

Universiteit Leiden

# **Alles is niets. Niets is alles.**

**Representatie van de Shoah in *Dis***

**MA-Scriptie voor de opleiding Moderne Nederlandse Letterkunde**

**door**

**N.M. van Leverink  
1442511**

**Leiden, Nederland**

**Begeleider: Prof. Dr. Yra van Dijk  
Tweede lezer: Dr. Esther Op de Beek**



# Inhoudsopgave

Inleiding	4
1 Narratief vacuüm	7
2 Magisch Realisme	14
3 Intertekstualiteit	39
Conclusie	53
Bibliografie	55

## Inleiding

Hoe kun je een verhaal vertellen over de Shoah? Hoe representeer je zo'n extreme gebeurtenis, die niet gevat kan worden in het traditionele narratief? En mag zo'n gebeurtenis wel gerepresenteerd worden door middel van een literair discours? Al sinds het einde van de Tweede Wereldoorlog is hier een debat over gaande.

De roman *Dis* van Marcel Möring (2006) is hedendaagse Shoahliteratuur. Het is geen historische roman of herinneringsroman, maar een postmoderne roman, die op meta-fictioneel niveau uiting geeft aan dit representatieprobleem.<sup>1</sup> Een van de voornaamste hoofdpersonen is Jakob Noach. Het verhaal begint op het moment dat hij aan het eind van de Tweede Wereldoorlog uit een gat in de grond komt, waar hij de laatste jaren heeft doorgebracht. Hij trouwt, krijgt drie dochters en wordt vastgoedmagnaat in Assen. In de loop van het verhaal kom je weinig meer te weten dan dat zijn ouders en broer zijn weggehaald in de oorlog omdat ze joods waren. Ze zijn slachtoffer geworden van de Shoah. Dit wordt voornamelijk duidelijk door associaties die met de Shoah van doen hebben. Noachs verhaal blijft om de gebeurtenissen van de oorlog heen cirkelen zonder die direct te representeren. De leegte die zijn familie heeft achtergelaten blijft zichtbaar. Zijn verhaal is dus ook het verhaal dat *niet* gerepresenteerd wordt. Aan de vooravond van de TT-races in 1980 krijgt Noach een auto-ongeluk en wordt wakker in een bos. Hier krijgt hij gezelschap van een marskramer uit vervlogen tijden, die zich de Jood van Assen noemt. Samen ondernemen ze een nachtelijke reis door de stad. De schrijver Marcus Kolpa, verliefd op Noachs dochter Chaja, achtervolgt hem en dwaalt zodoende ook door de stad. Er wordt weinig verteld over zijn verleden met betrekking tot de Shoah. Af en toe komt zijn moeder zijdelings in beeld en het wordt duidelijk dat zij getraumatiseerd is geraakt door gebeurtenissen uit de oorlog, maar zij kan hier niet over praten.

Hoewel het verhaal gaat over een leegte die niet uitgedrukt kan worden, lijkt de taal van de roman hier dwars op te staan. *Dis* is een lijvige roman van zo'n vijfhonderd pagina's en barst bijna uit zijn voegen van de verschillende narratieven, interteksten, traumafragmenten, extatische taal en grafische elementen. In deze scriptie wil ik onderzoeken hoe de taal van deze roman functioneert in de representatie van de Shoah. Mijn onderzoeksvraag luidt daarom als volgt: hoe wordt de Shoah gerepresenteerd in de roman *Dis*? In het eerste hoofdstuk zal ik onderzoeken op welke manieren de

---

<sup>1</sup> Bart Vervaeck, hoogleraar Nederlands in Leuven, noemt de volgende kenmerken van het postmodernisme: 'het blootleggen van literaire conventies die normaal verborgen blijven' en 'het vervangen van de plot en de chronologie door een netwerk van beelden'. Zie Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (1999): 7-8.

tekst worstelt met het gebrek aan een passend narratief. In het tweede hoofdstuk zal ik drie magisch realistische technieken analyseren die de mogelijkheid bieden om traumatische gebeurtenissen te representeren, terwijl ze ook de problematiek laten zien met betrekking tot een realistisch frame. In het derde hoofdstuk zal ik onderzoeken op welke manier de intertekstualiteit in deze roman functioneert en hoe de taal van de hellevaart uitdrukking kan geven aan het verlies dat een rol speelt in deze roman. Een vervolgvraag op mijn onderzoeksvraag luidt dus: op welke manier dragen de magisch realistische kenmerken en de intertekstualiteit bij aan de representatie van de Shoah?

Zoals gezegd is *Dis* een postmoderne roman en maakt daarmee deel uit van een relatief nieuw discours in de literaire representatie van de Shoah. Vroeg in het debat vond men dat een juiste representatie van de gebeurtenissen van de Shoah zo dicht mogelijk bij de historische feiten en getuigenissen moet blijven. In de inleiding van *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"* beschrijft Saul Friedlander, professor Geschiedenis in Los Angeles, hoe er in de jaren zeventig ruimte ontstond voor een nieuw discours. Er verschenen nieuwe vormen van representatie met betrekking tot het nazisme; vormen die esthetische, intellectuele en morele grenzen opzochten.<sup>2</sup> Friedlander onderzoekt het dilemma dat door middel van deze experimenten ontstond: enerzijds de zoektocht naar een "waarheid" en aan de andere kant de ondoorzichtigheid van de gebeurtenissen en de taal die ons ter beschikking staat. Het postmodernisme biedt hierin volgens Friedlander een uitkomst, in tegenstelling tot de traditionele vormen van representatie. Het postmodernisme maakt gebruik van esthetische experimenten met betrekking tot gebeurtenissen die niet te vatten zijn in de gebruikelijke vormen van representatie. Ten tweede verwerpt het postmodernisme de mogelijkheid van een stabiele kern in talige constructies en problematiseert daarmee de behoefte aan vaststaande waarheden met betrekking tot de Shoah. Het postmodernisme laat zo ruimte voor dat wat niet uitgedrukt kan worden. Tenslotte zijn het juist de daden van het naziregime die ertoe leiden dat postmoderne denkers argwanend staan tegenover het idee van een totalitaire geschiedschrijving. Er wordt eerder ruimte geboden aan meerdere gelijkwaardige benaderingen.<sup>34</sup>

In het debat over geschiedschrijving wordt er van uitgegaan dat de geschiedenis werkelijk gevat kan worden, als dit maar op de juiste manier gebeurt. Literatuur wordt daarin als anders weggezet, als een autonoom object dat alleen zijn eigen waarheid kent. Hierdoor is op academisch niveau een scheiding ontstaan tussen geschiedenis en literatuur. Geschiedenis wordt als empirisch

---

2 Saul Friedlander, ed., *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"* (1992): 2.

3 Robert Eaglestone, professor Literatuurwetenschap in Londen, stelt dat het postmodernisme is ontstaan als reactie op de Shoah. Postmoderne ideeën bieden een nieuw perspectief aan denken over de Shoah, omdat ze vaak gaan over ethiek en de grenzen en processen van de ratio. Zie Robert Eaglestone, *The Holocaust and the Postmodern* (2004): 3.

4 Friedlander, *Probing the Limits*, 4-5.

en praktisch gezien en literatuur als abstract en theoretisch.<sup>5</sup> Volgens Linda Hutcheon, professor Literatuurwetenschappen in Toronto, is de kritiek op het postmodernisme gebaseerd op het idee dat postmodernisme ahistorisch is. Dit is volgens Hutcheon niet het geval: het postmodernisme staat wantrouwend tegenover de notie van “waarheid” die de geschiedschrijving uitdraagt, maar ontkent niet het bestaan van historische kennis.<sup>6</sup> Deze kennis wordt echter wel geïnterpreteerd. Het postmodernisme laat zien dat zowel geschiedschrijving als literatuur bestaan uit discoursen. De geschiedschrijving maakt ook gebruik van narratieve elementen om het verleden te reconstrueren en kan volgens het postmodernisme daarom niet als vaststaande waarheid worden geaccepteerd.<sup>7</sup> Zowel de theorieën van Michel Foucault als die van Jacques Derrida zijn van invloed geweest op het postmoderne denken over de relatie tussen het verleden en de beschrijving van dit verleden, zowel in de historiografie als in de literatuur. Beiden wijzen er op dat het verleden per definitie gecodeerd is, deel uitmaakt van een discours en daardoor ook al geïnterpreteerd is, al is het maar simpelweg door een selectie van feiten te maken en deze in een narratief te vatten.<sup>8</sup> De metafictionele en zelfbewuste postmoderne literatuur legt de problematiek van de historiografie en het bijbehorende discours bloot door elke notie van een vaststaande waarheid te ondermijnen. Dit leidt weer tot problematische teksten.<sup>9</sup>

Het postmodernisme is dus niet het antwoord op de vraag hoe de Shoah te representeren, maar laat juist zien dat die representatie problematisch is. Dit hoop ik ook aan te kunnen tonen in mijn analyse van *Dis*.

---

5 Hutcheon, “The postmodern problematizing of history,” 373.

6 Ibid., 367.

7 Ibid., 370.

8 Ibid., 375.

9 Ibid., 379.

## Hoofdstuk 1 Narratief vacuüm

Ernst van Alphen, professor Literatuurwetenschap in Leiden, onderscheidt vier problemen die ten grondslag liggen aan representatie van de Shoah. Elk probleem omvat een tegenstrijdigheid tussen de realiteit van de Shoah en de mogelijkheden van de symbolische orde om deze realiteit te representeren. De eerste twee problemen draaien om de subjectpositie van de overlever, namelijk de ambigue actantiële positie en de totale ontkenning van een actantiële positie. Er is sprake van een ambigue actantiële positie als niet zeker is of een persoon als een subject of object gehandeld heeft. Overlevende van de Shoah zijn er niet zeker van of zij verantwoordelijk zijn voor hun handelingen die misschien schade aan andere slachtoffers hebben toegebracht of dat zij over het geheel genomen een passief slachtoffer waren van het naziregime. Zij kunnen niet uitdrukken of ze subject of object waren in de gebeurtenissen waar zij deel van uitmaakten. Dit is ook een discursief probleem: het actantiële model vereist dat een personage subject of object is, maar de Shoah was een ervaring waarin dit model niet toereikend is.<sup>10</sup>

Een ander probleem is de totale afwezigheid van subjectiviteit of objectiviteit. In de westerse cultuur wordt een individu verantwoordelijk gehouden voor zijn eigen handelingen en daardoor, tot op zekere hoogte, zijn eigen lot. Tijdens de Shoah waren slachtoffers echter gedwongen om getuige te zijn van traumatische gebeurtenissen, zonder dat hun handelen hier iets aan kon veranderen. Omdat ze geen keuzemogelijkheid hadden, waren ze subject nog object – in die zin bestonden ze niet meer.

The most extreme consequence of this impossibility to act is not even a feeling of impotence but, much more radically, one of apathy. One is forced to recant the concept of subjectivity that associates passive looking on with morally weak or immature subjectivity. In order not to be disqualified as a full subject, the only solution was to abandon the concept of subjectivity on which such a disqualification rested.<sup>11</sup>

Van Alphen benadrukt nogmaals dat de onrepresenteerbaarheid van de Shoah niet zozeer gaat om de gebeurtenissen, maar om het gebrek aan een narratief. De figuur van Jakob Noach had ook een passieve rol met betrekking tot de gebeurtenissen van de Shoah. Hij woonde in die tijd in Amsterdam en toen hij terugkeerde naar Assen, was hij slechts getuige van de afwezigheid van zijn

---

<sup>10</sup> van Alphen, *Caught by History*, 47.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 48.

familie: “En in de winkel had hij leegte aangetroffen...”<sup>12</sup> Nadat hij een lege winkel heeft aangetroffen, wordt hij door leden van het verzet in een gat onder de grond gestopt. Toch blijft hij zich altijd schuldig voelen over het feit dat hij het overleefd heeft: “En toch: ook schuld. Hij niet. Zij wel. Hij onwaardig. Zij niet.”<sup>13</sup> Het wordt ook niet duidelijk of hij subject of object is van zijn eigen hellevaart tijdens de nacht van de TT. Hij laat zich leiden door de Jood van Assen, maar soms leidt hij ook zelf. Hij gaat gewillig mee, maar verzet zich soms ook. Hij is zich er zelf ook van bewust dat er geen plek voor hem is in het traditionele verhaalmiddel: ‘Hij was waar hij hoorde te zijn. Hij was nergens. Hij was waar alles niets was.’<sup>14</sup>

De andere twee problemen die Van Alphen signaleert met betrekking tot representatie van de Shoah hebben te maken met de narratieve frames die gebruikt worden.<sup>15</sup> Het gaat dan ten eerste om de afwezigheid van een plot of frame. Er was geen precedent om de gebeurtenissen van de Shoah te vatten. Het is daarom zowel problematisch om de gebeurtenis zonder frame te ervaren en verwerken, als om het later te representeren. Van Alphen noemt dit een narratief vacuüm.<sup>16</sup> Een ander probleem is de ontoereikendheid van traditionele narratieve frames. Volgens de traditie kan een levensverhaal verteld worden als een opvolging van verleden, heden en toekomst. Voor overlevenden van de Shoah is dit geen werkbaar model. Hoewel de Shoah voorbij is, leeft de ervaring en het trauma nog steeds door. Er is geen sprake van het traditionele continuüm van verleden, heden en toekomst.<sup>17</sup> In *Dis* is duidelijk te zien hoe verschillende narratieven met elkaar worstelen. In het hoofdstuk over magisch realisme zal ik hier verder op ingaan.

In de roman wordt op verschillende manieren associaties met de Shoah opgeroepen. De avond van de TT biedt een goede achtergrond voor deze fragmenten. Zoals deze beschrijving van een groep gedaanten, die in eerste instantie aan iets anders doet denken dan een groep motorrijders:

Onder het schijnsel van het kunstlicht bewegen zich rondtrekkende zwartlederen gedaanten voort. Het is een stille marche funèbre in dit vreemde licht: uitdrukkingloos, uniform, zo massaal voortschuifelend, zo doelloos doelgericht.<sup>18</sup>

Hier wordt het verhaal om de zin afgewisseld met een fragment dat er niet helemaal in past:

---

12 Marcel Möring, *Dis* (2006): 388.

13 Möring, *Dis*, 484.

14 Ibid., 364.

15 van Alphen, *Caught by History*, 45.

16 Ibid., 53.

17 Ibid., 54.

18 Möring, *Dis*, 95.



Buiten is het feest in volle gang. Er klinkt diep, dierlijk schreeuwen. Beukende muziek komt uit de richting van het Koopmansplein. De geur van verbrand vlees en uitlaatgassen hangt in de lucht. De maan is onzichtbaar in de door wolken gemarmerde hemel.<sup>19</sup>

Het schreeuwen en de geur van verbrand vlees en gas hoort bij deze avond in Assen, maar brengt ook de connotatie met zich mee van een vernietigingskamp. Een van de uitgebreidere associaties met de Shoah komt voor in de vorm van een droom:

Hij had in zijn bed gelegen, in de lege slaap van hen die vergeten hebben, en was ineens overeind geschoten. Toen hij om zich heen keek zag hij licht door planken kieren, het geluid van ijzer op ijzer klonk, een schrapen alsof de wereld van ijzer was en door een ijzeren heelal tolde....

Plotseling was er de geur.

Hij zag het gezicht van zijn moeder en daar doorheen zijn broer en zijn vader, die ver weg in de sneeuw bij elkaar stonden en op iets schenen te wachten. En toen een kluwen mensen, een bij elkaar gekropen hoop naakte lichamen, zijn moeder in het midden, als enige recht overeind, en de mensen om haar voeten werden vlammen, alsof zij Jeanne d'Arc op haar brandende berg takkenbossen was. Ze keek hem recht en indringend aan, met een blik die hem iets leek te vertellen. Hij riep haar. Maar ze zweeg en keek, alsof hij zou moeten weten wat ze hem wilde vertellen en het zijn schuld was als hij het niet wist....

Hij wist wat de geur was, toen hij schreeuwend wakker werd.<sup>20</sup>

Hoewel Noach er niet bij is geweest, wordt er in zijn droom een voorstelling gemaakt van een hoop naakte lichamen die verbranden. Dit gebeurde ook in de vernietigingskampen met de lichamen van slachtoffers. Deze scène laat nog het meeste los over het lot van zijn ouders en broers – als lezer kom je niet te weten wat er met ze gebeurd is en in hoeverre Jakob Noach hiervan op de hoogte is. De scène behoort tot een narratief vacuüm, in “de lege slaap”. De gebeurtenissen worden vertolkt door andere zintuigen, zoals gehoor, reuk en zicht, waar de taal tekort schiet - “met een blik die hem iets leek te vertellen”.

