, draden verwikkelen zich in andere draden en soms houden ze op en hangen ze als een eenzaam eindje aan de onderkant van het tapijt, niet af, niet keurig in de zoom verwerkt, misschien niet eens netjes bijgeknipt, en wacht u daarom voor het hele verhaal, voor de mensen die zeggen dat ze het alfa en omega kennen, het complete en het afgeronde; de wereld, die bestaat uit onze verhalen, is een dampende kom spaghetti waarin de slierten door elkaar lopen en elkaar raken, wat boven is kan tot onderin reiken en wat lang lijkt kan kort zijn en andersom, alles is alles, alles is nu, tijd is plaats..."²⁷⁷

Vervaeck schrijft dat in de psychologische metamorfose van de postmoderne held mislukking het slagen is. De helletocht verliest daarmee de prototypische louterende functie, maar behoudt het transformerende. De transformatie is echter eindeloos en zoals we uit het voorgaande fragment hebben kunnen leren, is er ook geen begin, of is het begin tegelijkertijd het einde.²⁷⁸ Schering en inslag, de ontwikkeling is niet lineair, maar ongericht. "Er verandert niets."²⁷⁹ Of juist alles. Er is geen einde en geen begin, hoe wanhopig je dat ook probeert te vinden²⁸⁰.

Noach tracht af te rekenen met zijn verleden, de leegheid, door het weg te stoppen, door al het fysieke om hem heen te veranderen, maar hij bouwt daarmee in feite zijn eigen psychologische hel. Jakob Noach zoekt daarmee onbewust datgene op wat hij juist probeerde te ontvluchten: zijn verleden en zijn lege heden. Möring schreef over het leven als een bord spaghetti en als een rafelig tapijt. Als kronkelende pastaslierten, als schering en inslag komen de verhalen van onze levens bij elkaar en gaan ze weer uit elkaar, om elkaar later op onverwachte tijdstippen en plaatsen weer te ontmoeten²⁸¹. Er is continu verkeer tussen begin en einde, waarmee die twee concepten eigenlijk hun betekenis verliezen: alles gaat via ongeleide patronen, zonder oorsprong en doel.

²⁷⁷ Möring, 2006:338-9

²⁷⁸ Vervaeck, 2006:257

²⁷⁹ Möring, 2006:31

²⁸⁰ Vervaeck, 2006:184-5

²⁸¹ Möring, 2006: 338-9

Dis als postmodernistische Shoahrepresentatie

Dis als postmodernistische hellevaart

In het voorgaande is aangetoond dat *Dis* op verschillende manieren gelezen kan worden, maar dat de postmodernistische bril duidelijk de vruchtbaarste is bij interpretatie. De verwerking en bewerking van de intertekstuele relaties met Dantes *Inferno* vindt plaats volgens kaders die in de postmodernistische traditie passen. De manier waarop *Dis* de grenzen van de hel, de toegang, de bewoners, de ruimtelijke indeling, de route, de gids en de functies voorstelt, sluiten goed aan bij de kenmerken van de postmoderne hellevaart zoals Bart Vervaeck die schetst in *Litteraire Hellevaarten*. De postmodernistische leeswijze is dus een nuttig kader geweest waarbinnen *Dis*' hellemotieven konden worden geduid.

Daarmee is echter nog geen functie verbonden aan de postmodernistische kaders van de hellevaart zoals die in *Dis* is beschreven. Dit hoofdstuk zal daarom ingaan op de relatie tussen enerzijds de literaire hellevaart, intertekstualiteit en de postmodernistische verwerking daarvan en anderzijds de representatie van de verschrikkingen van de Shoah en de erfenis hiervan voor de tweede generatie Shoahslachtoffers.

Shoah: representatie en het onrepresenteerbare

In *Dis* is de Shoah nooit ver weg: het is vooral de leegte die als een katalysator werkt en het verhaal aanjaagt. Zowel expliciet ("Hij ziet zijn ouders en zijn broer in hun lange zwarte jassen tegen elkaar gedrukt in een overvolle treinwagon staan, hotsend en botsend, de rechterhand van zijn broer (als hij dat ziet is hij even zijn broer) op de schouder van zijn vader")²⁸², maar juist ook zeer sterk impliciet. Door de reeds beschreven postmoderne 'taal van afwezigheid' wordt gezegd wat niet gezegd kan worden. Noach vindt tijdens en na de oorlog vooral leegte in zijn bestaan: afwezigheid van naasten, leegte in de winkel, leegte in zijn relaties, leegte in de pogingen om die leegte te vullen. Zoals gezegd werkt de taal van de leegte als een metafoor voor de leegte van de latere generaties Shoahslachtoffers.

Het oeuvre van Marcel Möring bestaat grotendeels uit werken die thematisch relateren aan de geschiedenis en identiteit van het joodse volk en aan de Shoah. De roman *Dis* is daarop geen uitzondering: het is een Shoahgeschiedenis, maar geen direct verhaal over concentratiekampen, vernietiging en oorlog. Juist de periode daarna, de tijd van leegte, verlies, terugkeer in de maatschappij en het vertellen van het 'onvertelbare verhaal' is de kern geworden. Het decor is dan ook niet het helse concentratiekamp, maar juist het helse *daarbuiten* en *daarna*. Zoals Hirsch het noemde: post-memory, waarbij er geen sprake is van een afgesloten periode, maar juist van interactie, als een klepel die oneindig heen en weer slingert tussen beëindigen en doorgaan.²⁸³ De hoofdpersonages in het oeuvre van Möring zijn continu in dialoog met het verleden. Ook in *Dis* is dat het geval: Jakob Noach probeert door een succesvol zakenman te worden afstand te nemen van het juk dat zijn joodse verleden en identiteit is, maar zijn vlucht leidt alleen maar terug naar datgene wat hij probeert te ontvluchten, de leegte die de geschiedenis achterliet.

Met het hierboven genoemde 'onvertelbare verhaal' zijn we aanbeland bij een van de kernproblemen van literatuur over de Shoah: de representatie van de extreme werkelijkheid van de gebeurtenissen van de Shoah. Ernst van Alphen ziet hierbij meerdere problemen, waarvan het zogenaamde 'narratief vacuüm' een belangrijk voorbeeld is.²⁸⁴ Dit vacuüm ontstaat door het gebrek aan een narratief dat de extreme gebeurtenissen van de Shoah in een verhaalvorm kan gieten. Zoals in de inleiding besproken kan intertekstualiteit volgens Nesfield dienen als medium voor het vertellen van een verhaal, als een structuur om het onbevattelijke bevattelijk te maken. Waar Shoah-literatuur

²⁸² Möring, 2006:28

²⁸³ Hirsch, 2008:107

²⁸⁴ Van Alphen, 1997:45

uiting geeft aan het lijden tijdens de oorlog en de Shoah, beschrijft *Dis* juist de leegte erna. Het verhaal representeert de leegte van het post-Shoah-tijdperk en thematiseert het narratief vacuüm door op postmoderne wijze de werkelijkheid te fictionaliseren. In het voorgaande is beschreven hoe een postmodernistische roman de werkelijkheid kan voorstellen als geheel van verhalen, van papieren fictie, of zoals in *Dis* wordt gezegd: “de wereld, die bestaat uit onze verhalen”.²⁸⁵ Door de geschiedenis en mensenlevens als fictie voor te stellen, kan worden geprobeerd bewoordingen en verhaalstructuren te vinden voor het onrepresenteerbare leed van de Shoah. Dit betekent echter niet dat de postmodernistische benadering het eindstation is van de Shoah-representatie: het problematiseert en thematiseert deze juist.²⁸⁶ *Dis* vult geen leegtes op, maar toont de lezer het bestaan ervan.