In haar artikel “The Generation of Postmemory”, noemt literatuurwetenschapper Marianne Hirsch het verlies van de moederfiguur als een dominante topos van Shoahrepresentatie. Het verlies van een moeder is een oertrauma en wordt daarom gebruikt in een poging het trauma van de Shoah

---

19 Möring, *Dis*, 280.

20 *Ibid.*, 331-332.

literair te representeren.<sup>21</sup> In *Dis* is dit oertrauma ook sterk aanwezig bij Jakob Noach, die zijn hele leven blijft verlangen naar zijn moeder.

Het is een verwarrende duizeling van geroken herinneringen die hem, maar dat weet hij nu nog niet, hier in zijn bed, vaker zal bezoeken dan hem lief is....maar hij is dan in het diepste van zichzelf al lang een man die zich er zeer van bewust is dat hij maar een ding zoekt: de welriekende omhelzing van zijn moeder.<sup>22</sup>

Hirsch waarschuwt overigens voor het gebruik van dit topos om het trauma van de Shoah tot dit enkele thema te herleiden. Het is in *Dis* slechts een van de vele manieren waarop de Shoah gerepresenteerd wordt.

Het narratieve vacuüm dat Van Alphen beschrijft, de onmogelijkheid om het heden in het verleden uit te drukken, kan worden uitgedrukt door een “traumafragment”. Dit is een term die door Marianne Hirsch wordt gemunt in haar studie *Family Frames*, waarin ze onderzoek doet naar de kracht van foto's in het kader van een families zelfrepresentatie. Ze geeft als voorbeeld de foto die is afgedrukt in *Maus*, een stripverhaal van Art Spiegelman dat de ervaring van zijn vader in Auschwitz uitbeeldt. Het gebruik van een foto in het stripverhaal ziet Hirsch als “breaking the frame”.<sup>23</sup> De foto breekt letterlijk uit het frame van de strip. Zo'n traumafragment breekt uit het narratief, het is een fragment van het verleden dat niet gerepresenteerd kan worden in het heden; “fragments of a history we cannot assimilate”, zoals Hirsch schrijft.<sup>24</sup> Van Alphen beschrijft deze momenten als volgt: “as isolated moments they signify the very impossibility of such a frame.”<sup>25</sup> Een traumafragment laat zien dat er een narratief ontbreekt waarin de gebeurtenis uitgedrukt kan worden.

Er komen veel grafische elementen voor in *Dis* – zoals ik in de inleiding beschreven heb, is dit een typisch postmodern kenmerk. Er zijn bijna lege bladzijden in *Dis*, met maar één woord halverwege de pagina (“alles”/“allemaal”<sup>26</sup>), er is een zwarte pagina met losse witte woorden als “hol”, “station”, “DietscheBoekhandelHilbrandts”<sup>27</sup> en er zijn typografisch uitgebeelde woorden als het gespiegelde “Jood”<sup>28</sup> en het “Splat!” waar ik het in het volgende hoofdstuk over zal hebben. Ook worden sommige woorden herhaald over verschillende regels, wat met het regelwit dat ze

---

21 Marianne Hirsch, “The Generation of Postmemory,” *Poetics Today* (2008): 124.

22 Möring, *Dis*, 45-46.

23 Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, (1997): 39.

24 Ibid., 40.

25 van Alphen, *Caught by History*, 23.

26 Möring, *Dis*, 21-22.

27 Ibid., 468.

28 Ibid., 390.

omringt zorgt voor een poëtisch effect. Ook de grafische en materiële elementen kunnen gezien worden als traumafragmenten volgens Hirsch: “Breaking through the framework is a form of dissonance: visual *and* verbal images are used to describe an incongruity necessary to any writing or teaching about the Holocaust”<sup>29</sup> (nadruk door Hirsch). Een van de opvallendste grafische elementen van *Dis* is het zevende hoofdstuk, dat in het geheel uit een stripverhaal bestaat. Het stripverhaal beslaat acht pagina’s en bevat 6 plaatjes per pagina. Er zijn geen kaders. De achtergrond is compleet grijs en het beeld bestaat alleen uit de twee figuurtjes van Marcus Kolpa en Albert Gallus, de fotograaf van de krant. Ze komen elkaar tegen, praten wat en spreken af om elkaar later op de avond weer te zien. De verhaallijn van de strip past moeiteloos in de verhaallijn van de overige tekst. Sterker nog, het is een zeer tekstuele strip met weinig variatie in het beeld. Het is meer een repetitie van beeld met kleine verschillen. Rik Spanjers, MA, doet onderzoek aan de Universiteit van Amsterdam naar representatie van het verleden in historische strips. Er vallen hem twee dingen op aan dit stripverhaal: ten eerste wijst hij op het over-specifieke karakter van een stripverhaal in een roman. Marcus Kolpa wordt hier materieel vastgelegd en is zo in letterlijke zin meer aanwezig dan Jakob Noach. Ten tweede merkt Spanjers op dat een strip meestal expliciteert, maar dat de strip in *Dis* eigenlijk meer als vermomming geldt. De afwezigheid van de kaders, de doorlopende grijze achtergrond en het beperken van de afbeeldingen tot de twee personages wijzen vooral op wat de strip *niet* laat zien. De strip creëert ruimte buiten het frame.<sup>30</sup>

Het over-specifieke van de aanwezigheid van een stripverhaal is typisch postmodern: het is een experiment met de vorm van een tekst, een netwerk van beelden dat buiten de kaders van de traditionele literatuur treedt en daardoor in hoge mate zelf-reflexief is. Binnen het geheel van *Dis* functioneert deze strip als een breuk met de traditionele verhaalvorm. De aanwezigheid van de strip bevestigt de onzekere positie van de tekst. Het problematiseert het lineaire vertellen. De strip zelf boort een nieuwe wereld van mogelijkheden en betekenissen aan, maar verwijst ook weer naar de leegte, het vacuüm. Net zoals de andere elementen van *Dis* ontregelt het stripverhaal en toernt aan de grenzen van de taal in een poging iets uit te drukken dat niet in de symbolische orde gevat kan worden.

Een ander opvallend grafisch element is het gebruik van en verwijzen naar cirkels. Elk hoofdstuk wordt voorafgegaan door een hoeveelheid cirkels. Ten eerste is dit een intertekstuele verwijzing, die gerelateerd kan worden aan de cirkels van de hel die Dante bezoekt. In het hoofdstuk over intertekstualiteit zal ik verder ingaan op de hellevaart. Er wordt ook veel rondgecirkeld in de roman: de tocht die Noach en de Jood van Assen afleggen, Marcus die achter

---

29 Hirsch, *Family Frames*, 29-31.

30 Spanjers, Rik. Interview met Nienke van Leverink. Leiden, 12 maart, 2015.

hen aan cirkelt, de motorrijders die maar rondjes blijven rijden, het trauma van Noach dat maar blijft terugkeren. Trauma vormt een lus van tijd tussen heden en verleden – hier zal ik in het hoofdstuk op magisch realisme nog op terugkomen. In de symbolenleer staat een cirkel voor: “*all that exists, all time, all possibilities*. But it also means *nothingness, zero, no entry, no possibilities, disconnect*.”<sup>31</sup> (nadruk door de auteur). De cirkel kan op deze manier de leegte representeren die in deze roman zo allesomvattend is en waar ik nog vaak op terug zal komen: de leegte die de familie van Jakob Noach heeft achtergelaten, de leegte van zijn gemoed en zijn bezit en de leegte in het verhaal met betrekking tot de Shoah.

Die leegte wordt ook uitgedrukt door het gat in de grond waar Noach drie jaar heeft doorgebracht. De traditionele hellevaart is ook een reis door een gat in de grond en een gat is ook een niet-zijn, net als een cirkel zowel is als niet-is. Vervaeck definieert de hel in zijn studie naar literaire hellevaarten als: “een plek onder de grond waarin de aanwezigen gestraft en/of gepijnigd worden.”<sup>32</sup> Het gat in de grond moet voor Noach ook een hel zijn geweest, waar hij drie jaar alleen heeft doorgebracht, in de wetenschap dat zijn ouders en broer verdwenen zijn. Zijn hel bestaat uit het verlies van zijn familie. Op sommige momenten verlangt hij naar het niet-zijn van het gat:

...voelt hij diep in zichzelf een verlangen naar dat hol, waar niets alles was en hij dat niet meer kon verliezen omdat hij alles al had verloren...<sup>33</sup>

Dat gat onder de grond voelt voor hem als de plek waar hij thuishoort, omdat de leegte daar ook thuishoort. Op een meta-fictief niveau verwijst dit gat naar het narratieve vacuüm dat is ontstaan door Noachs traumatische ervaring. De tekst cirkelt om de leegte heen, maar kan die niet vatten. Het gat in de grond representeert het niet-zijn, de afwezigheid van een verhaal.

Na de oorlog koopt Noach talloze panden in Assen op, die hij grotendeels leeg laat staan. Uiteindelijk verkoopt hij ze met veel winst aan projectontwikkelaars. Met deze panden heeft hij uiting willen geven aan de leegte die het verlies van de joodse inwoners heeft achtergelaten.

Hij was eraan begonnen, de winkel, het bezit, om een teken te maken op de stad. Hij had zichzelf zichtbaar willen maken, een ‘ik ben er nog’ had hij over het centrum willen schrijven, en hij had daarmee niet zozeer de aandacht op zichzelf willen vestigen, maar op

---

31 Carl G. Liungman, *Dictionary of Symbols* (1991): 10.

32 Vervaeck, *Literaire Hellevaarten*, 17.

33 Möring, *Dis*, 74.

wat er niet meer was, wie er niet meer waren.<sup>34</sup>

Het lijkt alsof Jakob Noach een spookstad heeft opgericht voor de verdwenen Assenaren. Deze lege panden vormen een breuk met de rest van de stad, waar van binnen doorgeleefd wordt. Het is een verwijzing naar de leegte die de gebeurtenissen van het verleden bij hem hebben achtergelaten en die voortduurt in het heden. Tijdens de rest van de roman zal hij zich bewust blijven van de stemmen en schimmen van het verleden die door de stad dwalen en nergens een thuis hebben. In het hoofdstuk over magisch realisme zal ik ingaan op het “spooknarratief” van alle stemmen die *niet* gehoord worden.

---

34 Möring, *Dis*, 305.

## Hoofdstuk 2 Magisch Realisme

*Magic Realism in Holocaust Literature. Troping the Traumatic Real* is een studie uit 2011 naar de toename van het gebruik van magisch realistische elementen in representatie van de Shoah. De auteur Jenni Adams, universitair docent in Sheffield, vindt dat magisch realisme bij uitstek geschikt is als antwoord op de centrale paradox van Shoahliteratuur. Die paradox omschrijft ze als volgt:

This paradox is the continued imperative felt by writers to engage in the project of Holocaust representation – an imperative that is, at this point in time, closely linked to the postmemorial compulsion to reimagine the Holocaust experiences of previous generations – coupled with the high ethical and representational stakes attaching to reconstructions of the traumatic experience of another.<sup>35</sup>

Het representeren van andermans trauma ligt erg gevoelig, maar tegelijkertijd blijft er wel de behoefte onder schrijvers om deel te nemen aan de representatie van de Shoah. Hoe verder we in tijd af komen te staan van de Shoah, des te minder getuigen er overblijven. Hoe nu om te gaan met representatie van de Shoah, als die niet meer gebaseerd is op herinneringen? Magisch realisme biedt hierin een uitkomst, omdat deze vorm op een andere manier omgaat met geschiedenis, discours en het abjecte, terwijl de afstand tot de realiteit tegelijkertijd zichtbaar blijft.

Magic realism, I suggest offers an important strategy in attempts to continue the project of Holocaust representation into the post-testimonial era, permitting a form of literary engagement with these events that nevertheless acknowledges its ethical and experiential distance from the real.<sup>36</sup>

Als voorbeeld van “high ethical and representational stakes” noemt Adams de poging om een traumatische ervaring in een narratief te vatten, terwijl juist dat trauma niet in een narratief op te nemen valt. Magisch realisme biedt de mogelijkheid om trauma te representeren, terwijl het ook meteen de nadruk legt op de onmogelijkheid om dit trauma realistisch te framen.

Adams neemt met deze studie nadrukkelijk stelling in het representatiedebat. Ze denkt dat magisch realisme een vernieuwende mogelijkheid biedt met betrekking tot literaire representatie van de Shoah. In vijf hoofdstukken behandelt ze vijf aspecten van magisch realistische

---

<sup>35</sup> Jenni Adams, *Magic Realism. Troping the traumatic Real* (2011): 173.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 1-2.

representatie, gekoppeld aan een literair werk. Die vijf aspecten zijn historiografische metafiction, dialogische narratieve dynamiek, het groteske, temporaliteit en ontsnapping aan de realiteit (door Adams *escape* genoemd, niet te verwarren met *escapism*<sup>37</sup>). Tegelijk met de mogelijkheden voor representatie die het magisch realisme biedt, komen er ook – net als in alle andere herinneringstheorieën – ethische vraagstukken en problemen naar boven. Adams behandelt in ieder hoofdstuk ook een dergelijk probleem. Omdat ik vooral geïnteresseerd ben in de technische, tekstgerichte aspecten van *Dis*, heb ik ervoor gekozen de aspecten dialogische narratieve dynamiek, het groteske en temporaliteit te onderzoeken.

Adams neemt als beginpunt van haar definitie van magisch realisme deze samenvatting van William Spindler: “texts where two contrasting views of the world (one “rational” and one “magical”) are presented as if they were not contradictory”.<sup>38</sup> Haar definitie van magisch realisme gaat uit van twee basisprincipes, ten eerste de combinatie van het magische en het realistische discours, en ten tweede de manier waarop het magische wordt opgenomen in het realistische narratief.

The first significant property of magic realist literature might ... be defined as the presence of two contradictory ontological registers in a text, respectively mimetic and nonmimetic in their orientation towards 'reality'.<sup>39</sup> ... In Todorov's conception, the primary characteristic of the fantastic is a hesitation which is in most cases represented in the text itself.... Magic realist texts, by contrast, do not present the inexplicable event as ontologically disruptive in this way.<sup>40</sup>

Er is een verschil in hoe fantastische en magisch realistische verhalen het onverklaarbare in de tekst aannemen. Bij het gebruik van het fantastische laat de tekst duidelijk een verschil zien tussen de realistische en non-realistische momenten, maar bij magisch realisme wordt een onverklaarbare gebeurtenis helemaal niet als onmogelijkheid in het narratief gepresenteerd. Er is geen uiting van verrassing of verbazing, en de onverklaarbare gebeurtenis wordt gewoon opgenomen in de fictieve realiteit.<sup>41</sup>

---

37 Adams, *Magic Realism*, 145.

38 Ibid., 4.

39 Ibid., 6.

40 Ibid., 8.

41 Ibid., 8-9.

## Dialogische narratieve dynamiek

Het eerste aspect van het magisch realisme dat ik zal behandelen, de dialogische narratieve dynamiek, wordt in het tweede hoofdstuk ingezet in de epistemologische discussie met betrekking tot “postmemory”<sup>42</sup>. Adams maakt in dit hoofdstuk gebruik van de theorieën van Marianne Hirsch omtrent postmemory en van Mikhail Bakhtin omtrent dialogisme. Adams' definitie van dialogisme luidt als volgt:

Dialogism as understood here refers to discourse that is non-total in the sense outlined above, to the utterance that places itself in the context of other utterances, subjectivities and worldviews and consequently participates in an (actualized or unactualized) dialogue. Central to the concept of dialogism as interpreted here are two key interrelated attributes: dialogic discourse is both unfinalizable and anti-totalizing.<sup>43</sup>

Met “unfinalizable” bedoelt Adams dat er sprake is van een aanhoudende dialoog waarbij er geen hiërarchische oplossing is voor de verschillende stemmen. Dit heeft een anti-totalitair effect tot gevolg: de dialoog blijft multifocaal en laat geen ruimte aan een allesoverheersend perspectief.<sup>44</sup> Dit dialogische discours acht Adams zeer geschikt voor een literatuur van postmemory. “Postmemory” is een term van Hirsch, die ze gebruikt om de verhouding van kinderen van overlevers tot het trauma van hun ouders te omschrijven. Het dialogische discours is hiervoor geschikt omdat de nadruk wordt gelegd op de intertekstuele status van de tekst en een relativiserende houding ten opzichte van een eventuele autoriteitsclaim.<sup>45</sup>

Volgens Adams kan magisch realisme op twee niveaus op een dialogische manier gelezen worden; op een structureel en een semantisch niveau. Magisch realisme is op een structureel niveau dialogisch omdat er altijd sprake is van een realistisch en een magisch narratief en op een semantisch niveau omdat de magische elementen de dialoog aangaan met een totalitair discours. Magisch realisme heeft de potentie om de structuren van sociale en nationale krachten onderuit te halen door een dialoog met andersheid aan te gaan.<sup>46</sup> De twee dialogische niveaus van het magisch realisme zijn nauw verwant:

---

42 I use the term *postmemory* to describe the relationship of children of survivors of cultural or collective trauma to the experiences of their parents, experiences that they 'remember' only as the stories and images with which they grew up, but that are so powerful, so monumental, as to constitute memories in their own right' Hirsch 1999, 8.

43 Marcel Möring, *Dis* (2006): 56.

44 Ibid., 56-57.

45 Ibid., 57.

46 Ibid., 58-59.



...it is the mode's incorporation of competing 'realist' and 'magic' ontological codes that permits the articulation of 'other' elements through the 'magic' code.<sup>47</sup>

Met het benoemen van deze dialogische strategie van van representatie wil Adams laten zien dat de verschillende discursieve niveaus van het magisch realisme een uitkomst bieden voor postmemory, omdat het hiermee mogelijk is een constructie te bouwen van onkenbare elementen en biografisch materiaal.

*Dis* kan met recht een polyfone roman genoemd worden. Er wordt ruimte gelaten voor verschillende stemmen en discoursen. De gebeurtenissen van de avond worden op verschillende manieren verteld, waardoor het verhaal nooit één geheel wordt. Ik zal de narratieve dynamiek van de roman bespreken, waarbij ik de tien hoofdstukken als “cirkels” zal benoemen, omdat ze zo worden gekenmerkt in het boek.

In de eerste twee cirkels worden Jakob Noach en Marcus Kolpa beschreven vanuit een auctoriaal vertelperspectief. Jakob Noach wordt gevolgd vanaf het moment dat hij aan het eind van de oorlog uit een gat in de grond kruipt tot hij op de vooravond van de TT in 1980 een auto-ongeluk krijgt. Halverwege de eerste cirkel wordt het verhaal van zijn moeder Rosa Deutscher verteld. Dit gebeurt op een verhalende manier van vertellen, zoals wel vaker voorkomt in Mörings werken en zijn oorsprong vindt in de joodse religieuze traditie.<sup>48</sup> Als Noach met geweld de schoenenzaak van zijn ouders heeft teruggekregen, vindt de eerste fantastische gebeurtenis plaats. Hij ziet het heelal zweven in de palm van zijn hand. Hij loopt naar het Asser Bos en als hij daar ligt, ziet hij de tijd aan zich voorbijtrekken:

Hij herkent de dagen die geweest zijn en de dagen die zullen komen. 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. Hij ziet de drie dochters die hij voort zal brengen en terwijl hij ze ziet groeien, van zuigelingen tot pronte jonge vrouwen, openen hun monden zich en spreken ze hun namen (dat wil zeggen de twee oudsten, de derde kijkt hem met haar grote donkere ogen aan en breekt nu al, lang voordat zij geboren is, zijn hart).<sup>49</sup>

---

47 Möring, *Dis*, 59.

48 Ernst Jan Rozendaal, “Marcel Möring,” *Kritisch Lexicon van de Moderne Nederlandstalige Literatuur* (2003): 7.

49 Möring, *Dis*, 28-29.

Het realistische narratief dat tot nu toe gevolgd is, botst met het magisch narratief. Wat Noach ziet in de palm van zijn hand wordt gepresenteerd als een geschiedenis, maar tegelijkertijd is het een fantastische gebeurtenis. De wetenschap van wat hij heeft gezien, wordt wel moeiteloos meegenomen in het verdere narratief van Noach. Er wordt ook onduidelijkheid geschapen: zijn de beelden van zijn ouders en broer historische beelden of is het zijn eigen fantasie?

De personale verteller wordt afgewisseld met een auctoriale verteller, die de lezer met een soms oubollig belerend taalgebruik door het verhaal leidt. “En daar is hij dan, de seizoenen en de jaren zijn voorbijgegaan.”<sup>50</sup> De tijd verstrijkt. Jakob Noach krijgt zijn eerste grijze haren en komt nog een paar pondjes aan.”<sup>51</sup> De auctoriale verteller kan al naar gelang in- en uitzoomen en zo een verbinding aanbrenge

Alles schuift en kruit in die jaren. Scholen staan op hun kop, universiteiten worden bezet, de jaarlijkse motorraces worden voorafgegaan door enorme veldslagen tussen verbijsterde agenten en uitgelaten hordes jongeren. Jakob Noach laat, net als zijn collega's, de dag voor de TT alle ramen en deuren van de winkels met houten platen dichttimmeren. En net zoals hij zijn winkel dichtspijkt tegen het razen en woelen van de wereld, zo trekt hij ook, maar veel langzamer en veel onopvallender, zelfs voor zichzelf, een bolwerk om zijn hart. Niet om zich te beschermen tegen het geweld van buiten (daar is hij allang tegen gehard), maar om de buitenwereld te bewaren voor het geweld dat in hem woedt.<sup>52</sup>

De tweede cirkel begint met een rondgang in vogelvlucht boven de stad Assen, waarbij vluchtig wordt kennis gemaakt met personages die later in het verhaal nog voorbij zullen komen. Dit doet denken aan het hoofdstuk “Wandering Rocks” in *Ulysses*, waarin verschillende inwoners van Dublin voor het voetlicht treden (waarover meer in het hoofdstuk over intertekstualiteit). Na de vogelvlucht in *Dis* wordt uiteindelijk ingezoomd op Marcus Kolpa, over wie de rest van het hoofdstuk zal gaan. Hij wordt in eerste instantie omschreven als een intellectueel, “een ster zoals ze maar zelden stralen.”<sup>53</sup>, waarna uitgebreid uit de doeken wordt gedaan wat voor wandelende encyclopedie deze man is. De tekst is zich overbewust van de wisseling van narratief en discours:

Wij treffen hem nu aan, terwijl hij op de knieën voor de televisie in zijn kleine hotelkamer zit....Wat doet hij daar, geknield voor de verrekijk? ...Nee, Marcus Kolpa zit zich op zijn

---

50 Möring, *Dis*, 64.

51 *Ibid.*, 73.

52 *Ibid.*, 73.

53 *Ibid.*, 96.

knieën af te rukken bij het vroege journaal, zijn gezicht dicht bij het scherm, de rechterhand met overtuiging om dat mythische geslacht van hem gekromd, colbert opengeslagen en broek op de enkels. Pardon. Pantalon. Marcus Kolpa zou nooit 'broek' zeggen.<sup>54</sup>

Het is nogal een abrupte overgang om een nieuw personage zo te presenteren, nadat hij net zo lyrisch is ingeleid. De verteller moet het discours nog bijstellen en legt hier zelf de nadruk op: “Het transpiratievocht (Marcus Kolpa zegt nooit 'zweet') kringelt langs zijn slapen de stijve boord van zijn overhemd in.”<sup>55</sup> Tijdens de masturbatiescène wordt hoogdravende tekst afgewisseld met platvloerse, tot aan het hoogtepunt – waarbij het woord “Splat!” typografisch uitgebeeld wordt - toe:

Het spat in het gezicht van de nieuwslezers, tussen haar ogen, en druipt als een uitzakkende kwak verf over haar neus, haar mond, naar beneden, langs haar hals.

Het is een epifaan moment.<sup>56</sup>

Hier wordt tekst afgewisseld met typografische expressie, platvloers met religieus discours – en het woord 'epifaan' is niet alleen een religieuze intertekst, maar werd voor het eerst literair gebruikt door James Joyce.<sup>57</sup> Kortom, hier is sprake van een dialoog tussen verschillende stemmen en stijlen, die ook weer verwijzen naar tekst buiten de tekst, waardoor de betekenis blijft uitwaaieren. Op een zelf-reflexieve manier laat de tekst zien hoe verschillende discoursen hier met elkaar een dialoog aangaan.

De derde cirkel markeert het begin van het magische element dat vanaf nu aanwezig zal zijn in het verhaal van Jakob Noach. Hoewel er al eerder een fantastische gebeurtenis heeft plaatsgevonden als Noach het heelal in de palm van zijn hand ziet en aan magie gerefereerd is als Marcus een waarzegster bezoekt op de kermis (“‘Het verleden, mevrouw,' zegt hij, 'kunt u daar ook iets mee?’”<sup>58</sup>), gaan nu fantastische elementen consequent de dialoog aan met het realistische narratief. Na aan het eind van de eerste cirkel in een auto-ongeluk terecht te zijn gekomen, wordt Jakob Noach in de derde cirkel wakker in een bos (een deel dat gespaard is gebleven omdat de joodse begraafplaats daar vroeger lag), in hem onbekende kleren; een wit pak, een zwartzijden

---

54 Möring, *Dis*, 97.

55 *Ibid.*, 98.

56 *Ibid.*, 101.

57 Dick van Halsema, *Epifanie* (2006): 29.

58 Möring, *Dis*, 117.

overhemd, een rood gilet, two-tone schoenen en een gouden horloge aan een horlogeketting. Het gouden horloge is een magisch instrument, dat hem in staat stelt heel Assen in het klein te zien, waaronder zichzelf. Net als toen hij door de tijd reisde ook tenslotte zichzelf uit het hol zag kruipen, ziet hij nu 'op de grond tussen de bomen van het bos, stralend wit in het lage licht, een man die voorovergebogen naar een horloge staarde.'<sup>59</sup> Weer wordt nadrukkelijk benadrukt in de tekst dat er een verandering van narratief heeft plaatsgevonden:

Inderdaad: wat was hier aan de hand, dat hij opschrok van een vraag die hij zelf had gesteld, wat was hier aan de hand dat hij in een wit pak (met wandelstok!) in het bos lag te niksen en in een horloge dat het zijne niet was de stad zag?

Een droom? Het leek niet op het soort dromen dat hij had.

Een visioen? Op zijn oude dag?

Een hallucinatie, misschien?<sup>60</sup>

Als hij op zoek gaat naar de rondweg, komt hij terecht in een droog land, waar een benzinstation en een douanekantoor staan en waar een slecht Duits nagesynchroniseerde Mexicaan hem vraagt om zijn Ausweis: "Jude?"<sup>61</sup> Dit is een van de meest fantastische scènes in de roman: het vreemde droge land waar hij plotseling terecht is gekomen in de aanwezigheid van de Mexicaanse grenswacht en John Wayne brengt een herinnering bij hem naar boven aan een droom die hij twee maanden geleden had tijdens een vakantie in Mexico:

Aan het einde van de middag was hij in slaap gevallen, een onrustige spiralende sliert van dromen waarin hij zijn grauwe gelaat in de bewasemde spiegel van de badkamer zag: ongeschoren, de ogen diep en flets, het haar nat en zwart aan zijn slapen klittend; en plotseling, terwijl hij zo stond te kijken, trok de huid van zijn gezicht strak, verschrompelde het vlees op zijn botten en staarde hij naar de grijnzende mombakkes van zijn schedel.<sup>62</sup>

De scène zit vol met verwijzingen naar de Shoah: zijn bed verandert in een stapelbed, zijn broer ligt in "een soort pyjama"<sup>63</sup> naast hem en er marcheren mannen in SS-uniformen. Dan kijkt hij in de verte:

---

59 Möring, *Dis*, 173.

60 *Ibid.*, 173.

61 *Ibid.*, 175.

62 *Ibid.*, 177.

63 *Ibid.*, 178.

...daar schemerde achter een poortachtige opening in het bos aan de andere kant van de rivier van teer een gestalte die hem zo bekend voorkwam dat hij even dacht dat het familie was, hoewel dat niet kon.<sup>64</sup>

Als hij achter deze gestalte aanrent, komt hij terecht op het kampeerterrein in de “echte wereld”, waar hij kennismaakt met de marskramer.

Hij sloot zijn ogen en wachtte tot zijn hart tot rust kwam. Heel in de verte klonk de sirene weer, in de boomkruinen boven hem ruiste de regen.

Toen hij zijn ogen opende zat er een marskramer naast hem, vettig bolhoedje op zijn hoofd, kist op schoot, een heer in al zijn glimmende zwarte afgetraptheid.<sup>65</sup>

Dit is de Jood van Assen, die Noach à la Vergilius zal begeleiden op hun reis door de onderwereld van Assen op de vooravond van de TT, waarmee ook weer een nieuw narratief aanbreekt.

Aan het einde van de derde cirkel vindt voor het eerst een verhaal 'tussen haakjes' plaats – er zullen er nog twee volgen. Dit verhaal over de verslaggever Bernard Lutra op de krantenredactie van de Provinciale Drentsche en Asser Courant staat tussen paginagrote parentheses en vormt zodoende een typografische en narratieve breuk met de rest van het verhaal.

In de vierde cirkel wijzigt het perspectief weer en wordt er weer gefocaliseerd vanuit Marcus, die de achtervolging van Jakob Noach voortzet, die hij aan het einde van de tweede cirkel voorbij zag komen in zijn witte pak.

De vijfde cirkel is een lange zin van vijftien pagina's, zonder begin maar wel met een eind. De cirkel is een lange *stream of consciousness*, een verhaal dat begint met een aan lager wal geraakte jonkvrouw die uit het raam neerkijkt op de feestende motorrijders en net als aan het begin van de tweede cirkel langs personages strijkt die later in het boek nog voorbij zullen komen. De vorm van dit hoofdstuk is gebaseerd op het laatste hoofdstuk “Penelope”, het enige hoofdstuk in *Ulysses* dat vanuit vrouwelijk perspectief is geschreven. Maar waar “Penelope” geheel bestaat uit de innerlijke monoloog van Molly Bloom, is in dit hoofdstuk van *Dis* een auctoriale verteller aan het woord, die ook de gedachtengang van andere personages kan weergeven. Ook dit hoofdstuk biedt meerdere stemmen en perspectieven, uitwaaierende mogelijkheden van betekenissen, is sterk dialogisch en kent geen totalitair narratief.

---

64 Möring, *Dis*, 179.

65 *Ibid.*, 180.

In de zesde cirkel komen Noach en de Jood van Assen een “schemerige wolk gedaanten”<sup>66</sup> tegen, die tegen Noach klagen dat de bus er nog niet is, die ze voor hun genot naar Amsterdam zou moeten brengen. De spookachtige figuren noemen zichzelf “*de club van honderd hedonisten*” en al hun uitspraken zijn cursief afgedrukt:

*Ooit had ik een huis, een wit stenen huis aan een grijs stenen pleintje, een Franse auto en een smaakvol geklede vrouw....Deze mijnheer hier had een Alfa Romeo....Mijnheer, ik had een kist met alle Mouton Rothschilds van na 1945! ... Laat mij nog vertellen over mijn mannen en hoeveel ik er had... [nadruk door Möring]*

Hierna ontmoeten Noach en de Jood van Assen Levi Philips junior en senior. Weer een Joodse vertelling, over hoe de jonge Levi Philips Hebreeuws leerde van zijn vader, net zoals Rosa Deutscher, de moeder van Jakob Noach, dat leerde van haar vader. De oude Levi Philips nodigt ze uit voor het sjabbesmaal, dat plotseling voor ze verschijnt:

'Het is nooit te laat voor de koningin der dagen.'

En terwijl zijn lippen zich weer plooiden, flakkerden lichtjes om hen op, een schittering straalde hen tegemoet, de geur van vers brood drong hun neus binnen, hete kippensoep en gekookte aardappels en stomende groentes. Er brandden kaarsen op de witgedekte tafel, een grote challe met maanzaad lag onder een geborduurd kleedje, op een klein serveerblad stonden zes zilveren bekertjes.<sup>67</sup>

De uitspraak van de oude Philips functioneert hier als een performatief: door Noach en de Jood van Assen uit te nodigen voor het sjabbesmaal, vindt het tegelijkertijd plaats. Later vertelt de Jood van Assen aan Jakob Noach hoe het verhaal van de Philipsen geëindigd is: “Er is nog een verhaal over Levi Philips en Levi Philips. Hetzelfde verhaal, over dezelfde vader en zoon. En toch is het een ander verhaal.”<sup>68</sup> Het is een verhaal over de oude Philips, die veehandelaar was en door de anderen 'de Jeude' werd genoemd en van het boze oog werd verdacht. Het is een erg uitgebreid verhaal, waarvan Noach meerdere keren vraagt of het al afgelopen is. 'Achter elk verhaal zit een ander verhaal, mijnheer Noach, hetzelfde verhaal en toch een ander verhaal', zegt de Jood van Assen.<sup>69</sup> De tekst laat bewust zien dat er eindeloos verhalen verteld en doorverteld kunnen worden, zonder dat je

---

66 Möring, *Dis*, 306.

67 *Ibid.*, 322.