Toch zijn er veel problematische gevolgen wanneer een bestaand narratief gebruikt wordt om een Shoah-geschiedenis te vertellen. Zo is het temporele element van het verhaal een problematisch verschijnsel. Een levensgeschiedenis is een min of meer chronologische vertelling die van een begin naar een einde loopt. Voor de slachtoffers van de Shoah is dat geen waarheidsgetrouwe voorstelling van zaken: de Tweede Wereldoorlog mag dan voorbij zijn, het trauma in de hoofden van de slachtoffers is allerm minst verdwenen.²⁸⁷ In *Dis* wordt dit temporele element op postmodernistische wijze gethematiseerd: “Nu is altijd”²⁸⁸, staat er meerdere malen geschreven. Tijd is geen lineair gegeven, maar een voortdurend ‘déjà vu’: er is geen vlucht weg van het verleden en weg van de herinnering mogelijk, deze zullen in verschillende hoedanigheden als een boemerang steeds terugkomen, het trauma kan nooit worden afgesloten. Een vlucht naar voren (door de metamorfose van het woonhuis of het opbouwen van een eigen vastgoedimperium) is gedoemd te mislukken: het verleden en de leegte die het verleden heeft achtergelaten komt steevast terug, soms zelf door de vlucht zelf.

Een ander postmodern literair kenmerk is de vrije omgang met literaire conventies. Hirsch schrijft dat het doorbreken van een ‘framework’ een uiting is van dissonantie. Op visueel en verbaal gebied worden afwijkende vormen gebruikt om op iconische wijze uiting te geven aan de fundamentele onrijmbaarheid van de beschrijving (de Shoah-geschiedenis) en het beschrevene (de Shoah). Zoals in een voorgaand hoofdstuk beschreven, maakt *Dis* gebruik van verschillende typografische eigenaardigheden, illustraties, zwart-witcontrasten en zelfs verwerkt hij met het stripverhaal een ander genre in de roman. Deze afwijkingen en meerstemmigheden zijn typisch postmodernistisch, maar ze sluiten in die hoedanigheid ook naadloos aan bij de thematisering van de problematische representatie van de Shoah. De opvallende, afwijkende (al dan niet tekstuele) elementen in *Dis* kunnen dan ook gesemantiseerd worden als symbolen van de zoektocht naar een medium dat een buitengewone geschiedenis kan overbrengen, of juist als symbool voor de ontoereikendheid van het medium.

²⁸⁵ Möring, 2006:339

²⁸⁶ Van Leverink, 2015:6

²⁸⁷ Van Alphen, 1997:54

²⁸⁸ Möring, 2006:341

4: Conclusie

De hellevaart: thema's en ontwikkeling

In deze scriptie werd gezocht naar een antwoord op de vraag wat de functies zijn van de intertekstuele verwijzingen naar Dantes *Goddelijke Komedie* in Marcel Mörings *Dis*. Er blijkt in dit werk een hecht intertekstueel verband te bestaan tussen de literaire hellevaart, postmodernisme en de Shoah.

Om dit aan te tonen, zijn de zeven helledimensies die Bart Vervaeck noemt in *Literaire Hellevaarten* als uitgangspunt genomen. De afgrenzing, de toegang, de bewoners, de inrichting, de route, de gids en de functies van de hellevaart zijn in kaart gebracht voor zowel de architect, *Inferno* uit de *Goddelijke Komedie*, als de fenotekst, Marcel Mörings *Dis*. Dantes *Inferno* is een prototypische hellevaart met scherpe grenzen, concrete toegangspoorten, duidelijke verschillen tussen bewoners en bezoeker, een beschermende en (hulp)vaardige wegwijzer als gids. Alle verhoudingen zijn gepolariseerd: dood tegenover leven, onderwereld tegenover bovenwereld, zonde tegenover deugd. In het modernisme is de hel nog steeds een fenomeen van tegenstellingen, maar hier zoeken die elkaar wel op. Ze hebben invloed op elkaar en ze overlappen hier en daar.

In het postmodernisme zijn er geen grenzen meer, maar metamorfoserende uitersten continu. "Eenvoudig geformuleerd zien we hier een evolutie van polaire entiteiten naar dialectische overlapping en uiteindelijk naar uitwissende metamorfose. Of van dualisme naar dubbelzinnigheid en zo naar versmelting. Het gaat om drie verschillende logica's."²⁸⁹ Die logica, van de versmelting, is de vruchtbaarste logica gebleken bij de analyse van de hellevaart in *Dis*. De helletocht van Jakob Noach laat zich lezen als een continue transformatie: van dood naar leven naar dood. *Dis* is het verhaal van de vlucht die onherroepelijk leidt tot datgene waarvan gevlucht wordt: het verleden blijft terugkomen in het heden, hoezeer Jakob Noach zijn best doet om dat achter zich te laten.