68 *Ibid.*, 323.

69 *Ibid.*, 325.

het 'echte' verhaal te weten kunt komen. Dat is weer die cirkel, die lus zoals besproken in het vorige hoofdstuk.

De zevende cirkel bestaat in zijn geheel uit een stripverhaal van acht pagina's over Marcus. Hier ben ik in het vorige hoofdstuk op ingegaan, dus het volstaat hier te zeggen dat deze letterlijke herkadring van het verhaal breekt met het traditionele narratief.

De achtste cirkel gaat weer terug naar het realistische narratief en geeft eindelijk meer informatie over de oorlogsjaren van Jakob Noach. Maar hoewel daardoor in eerste instantie de indruk ontstaat dat zijn verleden eindelijk opgehelderd wordt, wordt het belangrijkste deel nog steeds *niet* verteld. Als hij in 1942 vanuit Amsterdam naar Assen reist, blijkt bij thuiskomst dat zijn ouders en broer weg zijn en wordt hij door de leden van het verzet in een gat onder de grond gestopt. Je komt dus iets meer over de omstandigheden waardoor die leegte is ontstaan te weten, maar niet de ervaring zelf. Dat gat, de leegte die zijn ouders en broer hebben achtergelaten, blijft buiten het narratief.

De negende cirkel is weer een “Wandering Rocks”, maar dit keer niet in vogelvlucht of door middel van een *stream of consciousness*, maar verdeeld in korte hoofdstukjes. Dezelfde personages komen weer voorbij, zowel Marcus, diens moeder en Chaja, als ook minder belangrijke personages van dezelfde avond in Assen. Aan het eind van deze cirkel is het laatste verhaal tussen haakjes, het verhaal van Gerritsma de begrafenisondernemer, die al eerder in het boek voorbij is gekomen. Hij wordt 's nachts getergd door de stem van Marcus Kolpa, die cursief is afgedrukt:

Zijn werk. Doden opruimen.

*Je bent met handen en voeten aan jezelf gebonden. Je eigen cipier. Je eigen duivel. Je eigen beul, je eigen slachtoffer. En je bent dat allemaal niet alleen voor jezelf, maar ook voor anderen...*<sup>70</sup>

De stem suggereert dat ze allebei weten dat Gerritsma ooit een verkeerde keuze heeft gemaakt, waardoor Gerritsma niets meer van de rest van zijn leven kan maken.

Hij wist het. Hij wist het allang. Hij was in de val gelopen die hijzelf had helpen opzetten. De verkeerde trein was langsgekomen en hij was ingestapt. Er was een eenmalige aanbieding voor een cruise en het schip had Titanic geheten.<sup>71</sup>

---

70 Möring, *Dis*, 456.

71 *Ibid.*, 456.

Verder kom je niet te weten wat er gebeurd is in het leven van Gerritsma. Het is een intermezzo, waarbij een “duivelse” stem, die Gerritsma associeert met die van Marcus, hoewel niet bevestigd kan worden dat Marcus hier ook maar iets mee te maken heeft, die in discussie gaat met de christelijke Gerritsma. Misschien kan deze discussie gezien worden als een dialoog met andersheid, ten eerste door het gesprek tussen een realistische en een magische stem en ten tweede omdat Gerritsma die magische stem verbindt aan de stem van Marcus, die als jood voor hem als christen altijd anders blijft, tot op de dag van vandaag. Marcus wordt door de inwoners van Assen gezien als “anders”, vanwege zijn naam, zijn intellect en zijn liefdesleven. Dit geldt ook voor zijn joods-zijn: “Dit waren de mensen die hem geen jood vonden als het hen uitkwam en wel als dat handig was....Hij zal hun jood zijn.”<sup>72</sup>

In de tiende en laatste cirkel wordt Jakob Noach overspoeld door herinneringen:

...een spiralende kabbelstroom van woorden en klanken die langzaam luider werd en luider, tot de hele ruimte was gevuld met gedempt, polyfoon gelispel en gemompel en gemonkel en ...<sup>73</sup>

Hij wordt omringd door de stemmen en verhalen van anderen. Hij loopt naar het Asser bos, kijkt voor de laatste keren op het magische horloge, laat de Jood van Assen achter en legt zich te rusten in het gras van de joodse begraafplaats. Er zijn geen andere narratieven of stemmen meer: “Hij wist niet waarom dat zo voelde, maar het was alsof hij zich van een taak had gekweten en nu vrij en schoon en nieuw was.”<sup>74</sup>

Er wordt in *Dis* een constructie gebouwd van alle verschillende stemmen en verhalen die door de stad dwalen. Al die verschillende teksten hebben een ontregelend effect op de eenheid van het verhaal, omdat ze bewust laten zien dat ze niet in één totalitair narratief passen.

Al die stemmen wijzen op nog meer stemmen die *niet* gehoord worden. Van de zevenhonderd joden in Assen zijn er na de oorlog maar iets meer dan vijftig teruggekomen.<sup>75</sup> Assen wordt op de vooravond van de TT regelmatig omschreven als een spookstad:

Straks zal een kille schemering neerdalen over de stad. Tussen de huizen, in de smalle straten van het centrum, wordt het licht een rouwsluier. De huizen zijn dood, de straten zijn dood, de ramen boven de winkels kille gaten en alle hoeken diepe schaduwneesten....Straks

---

72 Möring, *Dis*, 125-126.

73 Ibid., 469.

74 Ibid., 505.

75 Ibid., 200.



wordt de stad een droom....Achter de ramen is iets, maar alleen als men niet kijkt....Onder het schijnsel van het kunstlicht bewegen zich rondtrekkende zwartlederen gedaanten voort.... 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.<sup>76</sup> Linksaf en verder de tunnel in die de Passage is, een optocht van vormeloze, heen en weer slingerende mensen, voorthompelende halfdoden die dromen dat dit geen droom is.<sup>77</sup> [Marcus] heeft een uur of twee om stuk te slaan en net zoals alle andere dolenden in deze nacht kan hij niets beters verzinnen dan rondlopen.<sup>78</sup>

In het vorige hoofdstuk heb ik ook al geschreven over de spookstad, die ook in stand werd gehouden door de lege panden van Noach. Noach komt een paar van die dolenden deze avond ook werkelijk tegen, zoals Levi Philips junior en senior en de club van honderd hedonisten, maar hij komt niet te weten hoe het ze verder is vergaan. Ze verdwijnen waar hij bij staat. In de zesde cirkel lopen Noach en de Jood van Assen door een wijk waarover Noach zegt: “Dit,' zei hij, 'was de Kalverstraat in mijn monopolyspel. Als dit stadje ooit een joodse wijk had, dan hier.”<sup>79</sup> Ze lopen door de wijk en Noach wijst alles aan wat er niet meer is:

'Daar was de slager,' zei Noach, opzijkijkend. 'De bakker.' Zijn hand ging van links naar rechts en van rechts naar links. 'Garen en band. Hier,' de andere kant opziend, 'het eerste warenhuis van Assen... De kippenslachter. Nog een bakker. Daar...' Hij wees schuin naar rechts. 'Daar woonde Rika Levie, de uitvindster van Rieks brandzalf...'<sup>80</sup>

De meerdere punten aan het eind van zijn laatste zinnen zijn niet door mij toegevoegd, maar komen uit de tekst. De opsomming van Noach zit vol gaten. In de terminologie van Van Alphen is hier sprake van een narratief vacuüm.

In het eerste verhaal tussen haakjes, op de krantenredactie, zit Bernard Lutra een verhaal te schrijven over de avond. Tussen de regels door vormt zich een verhaal dat niet verteld kan worden. Het wordt er letterlijk uitgeschrapt:

De leegte in hem vult zich, zijn volheid leegt zich....Hij is een verslaggever, het medium dat

---

76 Möring, *Dis*, 94-95.

77 *Ibid.*, 122.

78 *Ibid.*, 413.

79 *Ibid.*, 302.

80 *Ibid.*, 305.

de boodschappen uit de wereld vertaalt in badinerende stukjes om ze over te brengen aan zijn lezers....Een orakel is hij, een ziener die gebeurtenissen beschrijft die zich nog moeten voordoen of, als ze zich niet voordoen terwijl hij ze toch heeft beschreven, waar worden gemaakt met zijn pen.

Hier en daar werd gevochten en sneuvelde ruiten. Een miezerige motregen hing als een sluier over de stad. In nacht en nevel bewogen de duizenden, tienduizenden zich als schimmen tussen de gevels van huizen en winkels was de rem op al te grote 'gezelligheid'.<sup>81</sup>

Er is hier sprake van een botsing tussen een "spooknarratief", dat waargemaakt wordt door zijn pen en het autoritaire narratief van een krantenartikel. Er is ook een duidelijke botsing van discours: "Een miezerige motregen was de rem op al te grote 'gezelligheid'" is typische sfeerverslagtaal voor een streekkrant. 'Een miezerige motregen hing als een sluier over de stad' is veel literairder en mysterieuzer en klinkt als het begin van een spookverhaal. De twee discoursen lopen hier letterlijk door elkaar, waarbij het spookdiscours zowel aan- als afwezig is. Het andere verhaal blijft wel zichtbaar, maar er is geen plek voor om het weer te geven.

Het magisch-realisme biedt ruimte aan dit spooknarratief, alle aanwezige stemmen en alle *niet*-aanwezige stemmen. Het is hierdoor mogelijk zowel kenbare als onkenbare elementen uit te drukken.

### Het groteske

Met haar derde hoofdstuk laat Adams zien hoe het groteske lichaam, een kenmerk van het magisch realisme, is getekend door de geschiedenis die het doorleeft. Er is sprake van een 'relationship between the discourse of the body and the history in which that body is located'.<sup>82</sup> De sociale, politieke en culturele omstandigheden staan letterlijk in het magisch realistische lichaam gegrift.<sup>83</sup> Volgens haar is het daarom een vorm van traumatische representatie.

Ten eerste zijn er veel overeenkomsten tussen magisch realisme en het groteske:

The two modes overlap in a number of ways, not least in their inclusion of elements incompatible with the parameters of realist literature....The centrality of the extreme, the

---

81 Möring, *Dis*, 241.

82 Adams, *Magic Realism*, 82.

83 Ibid.

exceptional or the aberrant to the grotesque suggests an obvious overlap with the terrain of magic realism....Given the physicality of the unreal in both of these conceptions, it is unsurprising that the body should present one of the more persistent grounds for their intersection.<sup>84</sup>

Beide genres houden zich bezig met de grenzen en overtredingen van het lichaam ('a preoccupation of boundary transgression'<sup>85</sup>). Beide genres hebben een vervreemdend effect, omdat ze beiden bestaan uit een hybride en conflicterende narratieve dynamiek.

Adams gaat in op twee tegenovergestelde opvattingen van die lichamelijke grenzen, namelijk het carnavaleske en het abjecte. Voor het carnavaleske baseert ze zich op Bakhtin's positieve theorie. Het groteske lichaam binnen het carnavaleske discours is ontstaan uit de carnavaltraditie van middeleeuws Europa, waarin het carnaval een moment was om zich even te onttrekken aan de waarheid en de gevestigde orde.<sup>86</sup> Adams noemt drie kenmerken van het lichaam in het carnavaleske discours: het lichaam wordt gezien als onderdeel van een grotere eenheid; wat er toe leidt dat de dood niet zozeer als iets negatiefs wordt gezien, maar als zowel een eind als een begin; en het lichaam staat open voor interactie met de wereld.

The grotesque body is continuous with the world, as emphasized through a focus on the convexities and orifices, particularly those of the 'lower material bodily stratum', through which commerce with the world occurs.<sup>87</sup>

Deze openheid naar de wereld wordt door Bakhtin nooit als traumatisch gezien, maar eerder als utopisch. Het is daarom een positief beeld van het lichaam.

Voor het abjecte baseert Adams zich op de 'negatieve' invalshoek van Julia Kristeva, 'devoid of laughter, communality and regenerative potential'<sup>88</sup>. Hier wordt al die lichamelijke en openheid gezien als smerig en bedreigend. Het zijn dus echt twee tegenovergestelde visies op lichamelijkeheid.

Both take as their focus the openness of the body and the transactions and materials which mark its continuity with the other, in the sense of both the collective body of the folk

---

84 Adams, *Magic Realism*, 83-84.

85 Ibid., 84.

86 Ibid., 86-87.

87 Ibid., 87.

88 Ibid., 88.

(Bakhtin) and, in the context of abjection, the maternal. While both theorists consider this openness somewhat ambivalent (in Bakhtin's simultaneous emphasis on regeneration and decay, and in Kristeva's presentation of the abject as both horrific and enticing), the two processes weight the scales of this ambivalence in different directions, with the result that the grotesque body's openness carries a decidedly different valence in each of these formulations.<sup>89</sup>

Hoe koppelt Adams het groteske aan het traumatische? Aan de hand van Freud en andere theoretici beschrijft ze trauma, net als het groteske, als een gebeurtenis waarbij de grens tussen de individuele psyche en de buitenwereld wordt overschreden door een buitengewone gebeurtenis.<sup>90</sup> Een traumatische gebeurtenis heeft zo'n impact dat het door de grens van het bewustzijn breekt. Die grens wordt door Freud geplaatst 'on the borderline between outside and inside'<sup>91</sup> De psyche wordt binnengedrongen door iets dat niet in onze symbolische termen te vatten valt. Adams haalt de definitie van de post-structuralistische traumatheoretist Cathy Caruth aan:

The trauma is the confrontation with an event that, in its unexpectedness or horror, cannot be placed within the schemes of prior knowledge [...] and thus continually returns, in its exactness, at a later time. Not having been fully integrated as it occurred, the event cannot become, as Janet says, a "narrative memory" that is integrated into a completed story of the past. (Caruth, 1995, p.153)<sup>92</sup> [Trauma is] a 'wound of the mind – the breach in the mind's experience of time, self and the world' (1996, p. 4)

Trauma is dus iets dat steeds weer terugkeert en tegelijkertijd niet in tijd of een narratief gevat kan worden. Ook onafhankelijk onderzoeker Eugene L. Arva schrijft in zijn studie *The Traumatic Imagination* dat:

Events characterized by extreme violence and/or extended states of fear and anxiety tend to resist rationalization and interpretation in a narrative form because of their powerful and lasting impact on the human psyche.<sup>93</sup>

---

89 Adams, *Magic Realism*, 89.

90 Ibid., 105.

91 Ibid., 105.

92 Ibid., 105.

93 Eugene L. Arva, *The Traumatic Imagination. Histories of Violence in Magic Realist Fiction* (2011): 1.

Hier vormt het groteske dus zowel een overeenkomst als een oplossing. De overeenkomst is dat in beide gevallen sprake is van een grensoverschrijding tussen het lichaam en de buitenwereld door iets buitengewoons. Het groteske biedt een oplossing door een fysiek discours aan te bieden voor het uitdrukken van deze grensoverschrijding.<sup>94</sup>

In these figurations, trauma carries a penetrative force that can, it seems, best be given representation in an imagery of grotesque boundary transgression, as a result of both the difficulty surrounding direct representations of trauma and the structurally analogous vocabulary presented by grotesque bodily discourse.<sup>95</sup>

De lichamelijke performance, die het groteske uiteindelijk is, kan gezien worden als poging de impact van de traumatische gebeurtenis te reënceneren.<sup>96</sup> Het groteske biedt het subject een “transgressive bodily discourse” om trauma te kunnen uitdrukken.<sup>97</sup> Adams noemt een paar voorbeelden in *The White Hotel* van D.M. Thomas uit 1981:

This transgression occurs in the bodily transactions of sex, various forms of penetration, and the emission of bodily flows (milk, blood, semen) which threaten any sense of the body (and also the subject) as bounded and self-contained. It occurs in the removal of body parts ('the blizzard tore/my womb clean out'), and in the appearance in the hotel grounds of such dismembered organs as the breast and womb (*WH*, pp. 54-5).

Aan de hand van deze kenmerken ben ik in *Dis* op zoek gegaan naar kenmerken van het groteske. De stad Assen wordt in deze nacht continu weergegeven als de stad Dis, de stad van de geweldplegers. De TT brengt grote groepen motorrijders naar de stad en het wordt een avond van seks, geweld en drank.