Dis als postmodernistische Shoahroman

Waar *Inferno* een typisch dualistische hellevaart is, volgt *Dis* het postmoderne beginsel van de grensvervaging door de metamorfose. In een intertekstueel spel verwerkt het Dantes dualisme tot een versmelting van polen: de ruimtelijke dimensie verliest haar eigenheid en wordt een realiteit die fictie is. In die fictie verliest de postmoderne hellevaarder zijn route; althans de gerichte route. Hij dwaalt, maar zijn dwalen is het doel van de reis geworden, want de reis komt altijd weer uit bij het begin. Het succes van de held ligt in de mislukking van de queeste. Iets soortgelijks lezen we in *Dis*, waar Jakob Noach een zakenimperium opbouwt om de leegte van het Shoahverlies te vullen, met als enige gevolg de bevestiging van die leegte. Noach is daarmee de constructeur van zijn eigen hel geworden.

Met deze hel zijn we aanbeland bij het sluitstuk van het antwoord op de onderzoeksvraag. De helletocht, de intertekstuele verwijzingen en de postmodernistische benadering hebben samen een functie bij het vertellen én niet vertellen van een Shoahverhaal. De problematisering van de representatie van het onrepresenteerbare en het tekortschieten van taal en literatuur hierbij wordt in *Dis* gethematiseerd: de mogelijkheden en onmogelijkheden van representatie worden verkend en de gevonden literaire tekortkomingen worden in kaart gebracht.

Terug naar de inleiding, waar beschreven werd hoe *Dis*, vooral vanwege de overdadige aanwezigheid van intertekstuele verwijzingen, door recensent Van der Lingen werd weggezet als pedanterie en opzichtige, oppervlakkige vorm van geletterdheid.²⁹⁰ Hij schreef dat "het probleem van al die verwijzingen is dat ze nooit betekenisdragend zijn."²⁹¹ Met dit onderzoek moge aangetoond zijn dat met het juiste intertekstualiteitsgereedschap, kennis van de historische ontwikkeling van literatuurtheorie en enige goede wil een duidelijk verband kan worden gelegd tussen de postmodernistische literaire hellevaart, intertekstualiteit en representatieproblematiek van de Shoah.

²⁸⁹ Vervaeck, 2006:263

²⁹⁰ Van der Lingen, 2006

²⁹¹ Ibid.

5: Bibliografie

Bronnen

Alighieri, Dante (1321?), *La divina commedia*. (Vertaling: Cialona, Ike en Verstegen, Peter (2013) *De goddelijke komedie*). Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Gennip).

Van Alphen, Ernst (1997), *Caught by history. Holocaust effects in contemporary art, literature and theory*. Stanford CA, Stanford University Press.

Anten, Hans (1985), 'Douwe Fokkema en Elrud Ibsch, Het Modernisme in de Europese letterkunde' (bespreking). In: *De nieuwe taalgids* 78 (1985), pp. 80-82.

Barthes, Roland (1964), *Essais critiques*. Op: http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/160635/mod_resource/content/1/EssaisCritiques.pdf (geraadpleegd op 07-06-2016).

Bertens, Hans en D'haen, Theo (1988), *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

Bos, Eveline (2007), *Het stof in mijn jas. Over joodse tweede generatie-personages*. (Doctoraalscriptie, Universiteit Utrecht). Op: <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/21735/het%20stof%20in%20mijn%20jas.def.pdf?sequence=1> (geraadpleegd op 27-12-2016).

Bousset, Hugo (1996), *Geritsel van papier. Essays*. Amsterdam: Meulenhoff / Antwerpen: Kritak.

Brokken, Jan (1978), 'Schrijven. Interview met Hugo Claus'. In: *Haagse Post*, 2 december 1978. Op: http://dbnl.org/tekst/brok002schr01_01/brok002schr01_01_0009.php (geraadpleegd op 21-07-2016).

Bundschuh-Van Duikeren, Johanna (2010), 'Postmodernisme en intertekstualiteit. Over beperkingen van de toepassing van al te postmoderne theorieën op postmoderne literatuur'. In: *Nederlandse Letterkunde*, jaargang 15, nr. 1, 2010, pp. 53-66. Op: <http://www.ingentaconnect.com/content/aup/nl/2010/00000015/00000001/art00003?crawler=true> (geraadpleegd op 29-07-2016).