Er zou gedronken worden tot onder boven was en links rechts en huisvrouwen zouden met opgeschorte rokken op de trappen van souterrains liggen terwijl ze in het donker de witte billen van onbekende jongemannen in hun schoot zagen dalen en rijzen. Er zouden knokkels op kaken landen en mensen die het leven nooit hadden gevoeld zouden het nu eerst recht

---

94 Adams, *Magic Realism*, 105.

95 Ibid., 106.

96 Ibid.

97 Ibid.

ervaren. Er zou bloed vloeien en tranen en kots en zaad.<sup>98</sup>

Zoals Adam beweert, zijn seks en het vloeien van lichaamssappen kenmerken van het groteske, die de begrensdheid en autonomie van het lichaam onderuit halen. Aan het eind van het boek vindt een groot gevecht plaats in een biertent.

Hij zag vuisten op kaken landen, voeten in de lucht trappen en gezichten rood aanlopen....In de groep vechtenden spatte bloed en speeksel in het rond....Hij trok zijn hoofd terug in een nevel van bloed. Iemand opende zijn mond en schreeuwde....Een hoofd dook op uit de kluwen en werd met een arm om de keel teruggetrokken....De mêlee rolde als een bal van zwaaiende ledematen in de richting van de bar, onderweg tafels en stoelen opzijwerpend. Een lichaam klapte dubbel, rechtte zich, klapte tegen een tentpaal, bleef daar even staan, bijna alsof het vastgeplakt was, en droop toen langzaam naar beneden. Twee mannen stonden elkaar te wurgen, allebei rood aangelopen, wijdbeens, wankelend. Een vuist dook op uit het niets en belandde op een halfgeopende mond, die een paar tanden en een straal bloed uitspuugde.<sup>99</sup>

Het is een extreem lichamelijke scène, waarin niet alleen veel bloed vloeit, maar al die lichamen ook deel uit lijken te maken van één geheel, waar af en toe een onderdeel zich van losmaakt. In de woorden van Ernst van Alphen is er hier ook sprake van een Holocausteffect:

...we are not confronted with a representation of the Holocaust, but that we, as viewers or readers, experience directly a certain aspect of the Holocaust or of Nazism, of that which led to the Holocaust. In such moments the Holocaust is not re-presented, but rather presented or reenacted.<sup>100</sup>

Deze scène kan niet alleen als een Holocausteffect worden gezien (door middel van reenactment van het excessieve geweld van de Shoah), maar ook als een uitdrukking van trauma door middel van het groteske. De scène hoeft niet alleen geweld uit te drukken, maar kan ook het trauma van de hele stad uitdrukken: de traumatische gebeurtenis van de Shoah, de extreme gebeurtenis die het eigene van de stad is binnengedrongen. Het geweld van de TT en de jaarlijkse herhaling daarvan,

---

98 Möring, *Dis*, 202.

99 *Ibid.*, 488-490.

100 van Alphen, *Caught by History*, 10.

versterken de suggestie van het groteske, dat aan het trauma verbonden blijkt te zijn.

De groteske verbeelding van trauma in de vorm van seks komt ook de personages Marcus Kolpa en Jakob Noach voor. Zowel Marcus als Noach hebben met veel vrouwen seks gehad. De eerste kennismaking met Marcus, zoals hierboven beschreven in de paragraaf over narratieve dynamiek, bestond uit een zeer grafische zaadlozing. 's Avonds ontmoet hij Antonia, een oude vlam:

Antonia, haar allewaterendoorklievende boeg, haar rinkelende lach. Zij zette haar tanden in het leven, alsof het leven een bruingeroosterde bout was, barstend van vleessappen, ah, bol van hete sappen, ja, alsof het godvergeten leven het godverdomme waard was om te leven. Het gewicht van die enorme borsten in zijn handen, haar ronde billen in zijn bekken, een stootkussen dat, ja, een kussen dat hem opving en ontving, warm en volledig en uitnodigend ontving, warm en volledig en uitnodigend ontving, de kreten die uit het diepst van haar keel ontsnapten...<sup>101</sup>

Al die nadruk op de welvingen en de openingen van het lichaam, komen overeen met Bakhtin's beschrijvingen van het groteske carnavaleske lichaam: "...the emphasis is on the apertures or the convexities [...]: the open mouth, the genital organs, the breast, the phallus..."<sup>102</sup> De nadruk wordt op die lichaamsdelen gelegd om de verbinding met de rest van de wereld aan te geven – dat is de utopische, positieve variant van het groteske. Tegelijkertijd komen er bij een vrouwenlichaam ook andere gevoelens bij Marcus boven:

Haar lange zwarte haren, de volle rode mond, de wolkende boezem, de smalle taille en de goedgevulde derrière daaronder maakten iets dieps en duisters in hem los wat hij niet goed kon benoemen.<sup>103</sup>

Als tiener had Marcus masochistische fantasieën over zijn buurvrouw:

Hij had zijn zaad in al haar lichaamsopeningen uitgestort en toen hij daar genoeg van had, fantaseerde hij dat hij het over haar heen zou spuiten, haar gezicht, haar borsten, haar ronde witte billen. Mevrouw De Wit ... was een obsessie voor hem geworden, een obsessie die

---

101 Möring, *Dis*, 128.

102 Adams, *Magic Realism*, 87.

103 Möring, *Dis*, 255.

werd gevoed door een woede en kilheid die hij niet begreep.<sup>104</sup>

Zijn seksuele gevoelens met betrekking tot vrouwen zijn ambivalent: aan de ene kant biedt het vrouwenlichaam hem een thuis, een plek waar hij in opgenomen kan worden, aan de andere kant is het een locus van het groteske lichamelijke discours dat trauma uitdrukt.

Bij Jakob Noach wordt seks met zijn vrouw omschreven als 'dat hij zelf in al dat geweld nauwelijks aanwezig was.'<sup>105</sup> Als hij net uit het hol in de grond gekropen is aan het einde van de oorlog, wil hij

...het stuk touw dat zijn broek ophoudt losrukken de aarde aan de kant vegen en de godverdomde akker van die godverdomde boeren neuken om zich te wreken. De eerste de beste breedbeboezemde blonde boerin met haar blozende kop in een voor gooien en terwijl haar gezicht in de vette aarde ligt en het speeksel uit haar mond loopt en zich met de zwarte grond vermengt haar kont neuken.<sup>106</sup>

De penetratie, de grensoverschrijding tussen het lichaam en de buitenwereld, is een lichamelijke performance om de impact van de traumatische gebeurtenis te reënsценieren. Net als bij Marcus heeft seks voor Noach een ambivalente werking:

En elke keer als hij een vrouw verleidt is er even een moment van geborgenheid en lijkt Odysseus waarlijk in Ithaca aangekomen.

Tot, zoals altijd, de leegte terugkeert en zich grijnzend in hem nestelt.<sup>107</sup>

Net als Marcus zoekt hij een thuis en net als bij Marcus is er sprake van een trauma dat niet onder woorden gebracht kan worden, dat zich keer op keer manifesteert in zijn lichamelijke handeling.

Noachs thuis blijkt uiteindelijk de begraafplaats Beth Olam, 'het huis van de wereld'<sup>108</sup>, waar hij zich meer deel voelt van een "collective body" zoals Bakhtin de samenhang tussen het lichaam en de wereld in het kader van het carnavaleske discours positief beschrijft<sup>109</sup>:

Laat ik eerlijk zijn, dacht hij, hier ben ik nog het meeste thuis....Naakt. Ja, naakt als de

---

104 Möring, *Dis*, 274.

105 Ibid., 62.

106 Ibid., 11-12.

107 Ibid., 82.

108 Ibid., 505.

109 Adams, *Magic Realism*, 87-88.



stenen...Om te voelen hoe het was om gewiegd te worden op een grazig bed, om op de aarde te liggen en de wereld onder zich te voelen draaien.

Het gras ontving hem met een zachte, verende omarming. Het was alsof hij er niet op lag, maar erin.<sup>110</sup>

Zijn lichaam is niet meer begrensd, maar wordt opgenomen in de aarde. Het einde van de roman zou gezien kunnen worden als “working through trauma”<sup>111</sup>, een manier om door middel van enscenering of herhaling grip te krijgen op het trauma. Adams noemt theoretici die stellen dat “the pornographic and the bodily grotesque are viable means by which traumatic events may be enacted and mastered, by which acting out can approach the possibilities of working through”.<sup>112</sup>

### Temporaliteit

Het gebruik van tijd in magisch realistische Shoahliteratuur verdient volgens Adams meer onderzoek. Onze chronologische opvattingen over tijd zijn simpelweg niet te verenigen met de impact van de Shoah (“temporal dissonance”<sup>113</sup>). Bovendien leven de stemmen uit het verleden door, waardoor we ook steeds weer terugkeren naar die tijd.<sup>114</sup> Diezelfde “non-temporaliteit” zie je ook bij trauma, waar de gebeurtenis in het verleden niet volledig kon worden ervaren en in het heden geen plaats heeft.<sup>115</sup> Een belangrijk verschil tussen de ideeën over chronologische dissonantie en trauma is dat die verstoring van tijd bij trauma alleen het subject beïnvloedt, terwijl het bij de Shoah onderdeel van de gebeurtenis is.<sup>116</sup> Adams vat het als volgt samen:

...there is a middle ground to be located here, namely, that the Holocaust resists location in temporal sequence as a result of its excessive nature, which it is difficult to reconcile with a continuum of non-excessive events. This disruptiveness is not universal and pertains most obviously to those in an experiential relation to the event; however, it is also a relevant dimension of the attempt to situate the Holocaust historiographically and theoretically...<sup>117</sup>

Vanwege zijn excessieve natuur kan de Shoah niet gevat worden in de lineaire tijdsopvatting die wij

---

110 Möring, *Dis*, 505.

111 Adams, *Magic Realism*, 106.

112 Adams, *Magic Realism*, 108.

113 Ibid., 113.

114 Ibid.

115 Ibid.

116 Ibid., 114.

117 Ibid.

hanteren. Met betrekking tot tijd bestaat de Shoah uit twee onverzoenbare systemen, namelijk dat van zijn plaats in de geschiedenis als elke andere historische gebeurtenis en dat als een gebeurtenis die los staat van die geschiedenis:

This contradiction is that between the event understood as continuous with other historical events, in a linear and measurable temporal sequence; and the event understood as radically disjunctive with any such sequence, an approach whose validity lies in its phenomenological truth.<sup>118</sup>

In getuigenissen wringt het ook tussen lineaire tijd en de gebeurtenis die zich hieraan onttrekt. Overlevers hebben zelf aangegeven dat hun ervaring niet overeenkomt met de beschikbare tijdsstructuren. Verder tonen deze getuigenissen de “circularity” van de tijdsperiode na de Shoah: ten eerste de herhaling van die non-temporaliteit van de Shoah in het heden en ten tweede de tijd die maar gericht blijft op het verleden in plaats van de toekomst. Er ontstaat dus een soort lus tussen het verleden en het heden die niet opgelost kan worden. Tot slot kunnen getuigenissen zelf ook gezien worden als een symptoom van die 'temporal dissonance', omdat hierdoor de Shoah blijft terugkeren in het heden.<sup>119</sup>

De Shoah is dus een gebeurtenis die niet verenigd kan worden met de menselijke tijd zoals wij die kennen. Adams koppelt die non-temporaliteit aan magisch realisme door middel van de narratieve theorie van Paul Ricoeur. Die stelt dat tijd gevormd wordt door het menselijk narratief. Tegelijkertijd wordt het narratief ook gevormd door ervaringen in tijd. Die twee spiegelen elkaar en zo kan het narratief ook ingrijpen in een tijdsconflict.<sup>120</sup> Adams onderzoekt deze mogelijkheid aan de hand van “third time”. Die definieert ze als volgt: “Magic realism's 'third time' hence refers to the play of linear and cyclical temporal dynamics in a nuanced negotiation of historical reality and its shape in consciousness.”<sup>121</sup> “Third time” komt voort uit het conflict tussen twee tijdsperspectieven, die Adams “continuity” en “dislocation” of “break” noemt.<sup>122</sup> Er is de opeenvolgende, lineaire geschiedenis en er is de cyclische, niet-opeenvolgende tijd. Die niet-opeenvolgende tijd kan twee vormen aannemen: er is de cyclische tijd van de mythe, die een spiraal vormt naast de lineaire tijd, maar die samen wel een continuïteit vormen. Een andere niet-opeenvolgende tijd is de onvindbare

---

118 Adams, *Magic Realism*, 116.

119 Ibid., 119.

120 Ibid., 120.

121 Ibid., 122.

122 Ibid., 131.

tijd van trauma.<sup>123</sup> Deze “temporality of trauma”<sup>124</sup> is een tijd die geen heden, verleden of toekomst heeft, maar alleen maar is. Deze tijd zit opgesloten in het trauma. Een traumatische ervaring valt buiten het normale tijdsverloop en staat daarom dwars op de continuïteit die de mythe en de lineaire geschiedenis samen vormen. Deze interacties omvatten samen “the third time”.

De interacties van die verschillende perspectieven laten zien dat een eenduidig, totalitair perspectief niet voldoet als het om de temporaliteit van de Shoah gaat. De ontregeling in tijd van de Shoah is ook een factor in het debat over de vraag in hoeverre de Shoah uniek is. Adams antwoord hierop is:

The Holocaust must be considered as *both* an unassimilable Event and an event located in temporal sequence, continuous and experientially comparable with other historical events, in order to be adequately apprehended.<sup>125</sup>

Net zoals in de eerste cirkels het narratief verspringt van Jakob Noach naar Marcus Kolpa, zo verspringt ook de tijd. Omdat hun verhaallijn ongeveer parallel loopt, springt de tijd aan het begin van de cirkels weer terug om weer opnieuw te beginnen met het andere personage. Uiteindelijk doorloopt het boek de hele nacht van vrijdag 27 juni.

Samen met de Jood van Assen maakt Jakob Noach wel tijdreizen. Zo lopen ze een snackbar in waar de tijd bevroren is. Het zit er vol met mensen, maar niemand beweegt. Tijdens hun wandeling in de Joodse wijk in de zesde cirkel ontmoeten ze Levi Philips junior en senior. De jonge Levi is volgens de tekst “bijna tachtig”<sup>126</sup>, maar een paar pagina's verder komt zijn vader ook langs. Bovendien is sowieso niet duidelijk of ze überhaupt de oorlog hebben overleefd. Er is hier dus geen sprake van een lineaire tijd, maar hun verhaal kan als een mythe gezien worden, omdat het als cyclus naast de lineaire tijd een continuïteit vormt.

Wat ook als een mythe gezien kan worden, is het verhaal van de magiër. De Jood van Assen en Noach zijn getuige van het werk van begrafenisondernemer Gerritsma bij het huis van de overleden Talens. Daar wordt over de dochter van Talens gesproken:

'Rika Talens,' zei Gerritsma. 'Die in dat huis in het Museumlaantje woont. Waar de gordijnen altijd dicht zijn.' ... 'Ik was erbij,' zei Gerritsma. 'Waarbij?' 'In Bellevue.' ... Ze trouwde met een Arabische prins. Dat zei men tenminste. Maar hij was een goochelaar.' 'Ik herinner me

---

123 Adams, *Magic Realism*, 125.

124 Ibid., 131.

125 Ibid., 143.

126 Möring, *Dis*, 315.

dat,' zei Jakob Noach.<sup>127</sup>

Als ze verder zijn gelopen, tekent de Jood van Assen een rechthoek in de schemering. ”Verhalen zijn deuren in de tijd,' zei hij. 'En wat, mijnheer Noach, ben ik anders dan dat?’”<sup>128</sup> Ze stappen door de rechthoek en komen in een sneeuwstorm terecht, waar ze zien hoe de magiër Abinadab Rika Talens ontmoet op weg naar het Bellevue. Plotseling zitten ze in de grote zaal van het Bellevue en zien hoe Rika de magiër assisteert bij een verdwijningstruc.

'Ik dacht dat hij niet had opgetreden,' siste Noach.

De Jood van Assen glimlachte kreukelig. 'Jawel. Alleen niet op die eerste dag, toen het zo sneeuwde en hij haar tegenkwam. *Wegens ziekte uitgesteld.*' Hij grijnsde op de toegeeflijke manier van de oude man die jonge liefde aanschouwt.<sup>129</sup>

Nadat ze verdwenen zijn tijdens de voorstelling, wil de Jood van Assen gaan.

'Weg?' zei hij afwezig. 'Het is nog niet voorbij.'

'Jawel,' zei de marskramer. Hij stond op en tuurde naar de uitgang. 'Voorbij. Ze komen niet terug. Einde. Over. Fin. Niets meer.'<sup>130131</sup>

Daarna neemt hij Noach mee en zijn ze weer terug op dezelfde avond, waar Noach prompt Marcus ziet, wat chronologisch gezien overeenkomt met de tijdlijn. Helemaal aan het eind van het boek ziet Noach ze nog een keer in zijn magische horloge:

...het diepe ronken van een lijkwagen in de Torenlaan, waar een politieagent stond te gebaren terwijl een jonge begrafenisondernemer een grote limousine uit een tuintje door een smalle gang over het trottoir op de straat manoeuvreerde, achter het raam van de keuken gadeslagen door een vermoeide grijze vrouw die onbewogen de bandensporen op het gazon bezag en terwijl zij daar stond en staarde, begon het te sneeuwen en liep aan de voorkant van haar huis Rika Talens voorbij in gezelschap van een sjofel geklede

---

127 Möring, *Dis*, 210.

128 *Ibid.*, 215.

129 *Ibid.*, 223.

130 *Ibid.*, 225.

131 Zie Femke Brockhus, “Repetitie kent geen geheugen. Een analyse van de representatie van herinneringen in *Louteringsberg* van Marcel Möring” (Masterscriptie, Universiteit van Leiden, 2015) waarin zij een soortgelijke woordkeuze analyseert.

Ik denk dat hier sprake is van de “temporality of trauma”. De tijd waarin Rika Talens en haar magiër door de sneeuw lopen is onvindbaar. Ze zitten opgesloten in de tijd en daarmee in een trauma, dat zichzelf maar blijft herhalen. Het zijn verhalen als deze, in combinatie met de narratieve dynamiek en groteske verschijnselen, die uitdrukking geven aan het verlies dat in deze roman doorklinkt.

Er zijn nog meer aanwijzingen van traumatische tijd. Zo is daar de deurbel, die klingelt als Jakob Noach de voormalige boekwinkel van zijn ouders binnenstormt om de voormalige bewoner weg te jagen.

Om te zeggen dat het belletje van de winkel deur minutenlang naklinkt in de lege ruimte waar de wanden met volkseigen boeken zwijgzaam oprijzen en een plakkaat met de beeltenis van een Teutoonse heldenkop op hem neerkijkt is een eufemisme. Het duurt jaren, vele jaren, tientallen jaren. Hij zal het nog horen als hij getrouwd is .... De bel klingelt na als hij de winkel in grootte verdubbelt .... De bel rinkelt 's nachts, als hij uit een eenzame, zwarte slaap wakker wordt met de naam van zijn broer op zijn lippen....Zelfs als hij die vrijdag, de 27ste juni, in zijn auto zit....de hele rest van zijn leven na die ene dag in de lege winkel zal die bel blijven rinkelen.

Het is de bel die hem zegt: alles is niets.<sup>133</sup>

De bel representeert een tijdsclus, een moment waar hij niet uit kan ontsnappen, maar dat zich maar blijft herhalen.

In de tweede cirkel tijdens de vogelvlucht door Assen, komen we mevrouw Kolpa, “die vroeger Polak heette”<sup>134</sup>, tegen. Ze praat tegen een arts

...die ze niet ziet, omdat ze ergens anders naar kijkt, naar iets wat zich op een ondefinieerbare plek achter hem bevindt, en in een andere tijd ... meestal zelfs, hoefde hij maar één vraag te stellen om het hele verhaal te krijgen, het verhaal dat zij de afgelopen vijfendertig jaar aan niemand, ex-man noch zoon, heeft verteld en dat nu een onstuitbare stroom is geworden die nu, na vele uren, dooft in de mantra die haar al vijfendertig jaar, nee:

---

132 Möring, *Dis*, 475.

133 Ibid., 25.

134 Ibid., 93.

achtendertig jaar, doet denken dat het een vrijdag in 1942 is, altijd vrijdag: *Ja, de dag herinner ik me ik weet nog wat voor een dag het was twee oktober een vrijdag het was nacht het was twee uur het was vrijdag. Het was twee oktober nacht twee uur. Ze klopten op de deur.*<sup>135</sup>

Een mantra is een spreuk die je moet blijven herhalen. Bij mevrouw Kolpa is sprake van een tijdsmantra. Ze blijft maar opgesloten zitten in die vrijdag 2 oktober 1942, terwijl ze geen uiting kan geven aan de gebeurtenissen die ertoe hebben geleid dat ze in deze tijdslus is blijven steken.

---

135 Möring, *Dis*, 93.

### Hoofdstuk 3 Intertekstualiteit

Volgens Bart Vervaeck, hoogleraar Nederlands in Leuven, is intertekstualiteit “de sluitsteen van het postmoderne universum ... omdat ze zowel op formeel als inhoudelijk vlak zorgt voor de samenhang, de openheid en de eindeloze doorverwijzing die zo belangrijk zijn in de postmoderne roman.”<sup>136</sup> Intertekstualiteit laat zien dat een tekst eeuwig doorverwijst naar andere teksten, waardoor de fictionele structuur duidelijk wordt. Juist het naar boven brengen van die conventies en structuren die gewoonlijk verborgen blijven, is een kenmerk van het postmodernisme. “Voor de mens is het leven slechts toegankelijk en vatbaar in de vorm van een verhaal.”<sup>137</sup> Interteksten zijn reeds bekende scenario's en zijn juist daarom zo geschikt om de fictionaliteit van een tekst te laten zien. Verwijzen naar eerdere teksten is niets nieuws, maar Vervaeck vindt dat postmoderne intertekstualiteit op vier punten afwijkt van de traditionele intertekstualiteit.

Ten eerste expliciteert de postmoderne roman zijn parasitaire bestaan.<sup>138</sup> De intertekst ligt er in *Dis* dik bovenop, zoals wanneer bijvoorbeeld Marcus zichzelf identificeert met Orpheus of Odysseus. Personages in postmoderne romans zijn zodoende wel onderworpen aan het scenario van hun voorgangers. “De wereld van de postmoderne roman heeft onmiskenbaar iets dwangmatigs”, schrijft Vervaeck. “De realiteit is een gedwongen opvoering van een fictie.”<sup>139</sup> Dit dienen van een scenario is op zichzelf ook weer een thema in postmoderne romans: “Het leven staat in dienst van de fictie, de mens in dienst van het scenario.”<sup>140</sup> Het tweede punt van verschil met de traditionele intertekstualiteit is de ironie: “Het scenario waarop de postmoderne roman zich baseert, wordt zo expliciet opgeroepen dat het geïroniseerd wordt. Die ironisering is geen lacherig spelletje, maar omvat vaak de tragedie van het boek.”<sup>141</sup> Het clichématige is het derde kenmerk van de postmoderne intertekstualiteit. Dit kenmerk heeft ook iets ritueels: 'Postmoderne romans die een voorliefde hebben voor de clichés van het scenario, tonen dat gebeurtenissen en gedragingen welhaast rituele opvoeringen zijn van stereotiepe patronen.’<sup>142</sup> Als een tekst gebruik maakt van clichématige heropvoeringen, worden de literaire topoi van dat genre duidelijk naar de oppervlakte gebracht. Het belangrijkste kenmerk van de postmoderne intertekstualiteit is het uitwissen van het origineel. “De kern van het scenario wordt zo nadrukkelijk en clichématig opgediend, dat hij uitgegumd wordt.”<sup>143</sup>

---

136 Vervaeck, *Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*, 172.

137 Ibid., 19.

138 Ibid., 22.

139 Ibid., 23.

140 Ibid., 23.

141 Ibid., 24-25.

142 Ibid., 25.

143 Ibid., 26.

Hiermee wordt ook duidelijk dat de tekst geënt is op fictie, iets dat wordt geritualiseerd en geïroniseerd maar uiteindelijk niet “echt” is. Vervaeck ziet die uitwisseling van de originele scenario's in een postmoderne roman niet als bezwaarlijk voor de personages: “Misschien ligt hun enige vrijheid in de opheffing van het scenario dat zij moeten opvoeren.”<sup>144</sup> We zullen zien of dit ook het val is bij de het gebruik van interteksten in *Dis*.

*Dis* loopt over van de interteksten. Er zijn verwijzingen naar de bijbel (“Een zoutpilaar in het schuldige landschap, in de woelingen en de rook en het puin van de stad die de Here heeft omgekeerd, zoals Hij ooit Sodom en Gomorra omkeerde”<sup>145</sup>), de *Decamerone* (“Wij zijn als het gezelschap uit de Decamerone, op de vlucht voor de pestilentie die over ons woongebied is gekomen.”<sup>146</sup>), *De Ontdekking van de Hemel* (“Een afwezige blik, en de rode krullen die vanonder haar hoofddoek ontsnappen suggereren dat ze vanavond haast heeft gemaakt met haar toilet.”<sup>147</sup>), de *Elckerlyc* (“Alle mensen. Iedereen. Godvergeten Elckerlyc.”<sup>149</sup>), klassieke mythen (“...Ik ben hier om dezelfde reden als die waarom Orpheus zich in de onderwereld bevond.' U zoekt uw Euridyce?' Marcus knikt.”) poëzie (“als een idioot in bad”<sup>150</sup>), stripverhalen (“Ik kreeg een kaart van oom Donald, op mijn verjaardag.”<sup>151</sup>) en bekende popliedjes die ons op de vooravond van de TT van alle kanten tegemoet schetteren. Deze laatste twee kunnen volgens *Draden in het donker* ook als intertekst worden gezien, omdat het begrip “intertekst” alles omvat “dat zich als een tekensysteem laat kennen.”<sup>152</sup>

De belangrijkste interteksten in *Dis* zijn *Ulysses* van James Joyce (1922) en *Inferno* van Dante Alighieri (1320). Dit zorgt er al meteen voor dat de intertekstualiteit niet eenzijdig geduid kan worden. Want hoewel *Ulysses* en *Inferno* bekende klassieke werken zijn, staan ze niet op zichzelf – zoals volgens de postmodernistische theorie natuurlijk geen enkele tekst op zichzelf staat. *Ulysses* is een moderne bewerking van de *Odysee* van Homerus, waarbij onder andere *Hamlet* van William

144 Vervaeck, *Postmodernisme*, 27.

145 Möring, *Dis*, 109.

146 Ibid., 311.

147 Ibid., 114.

148 Deze beschrijving staat haaks op de beschrijving van de waarzegster in *De ontdekking van de hemel*. De waarzegster die Max Delius in het tweede hoofdstuk ontmoet wordt als volgt omschreven: ‘...dik, donkerbruin haar lag in vreemdsoortige wrongen over haar hoofd, alsof een enorme hagedis zich daar had genesteld, een leguaan. Er was iets in haar gezicht dat hem opeens vastgreep.’ Zie Harry Mulisch, *De ontdekking van de hemel* (1992): 30. Met betrekking tot *Dis* is vooral de overeenkomst in situering opvallend: de waarzegster komt voor in het tweede hoofdstuk, waarin Max Delius wordt geïntroduceerd als tweede mannelijke hoofdpersoon na Onno Quist, net zoals de waarzegster in *Dis* voorkomt in het tweede hoofdstuk waarin Marcus Kolpa wordt geïntroduceerd, als tweede mannelijke hoofdpersoon na Jakob Noach. Waar in *De ontdekking van de hemel* de waarzegster verwijst naar Medusa, een mythologische figuur met een hoofd vol slangen in plaats van haar en wier blik de kijker versteende, wordt de waarzegster in *Dis* vooral weergegeven als een cliché met een lege blik, dat loze voorspellingen doet.

149 Möring, *Dis*, 111.

150 Ibid., 25. Verwijst naar M. Vasalis, ‘De idioot in het bad’ in *Parken en woestijnen* (1980): 10-11.

151 Ibid., 353.

152 Yra van Dijk, Maarten De Pourq en Carl De Strycker, *Draden in het donker* (2013): 20.



Shakespeare een belangrijke intertekst vormt. *Inferno* is een Middeleeuwse christelijke tekst over het leven in het hiernamaals, maar vormt bovendien naast de verwijzingen naar de bijbel en de klassieken een kritiek op de toenmalige Florentijnse politiek. Dantes grote voorbeeld bij de klassieken was de *Aeneis* van Vergilius, die weer voortborduurde op de *Ilias en Odyssee* van Homerus. Bovendien staat *Inferno* in de lange traditie van literaire hellevaarten, waarvan Vervaeck de oudste ongeveer tweeduizend jaar voor Christus kan plaatsen. Kortom, door *Dis* te enten op deze twee teksten, wordt er meteen een eindeloze wereld van uitwaaiende allusies en betekenissen uitgerold.

Je kunt van *Dis* niet simpelweg stellen dat bijvoorbeeld het narratief op *Inferno* is geënt en de structuur op *Ulysses*. Daar zijn meerdere redenen voor: ten eerste worden de scenario's van deze hypoteksten – de teksten die vooraf gaan aan de nieuwe tekst, de hypertext<sup>153</sup> – niet naast elkaar gebruikt, maar over elkaar heen gelegd, zodat ze door elkaar werken in alle elementen van de tekst. Verder ontsnapt de tekst ook aan de scenario's en transformeert die, wat een verwarrend effect heeft. En tenslotte staan *Ulysses* en *Inferno* ook niet los van elkaar. Mary T. Reynolds, een Joyce-deskundige, publiceerde in 1981 de studie *Joyce and Dante: The Shaping Imagination*, waarin ze de invloed van Dante op het werk van Joyce onderzoekt. Ze stelt nadrukkelijk dat Joyce Dante niet zozeer imiteerde, als wel zich door hem liet inspireren en als gids liet leiden tijdens zijn eigen spirituele reis door Dublin<sup>154</sup>:

Joyce made use of Dante in a great variety of ways. The simplest are easily discernible as verbal clues, direct quotations, and allusions. The more subtle uses are much harder to detect. Often what Joyce is *not* doing is easier to identify than to fix his purposes.... The roots of relationship lie much deeper. Joyce is also not engaging in gratuitous parody; when he allows his characters to allude jocularly to Dante, he does so for a purpose related to the specific fictional occasion.<sup>155</sup>

Joyce gebruikt Dante om zijn eigen fictie vorm te geven, zonder hem rechtstreeks te imiteren. De intertekstualiteit in *Dis* gaat alle kanten op. De verwarring ontstaat al op het niveau van de personages en hun onderlinge verhouding.

In *Ulysses* is de vader-zoonrelatie een belangrijk thema. Stephen Dedalus wordt geportretteerd als een Telemachus, op zoek naar zijn vader. Ook de verwijzingen naar *Hamlet*

---

153 van Dijk, De Pourq en De Strycker, *Draden in het donker*, 45.

154 Mary T. Reynolds, *Joyce and Dante: The Shaping Imagination* (1981): 9.

155 Reynolds, *Joyce and Dante*, 4.

dragen bij aan het thema van een vader-zoonrelatie. In *Dis* is er geen sprake van zo'n relatie tussen Noach en Markus. Toch kunnen Noach en Markus tot op zekere hoogte gezien worden als een allusie op Leopold Bloom en Stephen Dedalus. Noach als de aardse, getrouwde, joodse, licht melancholische sjacheraar die door zijn stad dwaalt en Markus als de intellectuele buitenstaander. Dit aardse en verhevene kan ook teruggevonden worden in hun favoriete habitat: waar Noach het hele boek verlangt naar het bos en het gat in de grond, woont Marcus in *Lousteringsberg* in een huis op een berg, net als Stephen Dedalus in de Martellotoren aan de kust van Dublin woont.

In *Dis* is geen sprake van traditionele intertekstualiteit die een voorgaand scenario verwerkt tot een hedendaags verhaal. Het voorgaande scenario wordt geïroniseerd, het origineel wordt uitgewist en het fictieve van de tekst wordt nadrukkelijk naar voren gebracht. Dit is al te zien bij de vermeende vader-zoonrelatie, die door deze interteksten tussen Noach en Marcus verwacht wordt. In eerste instantie gaan ze allebei op weg – of om in de termen van Vervaeck te spreken, ze worden allebei onderworpen aan het scenario van hun voorgangers: Noach gaat de stad in, onder leiding van de marskramer oftewel de Jood van Assen en Marcus gaat achter hem aan: “Noach...Jakob Noach...!...Marcus slaat zijn whisky achterover. 'Ik moet weg. Het spijt me.’”<sup>156</sup> Marcus lijkt niet te kunnen ontsnappen aan zijn Telemachusrol: hij zet meteen de achtervolging in.