Cialona, Ike en Verstegen, Peter (2013) *Dante Alighieri. De goddelijke komedie*. Amsterdam: Athenaeum – Polak en Van Gennip.

Claes, Paul (1984), *De mot zit in de mythe*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Claes, Paul (1988), *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Amsterdam, De Bezige Bij.

Claes, Paul (2011), *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Nijmegen, Vantilt.

Claus, Hugo (1980) 'Schrijven is een twijfelachtig genoeg'. In: Brokken, Jan (1980) *Schrijven. Interviews*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

De Costa, Denise (1994) 'Als een jengelend kind. Literaire verwerking van de tweede generatie-problematiek'. In: *Surplus* 8-2 (1994), pp. 8-11.

- Van Dijk, Yra, De Pourcq, Maarten en De Strycker, Carl (eds.) (2013). *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen, Vantilt.
- Van Dijk, Yra en De Pourcq, Maarten (2013) 'Voorwoord'. In: Van Dijk, Yra, De Pourcq, Maarten en De Strycker, Carl (eds.) (2013). *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*, pp. 7-13. Nijmegen, Vantilt.
- Van Dijk, Yra (2013) 'Intertekstualiteit in de neerlandistiek'. In: Van Dijk, Yra, De Pourcq, Maarten en De Strycker, Carl (eds.) (2013). *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*, pp. 171-192. Nijmegen, Vantilt.
- Van der Sijde, Nico (2008) 'Dis'. In: Van Dijk, Yra en Hilberdink, Koen, red. (2008), *Jan Campert-prijzen 2007*. Nijmegen: Vantilt.
- Falconer, Rachel (2005), *Hell in Contemporary Literature. Western Descent Narratives since 1945*. Edinburgh: Ediburgh University Press.
- Fokkema, Douwe en Ibsch, Elrud (1984) *Het modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Frenzel, Elisabeth (1988) *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner.
- Geldof, Koenraad en Vervaeck, Bart (1997), *Stemmen in het magazijn. Intertekstualiteit in modernisme en postmodernisme*. Wilsele: Peeters.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Parijs, Seuil.
- Heymans, John (1997), *Sprong over de IJssel*. Enschede, De Oare útjouwerij.
- Hirsch, Marianne (1997), 'Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy'. In: Bal, Mieke, Crewe, Jonathan en Spitzer, Leo: *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, pp. 3-23. Dartmouth: Dartmouth College Press.
- Hirsch, Marianne, (2008), *The Generation of Postmemory* Op: <http://poeticstoday.dukejournals.org/content/29/1/103.full.pdf+html> (geraadpleegd op 18-10-2016).
- Koster, Cees (2012), 'Literair vertalen'. In: Stam, Marjo (2012), *Boekvertalers. Over het vak, de vertaler, de wereld en het boek*. Op: <http://www.boekvertalers.nl/2012/03/16/intertekstualiteit-en-vertalen/> (geraadpleegd op 29-05-2016).
- Lansing Smith, Evans (1999), *Rape and Revelation. The Descent to the Underworld of Modernism*. Lanham, MD, USA: University Press of America.
- Van Leverink, Nienke (2015), *Alles is niets. Niet is alles. Representatie van de Shoah in Dis*. (MA-scriptie, Universiteit Leiden). Op: <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/34838/Masterscriptie%20Dis%20-%20Nienke%20van%20Leverink.pdf?sequence=1> (geraadpleegd op 21-07-2016).

Mertens, Anthony en Beekman, Klaus (1990), *Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Dordrecht, Floris Publications Holland.

Moerman, J. (1995), *Met andere woorden. Interviews met Graa Boomsma, Jeroen Brouwers, Hugo Claus, etc.* Groningen, Passage.

Möring, Marcel (1992), *Het grote verlangen*. Amsterdam, J.M. Meulenhoff.

Möring, Marcel (1997), *In Babylon*. Amsterdam, J.M. Meulenhoff.

Möring, Marcel (2006), *Dis*. Amsterdam, De Bezige Bij.

Möring, Marcel (2009), *In Ithaca. Een essay*. Amsterdam, De Bezige Bij.