Hoewel hij dus in eerste instantie aangemerkt kan worden als een enting op Telemachus/Stephen Dedalus, onttrekt het personage van Marcus Kolpa zich uit alle macht aan deze vergelijking. Hij identificeert zichzelf eerder met Odysseus en rekent meteen af met de *Odyssee*:

'Ithaca,' mompelt hij, 'en wat voor een Odysseus ben ik? Jaren weggeweest, maar de cycloop was ikzelf, eerst half blind door het geloof in het allesomvattende systeem dat de wereld beter moest maken en later verblind door mijn gelijk.' ... Nee, hij loopt door. Hij is nu bezig met zijn Odysseusverhaal en dat kan hij alleen maar afmaken als hij loopt. Hoewel, Odysseus...Hij heeft zichzelf al als cycloop ontmaskerd. Wat blijft erover van hem als listige held die in de kracht van zijn leven onderweg was en het ene na het andere obstakel overwon om terug te keren naar huis, naar zijn Nausicaä? Huis? Dat heeft hij niet. Nooit gehad. Circe, denkt hij. Waar is Circe? Wie is zij? ... Hij kan geen minzieke tovenaars in zijn leven bedenken. Nausicaä, geen probleem. Maar ook haar heeft hij niet bereikt. En misschien was zij Nausicaä ook niet....Een gemankeerde Odysseus, denkt hij, een schlemielige jid die niets overwint dan zichzelf en niets ontdekt dan wat om hem heen is. Odysseus, Schmodityseus. De lotuseters dan? Ja, die kent hij. Die heeft hij gezien....Hades?

---

156 Möring, *Dis*, 166.

Fluitje van een cent. Misschien, denkt hij ... is dat de portee van het Odysseusverhaal, dat de held niets overwint dan zichzelf, de Circe in hem, de cycloop die hij is, op weg naar het Ithaca dat altijd al bij hem was, de Nausicaä die hij zichzelf schiep.<sup>157</sup>

Marcus doorloopt hier vlot de hele *Odyssee*, ironiseert het verhaal en komt uiteindelijk weer bij zichzelf uit. De intertekstualiteit wordt hier zeer expliciet naar de oppervlakte gebracht, waardoor maar weer benadrukt wordt dat alles fictie is, en in dit geval heropgevoerde fictie. Deze heropvoering heeft tot gevolg dat uiteindelijk alleen Marcus overblijft, een fictief, papieren personage. Zoals alle elementen die behandeld worden in deze scriptie, brengt de intertekstualiteit ons ook weer terug bij de tekst zelf.

Het personage van Jakob Noach ontworstelt zich ook aan het intertekstuele scenario. Uitgaande van de *Odyssee/Ulysses* hypoteksten moet hij wel Odysseus zijn, op zoek naar een thuis dat niet meer bestaat sinds zijn ouders en broertje zijn weggehaald. Of hij is een Dante, op zoek naar kennis en zijn geliefde. Toch gaan beide vergelijkingen niet helemaal op. Een ander ontregelend element is het feit dat Noach en Marcus elkaar op deze avond uiteindelijk niet ontmoeten, wat in *Ulysses* en de *Odyssee* toch wel het belangrijkste doel en de uitkomst is. Ze cirkelen wel om elkaar heen, Marcus ziet Noach en Noach ziet Marcus, maar tot een ontmoeting komt het niet. Dit leidt er toe dat de twee narratieven, die in de hypoteksten uiteindelijk één worden, blijven uitwaaiëren.

Marcus achtervolgt Noach dan wel, maar dat is niet omdat hij een vaderfiguur of een gids zoekt. Uit zijn verhaal komt naar voren dat zijn vader Marcus en diens moeder heeft verlaten, en dat hij misschien niet eens Marcus' vader is. Dat Marcus niet op zoek is naar een nieuwe vaderfiguur, wordt duidelijk uit een flashback van een gesprek in Noachs kantoortje:

Wat is hier aan de hand? Een vaderlijk praatje van de man die deze stad had gevormd alsof het een bal klei in zijn had was? Een 'jij en ik, ook al vertegenwoordig jij het nieuwe en veranderlijke en ik het oude en blijvende, wij verschillen niet zoveel van elkaar'-gesprek? Twee opwellingen in hem die elkaar ontmoeten ... : Jij bent mijn vader niet, Jakob Noach, en: Vertel mij jouw verhaal.... Hij besepte dat hij, misschien wel voor het eerst in zijn leven, bereid was naar een mentor te luisteren. Nestor spreek!  
'Liefde.' (Dat was het? Dit quasi-plechtstatige, deze pompeuze aanloop naar groot en diep en waar, en dit kwam eruit? Liefde?)<sup>158</sup>

---

157 Möring, *Dis*, 417.

158 *Ibid.*, 419-420.

Hier wordt het hoopvolle idee van een vaderfiguur, een mentor, de grond in geboord. Marcus blijft op zichzelf staan in plaats van zich te onderwerpen aan het onderliggende scenario. De redenen van zijn achtervolging worden niet helemaal duidelijk, maar er zijn meerdere verklaringen mogelijk: hij kan op postmoderne wijze gedwongen worden door het scenario van de intertekst, of hij wil Noach iets vragen over zijn dochter Chaja, naar wie hij eigenlijk op zoek is. Chaja werkt in dit geval ontregelend op het Telemachusthema. Ze past wel binnen het Dante-thema als Beatrice, maar dan verschuift de allusie weer van Noach naar Marcus. Kortom, zoals het een postmoderne roman betaamt, zorgt de intertekstualiteit niet voor een nauwe een-op-een vergelijking, maar ironiseert ze het dwangmatige van het scenario. De liefde blijft wel staan, die wordt door het geweld van de intertekstualiteit niet onderuit gehaald.

Ook de *speaking names*<sup>159</sup> van Jakob Noach en Marcus Kolpa voegen nog meer betekenis toe aan de overdadige verzameling betekenissen die er door de interteksten al ontstaan is. Literatuurwetenschapper en filosoof Nico van der Sijde schrijft in een essay over Marcel Möring dat het personage Noach verwijst

naar de Bijbelse Noach, de redder van de dieren tijdens de zovloed. 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.<sup>160</sup>

Je zou echter ook kunnen stellen dat Noach staat voor degene die heeft kunnen overleven, terwijl zijn familie is meegesleurd, en die met zijn project ruimtelijkheid geeft aan die leegte: "...hij had daarmee niet zozeer de aandacht op zichzelf willen vestigen, maar op wat er niet meer was, wie er niet meer waren."<sup>161</sup> Bovendien is wat Van der Sijde schrijft niet helemaal juist: Noach bouwt Assen niet vol, hij koopt lege panden op, die hij later met winst verkoopt aan projectontwikkelaars. Dit vind ik een veelzeggend verschil, omdat zijn project juist uiting geeft aan de leegte en de destructie die tijdens de oorlog is aangericht. In het eerste hoofdstuk heb ik geschreven dat dit als een uiting van het narratief vacuüm gezien kan worden. Ik zou zeggen dat de naam Noach enerzijds verwijst

---

159 De naamgeving karakteriseert het personage. Zie Erica van Boven en Gillis Dorleijn, *Literair Mechaniek* (2013): 338.

160 Yra van Dijk en Koen Hilberdink (red.) *Jan Campert-prijzen 2007* (2008): 115.

161 Möring, *Dis*, 305.

naar een apocalyptische tekst (wat een opstap kan zijn naar een literaire hellevaart als *Inferno*), en anderzijds naar een tekst (dezelfde Bijbeltekst) die zo canoniek is, dat de betekenis ervan niet meer vast te leggen valt. Net zoals de keuze voor *Ulysses* en *Inferno* een duidelijke keuze is voor een heel scala aan betekenissen, is een bijbelse naam dat ook. Het is daarom niet mogelijk – wat ook de bedoeling van de tekst is – om de betekenis van zijn naam te ontsleutelen.

Marcus heeft een naam waarvan de betekenis al verschoven is. Zijn moeder is “mevrouw Kolpa, die vroeger Polak heette”<sup>162</sup>. Ook anderen zien hem zo: “Marcus Kolpa...’ (de vage echo van *die vroeger Polak heette*)”<sup>163</sup>. Polak is een typisch joodse naam, bijna een clichématige naamgeving voor een joods personage. Door deze naam te wijzigen wordt juist iedere keer dat hij genoemd wordt, de nadruk gelegd op wat er *niet* staat. Zijn joods-zijn wordt hier verdoezeld, maar juist de verdoezeling is zichtbaar. Net als in het krantenartikel over de TT-nacht, blijft het doorgestreepte hoorbaar. De namen van Noach en Marcus dragen dus niet bij aan een eenzijdige duiding, maar maken juist nog meer betekenissen mogelijk.

Het personage van de marskramer werkt ook ontregelend op het Ulysses-thema. Uitgaande van het verband met *Inferno*, zou de marskramer hier een Vergiliaanse rol vervullen. Reynolds schrijft: “Virgil is a model of behavior for Dante, as well as a poetic figure whose *Aeneid* was, Dante says, his norm of artistic style.”<sup>164</sup> Maar de marskramer is helemaal geen poëtisch en verlicht voorbeeld voor Noach. Hier is dus ook geen sprake van een vader-zoonrelatie. Bovendien leidt de marskramer hem weg van Marcus Kolpa, wat weer een ontregelend effect heeft op hun relatie.

Hoe kan het personage van de Jood van Assen gezien worden? De tekst geeft weinig uitleg over deze marskramer. Hij verschijnt plotseling, en dan is hij er ineens niet meer. De uitleg die hij zelf geeft, heldert niet veel op:

'Iemand moet de Jood van Assen zijn,' zei de marskramer ... 'en aangezien ik de Jood van Assen ben en de functie de naam is...'<sup>165</sup>

Volgens deze uitleg vervult hij een metonymische functie: hij vormt een deel van het geheel van alle joden van Assen. Maar dit is niet zijn enige rol. Hij leidt Noach door de stad, vertelt verhalen en lijkt iets duidelijk te willen maken, al wordt het niet helemaal duidelijk wat precies. Ik wil onderzoeken wat zijn functie is in het kader van representatie van de Shoah, in de rol van gids, spook of dubbelganger.

---

162 Möring, *Dis*, 93.

163 Ibid., 419.

164 Reynolds, *Joyce and Dante*, 41.

165 Möring, *Dis*, 189.

Volgens de hellevaarttheorie van Vervaecks studie *Litteraire hellevaarten* uit 2006 is de Jood van Assen een postmoderne gids. De prototypische gids is een tussenfiguur van de goden, een zoeklicht dat begeleiding en verheldering biedt. De postmoderne gids schiet tekort als zoeklicht – hij laat zien dat “vergissingen en onzekerheden de enige gidsen zijn die de hellevaarder (en algemener: de mens) heeft.”<sup>166</sup> De Jood van Assen weet letterlijk niet waar hij Noach heen moet gidsen:

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 marskramer zich, greep de overdreven grote stok die tegen de bank stond geleund, en zette voet in noordelijke richting, waar het hart van het bos zich bevond en, daarachter, de stad, waar de klok van de Jozefkerk galmde.<sup>167</sup>

Het beeld van de prototypische gids is hiermee wel onderuitgehaald. Maar, stelt Vervaeck, de tekortschietende gidsen schieten niet echt tekort voor de postmoderne reiziger.<sup>168</sup> Het ronddwalen en de hindernissen laten zien dat er geen houvast is, ze verwijzen naar de eindeloze route van de postmoderne hel. Ze vormen zowel de weg als het doel.

De gids schiet tekort, hij dwaalt en kan een beul zijn, maar net in zijn falen ligt zijn hulp. Hij wijst erop dat dwalingen de enige juiste route zijn. Als hij afwezig is, ontvangt de hellevaarder geen aanwijzingen, en misschien ligt daarin de beste aanzet tot dwalen en richtingloos dolen.<sup>169</sup>

De intertekstualiteit kan ook een gids zijn, dus in dit geval zou dat gelden voor *Ulysses* en *Inferno*. Maar in het postmodernisme leidt de intertekst als gids niet tot veel inzicht in de hellevaart: “de referenties en allusies duiken even op en verdwijnen weer zonder veel verheldering gebracht te hebben.”<sup>170</sup> Dit leidt ook weer tot een eindeloos cirkelen.

In zoverre hij [de postmoderne gids] tekst, taal en intertekst is, verwijst hij niet naar ultieme

---

166 Vervaeck, *Litteraire Hellevaarten*, 199.

167 Möring, *Dis*, 184.

168 Vervaeck, *Litteraire Hellevaarten*, 199.

169 Ibid., 205.

170 Ibid., 204.

bronteksten die als laatste verklaring en hulp kunnen dienen. Integendeel, ook op dit vlak wijst hij naar een eindeloze gang door woorden en teksten, een dwaling die de correcte route is.<sup>171</sup>

De Jood van Assen wordt in de tekst ook nadrukkelijk beschreven als een papieren personage: “zijn gerimpelde, papieren gezicht”<sup>172</sup>, “een perkamenten glimlach”<sup>173</sup>, “de vouwen in zijn gezicht”<sup>174</sup>. Hij wordt getekstualiseerd en verwordt zo tot een eindeloze reeks verwijzingen naar andere teksten.

Colin Davis, professor Frans in Londen, heeft een artikel geschreven over theorieën over en onderzoeken naar de geest van het verleden in literatuur. Vooral Jacques Derrida's herwaardering van spoken als onderzoeksobject heeft veel invloed gehad in de literatuurwetenschap. De figuur van het spook wordt in zijn “hauntology” gezien als iets dat aan- noch afwezig is, dood noch levend. Het spook staat voor de Ander, iets dat niet gevat kan worden in een intellectueel frame.<sup>175</sup> Dit spook is een deconstructief figuur, dat veronderstelde zekerheden aan het wankelen brengt.<sup>176</sup> In de deconstructivistische kritiek staat het spook voor de literatuur op zich. Het spook valt namelijk niet te ontcijferen, maar staat voor het openen van meerdere betekenissen.<sup>177</sup> Derrida laat het spook in zijn waarde als zijnde ongekend en Anders, niet te vatten in taal of een narratief.

Tegenover zijn theorie (hoewel ze er wel door is beïnvloed) staat de theorie van Nicolas Abraham en Maria Torok. Hun spook (Davis maakt het onderscheid tussen de *spectres* van Derrida en de *phantoms* van Abraham en Torok<sup>178</sup>) staat voor de aanwezigheid van een voorouder, die een geheim verborgen houdt voor zijn of haar nakomeling. Dit spook is een leugenaar: “its effects are disigned to mislead the haunted subject and to ensure that its secret remains shrouded in mystery.”<sup>179</sup> Bij hen staat het spook dus voor een geheim dat ontcijferd kan worden en teruggebracht tot de symbolische orde, terwijl Derrida het liever wil laten zijn wat het is.

De Jood van Assen kan zeker op de manier van Derrida gelezen worden als een deconstructief figuur die doorwerkt in het heden en niet gevat kan worden in een narratief, zoals er al eerder in *Dis* ontregelende elementen zijn waargenomen die zich ontworstelen aan de symbolische orde, zoals bijvoorbeeld het groteske en het grafische.

Tegelijkertijd valt er ook iets te zeggen voor een voorouderlijke functie in de zin van

---

171 Vervaeck, *Littéraire hellevaarten*, 205.

172 Möring, *Dis*, 334.

173 Ibid., 181.

174 Ibid., 183.

175 Colin Davis, “*État présent*. Hauntology, spectres and phantoms,” *French Studies*, no.3 (2005): 373.

176 Davis, “*État présent*,” 376.

177 Ibid., 377.

178 Ibid., 376.

179 Ibid., 374.

Abraham en Torok. Jakob Noach is bekend met de joodse marskramers van Assen en maakt ook deel uit van de joodse gemeenschap. De marskramer wordt beschreven als een overblijfsel uit vervlogen tijden: “Het levende fossiel waar hij naast zat, deze coelacanth van de joodse economische geschiedenis...”<sup>180</sup> De Jood van Assen representeert ook de Wandelende Jood, die vaker een thema vormt in het werk van Möring.<sup>181</sup> Dit wordt benadrukt door de tekst zelf:

'De wandelende jood,' zei Noach zacht. Hij keek bijna teder op het glimmende zwarte mannetje neer, deze joodse mestkever met zijn kist, deze scarabee met zijn tot in de eeuwigheid en verder voortrollende balletje stront....'U zegt het, mijnheer Noach. En u zegt het heel treffend.<sup>182</sup>

Maar als de Jood van Assen zou verwijzen naar een voorouder die een geheim bewaakt, zou het volgens Abraham en Torok ook mogelijk moeten zijn dit geheim te ontcijferen. Ik denk echter dat de functie van de tekst niet 'ontcijferd' kan worden, maar juist bewust is opgebouwd uit elementen waarvan de betekenis ons steeds ontglipt. En dan is eerder Derrida van toepassing, waarbij het spook dat de Jood van Assen is, een deconstructivistisch figuur is dat uit de symbolische orde breekt en een meta-fictief commentaar op de tekst levert.