N.n. ('Maatwerk') (2007), 'Soelaas'. In: *Liter*, 2007, nr. 46, pp. 70-73. Op: http://www.dbnl.org/tekst/lit006200701_01/lit006200701_01_0033.php (geraadpleegd op 03-06-2016).

Nesfield, Victoria (2010), *The Canto of Primo Levi: The Presence of Dante in Levi's Holocaust Narrative*. Op: https://www.academia.edu/316344/The_Canto_of_Primo_Levi_The_Presence_of_Dante_in_Levis_Holocaust_Narrative (geraadpleegd op 06-06-2016).

Pfister, Manfred (1985), 'Konzepte der Intertekstualität'. In: Broich, Ulrich en Pfister, Manfred (red.) (1985) *Intertekstualität. Formen, Funktion, Anglistische Fallstudien*, pp. 1-30. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

De Pourcq, Maarten en De Strycker, Carl (2013), 'Geschiedenis van de moderne intertekstualiteitstheorie: opvattingen, denkers en concepten'. In: Van Dijk, Yra, De Pourcq, Maarten en De Strycker, Carl (eds.) (2013). *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*, pp. 15-59. Nijmegen, Vantilt.

Redfern, Walter (1995), *Sartre: 'Huis Clos' and 'Les Séquestrés d'Altona'*. London, UK: Grant & Cutler Ltd.

Schouten, Rob (2006), 'De wandelende Jood in Assen'. In: *Trouw*, 25-11-2006.

Spanos, William (1972), 'The detective and the boundary: some notes on the postmodern literary imagination'. In: *Boundary 2*, vol. 1, pp. 147-168. Durham, Duke University Press.

Vervaeck, Bart (1999), *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen, Vantilt.

Vervaeck, Bart (2006), *Litteraire hellevaarten. Van klassiek naar postmodern*. Nijmegen, Vantilt.

Websites

't Hart, Kees, (2007), *Te weinig TT*. Op: http://www.keesthart.com/categorie/index.php?cat=archieff&id=recensies&id2=marcel_moumlring (geraadpleegd op 02-06-2016).

Kröner Verlag (2016), *Motive der Weltliteratur* (productbeschrijving). Op: <http://www.kroener-verlag.de/details/product/motive-der-weltliteratur/> (geraadpleegd op 14-06-2016).

Joodsmonument.nl (2004) *Ausweis*. Op: <https://www.joodsmonument.nl/nl/page/650/ausweis> (geraadpleegd op 22-07-2016).

Van der Lingen, Dirk (2006), *Een helletocht – vooral voor de lezer*. Op <http://8weekly.nl/recensie/boeken/marcel-ma-ring-dis-eeen-helletocht-a-vooral-voor-de-lezer/> (geraadpleegd op 02-06-2016).

Stoffelsen, Daan (2006), *Dis wil alles zijn, maar is vooral veel*. Op: <http://recensieweb.nl/recensie/dis-wil-alles-zijn-maar-is-vooral-veel/> (geraadpleegd op 02-06-2016).

Volkskrant (1994) *Möring inzake plagiaat van alle blaam gezuiverd*. Op: <http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2844/Archief/archief/article/detail/382461/1994/08/12/Marcel-Moring-inzake-plagiaat-van-alle-blaam-gezuiverd.dhtml> (geraadpleegd op 21-06-2016).

Stato dal primo Luglio 1815 a tutto Giugno
27. Otto Perotto di Sugheri pagate al cui
29. Detto Perotto di h. g. Cupini
31. Detto Perotto di h. 1 1/2 di detto Per
Battiti
10. Tabby Perotto di N. 300. Pali Comp
Luigi Boniponi.
22. Maggio Perotto di Bottino Comp
Talia Pappali.
Cupini Perotto di S. via generale
3. Detto Perotto di Bottino Comp
2. Detto Perotto al Camp. N. 1 Perotto di
30. Cui. N. 1600 generale del Camp. Comp
Prolunda per il Me. Jona di Statuto
Detto Perotto di N. 300 Pali giunag
Detto Perotto di N. 300 Pali Comp. del
Detto Perotto di N. 1600 Comp. del Sud
S. Per. and. del Camp.