Een ander spookfiguur in de roman is Jakob Noach zelf. Dat wordt op een clichématige manier gesuggereerd: hij krijgt een auto-ongeluk, ziet een wit licht, en wordt wakker in een wit pak in het bos. Het bos verwijst hier weer naar *Inferno*, waar het bos voor Dante de overgang vormt naar de onderwereld. Noach lijkt tijdens de rest van de avond door mensen in de stad niet gezien te worden. Als hij bijvoorbeeld de chef van de krant en een paar journalisten ziet die hij kent: “Noach knikte naar de chef, maar er was in de drukte geen herkenning.”<sup>183</sup> Marcus vormt hierop de enige uitzondering. Hij ziet Noach voorbijkomen, “zwevend in de menigte als een witte walvis”<sup>184</sup>, waarop hij de achtervolging inzet. Dit hoeft niet te betekenen dat Noach wel leeft, hij kan namelijk ook dezelfde functie voor Marcus vervullen als de Jood van Assen voor hem. Ze jagen allebei achter een spook aan, het spook van het verleden, waar Derrida zijn theorie van “hauntology” op gebaseerd heeft. In dit geval is Noach zelf de ongrijpbare, die niet thuishoort in het heden of verleden, in het leven of de dood. Noach representeert het trauma, het verhaal dat niet verteld kan worden.

---

180 Möring, *Dis*, 181.

181 Rozendaal, “Marcel Möring,” 6.

182 Möring, *Dis*, 183.

183 *Ibid.*, 186.

184 *Ibid.*, 166.



De Jood van Assen zou ook de dubbelganger van Noach kunnen zijn. Gwennie Debergh doceert Nederlands in Brussel en heeft een artikel geschreven over de verschillende soorten dubbelgangers in de moderne Nederlandse literatuur. In “Zoveel ikken!” presenteert ze een schema waarbij de dubbelganger aan de hand van verschillende eigenschappen in subcategorieën kan worden ingedeeld.<sup>185</sup> Ik zal hier niet trachten de Jood van Assen als dubbelganger aan de hand van dit schema te ontleden, omdat ik denk dat zijn voornaamste eigenschap is dat zijn persoon niet te definiëren valt. Wat het schema van Debergh laat zien, is dat er in het geval van een dubbelganger manipulatietechnieken worden toegepast en dat de eigenschappen van dubbelgangers kunnen verschuiven.<sup>186</sup> In *Dis* wordt ook gespeeld met verschillende technieken om de Jood van Assen te omschrijven. Ten eerste is daar de vertelinstantie, die wisselt tussen auctoriaal en personaal, zodat er geen sprake kan zijn van een “objectieve” waarneming. Verder wordt er voornamelijk vanuit Noach gefocaliseerd, dus het zou zo kunnen zijn dat de Jood van Assen alleen in zijn hoofd bestaat (Marcus bijvoorbeeld ziet wel Noach lopen, maar maakt geen gewag van zijn reisgezel). De personages zelf refereren ook aan hun overeenkomsten of tegenstellingen (volgens Debergh kunnen eigenschappen van dubbelgangers ook tegengesteld zijn aan die van het origineel<sup>187</sup>): “alfa en omega”<sup>188</sup>, “zwart en wit”<sup>189</sup>, “Kaïn en Abel”<sup>190</sup>. De rol van de marskramer lijkt ook te verschuiven: is hij eerst degene die de verhalen vertelt, op het eind verwacht hij dat Jakob Noach een verhaal gaat vertellen, waarop die tekeer gaat:

'Ik dacht dat u dat verhaal nu ging vertellen,' zei de marskramer. Noach keek verstoord naar beneden. 'Ik? U bent hier de man van der verhalen. Ik ben degene van de vragen waarop nooit een antwoord komt....Ik, een verhaal vertellen? Een midrasj? Wat denkt u, marskramer, dat ik zo'n gezellige bebaarde clichéjood ben die voor elk dilemma wel een quasi-wijze geschiedenis heeft?'<sup>191</sup>

Noach zet zich af tegen het clichématig joodse in de marskramer, terwijl hij zichzelf daar op andere momenten in de roman weer mee vereenzelvigd. Volgens Debergh kunnen dubbelgangers gaan woekeren zodat iedereen op iedereen gaat lijken<sup>192</sup>:

---

185 Gwennie Debergh, “Zoveel ikken! Soorten dubbelgangers in de moderne Nederlandse literatuur,” *Nederlandse Letterkunde*, no.1 (2015): 27.

186 Ibid., 54.

187 Debergh, “Zoveel ikken!”, 50.

188 Möring, *Dis*, 184.

189 Ibid., 187.

190 Ibid., 302.

191 Ibid., 496.

192 Debergh, “Zoveel ikken!”, 32.

In sommige postmoderne romans is het niet langer mogelijk om personages te zien als zelfstandige entiteiten. Via het principe van de alteriteit raakt de verwantschap uitgezaaid over zoveel verschillende figuren dat ze inwisselbaar worden. Iedereen lijkt dan een objectieve dubbelganger van de ander.<sup>193</sup>

In het geval van Jakob Noach, Marcus Kolpa en de Jood van Assen is hier wel sprake van. De intertekstualiteit van de figuren Odysseus/Dante/Bloom/Vergilius/Telemachus/Dedalus, die elkaar overlappen, maken dat de eigenschappen van de personages van *Dis* ook door elkaar beginnen te lopen.

Het is duidelijk dat de Jood van Assen verschillende functies zou kunnen vervullen: het spook, de gids, de doodsengel, de Wandelende Jood, de dubbelganger. Het resultaat hiervan is dat hij alles en niets is. Ik denk dat hij zich nog het beste kan laten omschrijven aan de hand van de theorie van Derrida, als iets dat net zo ongrijpbaar is als de tekst zelf. En hiermee is hij net zo ongrijpbaar als het spook van de Shoah, dat door de tekst waart maar zich niet laat vatten.

Een overeenkomst tussen *Inferno* en *Ulysses* is dat al deze verhalen gaan over een tocht door de hel. De *Inferno* is een klassieke hellevaart, *Ulysses* kan gezien worden als een moderne hellevaart en in *Dis* is sprake van een postmoderne hellevaart. De reis naar de onderwereld kan gezien worden als een metafoor voor de literaire creatie.<sup>194</sup> Vervaeck onderzoekt de poëtische functie van de postmoderne hellevaart vanuit drie aspecten: de schrijver, de taal en de traditie. Volgens Vervaeck is er sprake van een orfische schrijversopvatting – waarbij wordt verwezen naar Orpheus, die volgens de mythe zijn muze uit de hel probeerde te halen.<sup>195</sup> De postmoderne Orpheus wordt veranderd door wat hij schrijft, hij wordt geschreven door zijn tekst.<sup>196</sup> Het tweede aspect van de poëtische functie is de extatische taal. Extatische taal is een geforceerde taal, die buiten haar grenzen moet treden om al dat geweld te kunnen beschrijven.

In het algemeen kun je zeggen dat beschrijvingen van de hel voortdurend botsen op de vraag of het wel mogelijk is woorden te vinden voor het kwaad, de ellende en het lijden...Hoe dichters bij onze tijd, hoe meer de taal geweld aangedaan wordt om de ellende te formuleren.<sup>197</sup>

---

193 Vervaeck, *Literaire hellevaarten.*, 33.

194 Ibid., 221.

195 Ibid., 221-222.

196 Ibid., 224.

197 Ibid., 226.

Het antwoord op de vraag of er een taal bestaat die het lijden kan weergeven is negatief. Volgens Vervaeck is het eerste kenmerk van de postmoderne infernale taal de taal van de afwezigheid.

De hel is een oord dat niet bestaat; de beschrijving van de hel toont dus een taal van het niet-bestaande, en de metafictionele lezing daarvan breidt dit uit: taal gaat steeds over de afwezigheid, het niet-bestaande.<sup>198</sup>

Andere kenmerken van postmoderne infernale taal zijn volgens Vervaeck de lichamelijke en het overtreden van de taalkundige, lichamelijke en sociale orde. Met lichamen bedoelt hij zowel op stilistisch vlak, met lijfelijke beelden en beschrijvingen (zie ook het groteske in het tweede hoofdstuk) als op inhoudelijk vlak, met gebruik van het woord dat vlees wordt en vice versa. Vervaeck schrijft: “De extatische taal ontspruit aan het lichaam.”<sup>199</sup> Het is niet helemaal duidelijk wat het verschil is met het derde kenmerk van de postmoderne infernale taal – het overtreden van de taalkundige, lichamelijke en sociale orde. Ook dit kenmerk gaat over grensoverschrijdende lichamelijke: “Ze breekt met de interne, grammaticale regels van de taal, en ze doorbreekt de grens met de externe, lichamelijke realiteit.”<sup>200</sup>

Het derde poëtische aspect van de hellevaart is de traditie. De postmoderne hel plaats de intertekstualiteit op de voorgrond.<sup>201</sup> “De onderwereld die in literaire hellevaarten opduikt, is een wereld van literaire conventies”<sup>202</sup>, schrijft Vervaeck, en het postmodernisme laat zien dat de tekst hierdoor getekend is, terwijl ze tegelijkertijd die traditie ondermijnt.

Een hellevaart is dus een tekst die in het postmodernisme bij uitstek geschikt is om een bepaalde poëtica uit te drukken, waarvan mijns inziens de extatische taal een belangrijk onderdeel vormt. Deze taal staat aan de ene kant voor het geweld en de grensoverschrijdende lichamelijke die wordt gebruikt in de poging de hel uit te drukken en aan de andere kant juist voor het niet-bestaan van een helse taal.

Ook in *Dis* is het niet mogelijk het lijden in woord te vatten. De extatische taal barst aan alle kanten uit de roman, in de vorm van grafische elementen die uit de symbolische orde treden, magisch realisme dat zich niet laat vatten in een traditioneel narratief en eindeloze intertekstualiteit. Ondanks al die taal, blijft de taal van het kwaad, het lijden en het verlies afwezig. In de taal zelf zit

---

198 Vervaeck, *Literaire hellevaarten*, 229.

199 Ibid, 232.

200 Ibid., 233.

201 Ibid., 235.

202 Ibid.

een gat dat niet gevuld kan worden. Net als alle huizen die Noach in de stad opkoopt, waardoor zijn bezit groeit en groeit, maar in essentie leeg blijft.

## Conclusie

Met deze scriptie heb ik willen onderzoeken hoe de Shoah gerepresenteerd wordt in *Dis*. Ik denk dat deze roman door zijn overvloed aan taal en postmoderne kenmerken vooral reflecteert op de problematiek met betrekking tot representatie van de Shoah. *Dis* is in hoge mate zelf-reflexief. Er wordt steeds weer naar de tekst zelf verwezen, waardoor het een heel geschikte roman voor dit onderzoek was.

De taal in *Dis* is overdadig: ze wringt, barst uit haar voegen en breekt door grenzen heen. Er wordt gebruikt gemaakt van grafische elementen, magisch realistische technieken, extatische taal, intertekstualiteit, traumafragmenten – kortom, alle registers zijn opengetrokken. In het eerste hoofdstuk heb ik willen laten zien op welke manier er in het verhaal gerefereerd wordt aan de Shoah en het verlies van de familie van de hoofdpersoon. Aan de hand van de theorie van Ernst van Alphen, die stelt dat de onrepresenteerbaarheid van de Shoah niet zozeer gaat om de gebeurtenissen, maar om het gebrek aan een narratief, ben ik op zoek gegaan naar fragmenten die in hun poging uiting te geven aan dit verlies, tegen de grenzen van het narratief aanlopen en er soms zelfs doorheen breken – dit wordt bijvoorbeeld gevisualiseerd door het gebruik van grafische elementen, die zich onttrekken aan de symbolische orde. In het tweede hoofdstuk heb ik gebruik gemaakt van het onderzoek van Jenni Adams naar het gebruik van magisch realistische elementen in representatie van de Shoah. Het magisch realisme geeft ruimte aan dialogische narratieven, kan trauma representeren door middel van het groteske, en laat zien hoe magisch realistische tijd een uitkomst biedt voor de chronologische dissonantie van de Shoah, die niet verenigd kan worden met ons lineaire tijdsbesef. In het derde hoofdstuk heb ik onderzoek gedaan naar de functie van postmoderne intertekstualiteit, met als voornaamste interteksten *Ulysses* en *Inferno*. *Dis* kan als een postmoderne hellevaart worden gezien. Bart Vervaeck legt uit hoe de postmoderne infernale taal geweld wordt aangedaan om het lijden en verlies te formuleren. Het is een extatische taal, die buiten haar lichamelijke en taalkundige grenzen treedt. Tegelijkertijd geeft de postmoderne infernale taal uitdrukking aan de afwezigheid en het niet-bestaande van de hel.

Het gebruik van al die overdadige taal en postmoderne kenmerken is ambigu: ze verwijzen naar een leegte. Er is sprake van een gat in het verhaal, een narratief vacuüm. Er zit ook een gat in de taal: hoeveel soorten taligheid er ook over elkaar heen gelegd worden, daaronder blijft de leegte. Daardoor wordt de taal van *Dis* een taal van niet-zijn. De grenzen van de representatie worden opgezocht, de taal duwt en wringt, maar er blijft een leegte die niet gerepresenteerd kan worden. Hopelijk heb ik in deze scriptie aan kunnen tonen dat ondanks alle literaire technieken er toch een leegte blijft waar de extreme gebeurtenissen van de Shoah zich niet laten vastleggen. Er is geen taal

of frame waar dit trauma in gevat kan worden.

Ook op meta-fictief niveau is dit ambigu: de tekst zegt alles over het niet-zeggen. Daarom heb ik een titel voor deze scriptie gekozen die hopelijk verwoordt hoe allesomvattend en nietszeggend de Shoah in *Dis* gerepresenteerd wordt: “Alles is niets. Niets is alles”.

## Bibliografie

- Adams, Jenni. *Magic Realism in Holocaust Literature. Troping the Traumatic Real*. Londen: Palgrave Macmillan, 2011.
- Alighieri, Dante. *De goddelijke komedie*. Amsterdam: Ambo, 2006.
- Alphen, Ernst van. *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Arva, Eugene L. *The Traumatic Imagination. Histories of Violence in Magical Realist Fiction*. Amherst: Cambria Press, 2011.
- Boven, Erica van en Gillis Dorleijn. *Literair Mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Coutinho, 2013.
- Brockhus, Femke. "Repetitie kent geen geheugen. Een analyse van de representatie van herinneringen in *Louteringsberg* van Marcel Möring." Masterscriptie, Universiteit Leiden, 2015.
- Davis, Colin. "État présent. Hauntology, spectres and phantoms." *French Studies* 3 (2005): 373-379.
- Debergh, Gwennie. "Zoveel ikken!" Soorten dubbelgangers in de moderne Nederlandse literatuur." *Nederlandse Letterkunde* 1 (2015): 25 – 57.
- Dijk, Yra van en Koen Hilberdink, red. *Jan Campert-prijzen 2007*. Nijmegen: Vantilt, 2008.
- Dijk, Yra van, Maarten de Pourcq en Carl de Strycker, red. *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantilt, 2013.
- Eaglestone, Robert. *The Holocaust and the Postmodern*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Friedlander, Saul. "Introduction." In *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*, samengesteld door Saul Friedlander, 1-21. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Halsema, Dick van. *Epifanie*. Groningen: Historische Uitgeverij, 2006.
- Hirsch, Marianne. "Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy." In *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, samengesteld door Meike Ball, Jonathan Crewe en Leo Spitzer, 3-23. Dartmouth: Dartmouth, 1997.
- . *Family Frames: photography, narrative, and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Hutcheon, Linda. "The postmodern problematizing of history." *English Studies in Canada* 4 (1988): 365-382.
- Joyce, James. *Ulysses. Annotated Student Edition*. London: Penguin Books, 2011.
- Liungman, Carl G. *Dictionary of Symbols*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 1991.
- Möring, Marcel. *Dis*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2006.
- Mulisch, Harry. *De ontdekking van de hemel*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1992

- Reynolds, Mary T.. *Joyce and Dante: The Shaping Imagination*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Vasalis, M. *Parken en woestijnen*. Amsterdam: G.A. Van Oorschot, 1980.
- Vervaeck, Bart. *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel en Nijmegen: VUBPRESS en Vantilt, 1999.
- . *Litteraire Hellevaarten*. Nijmegen: Vantilt, 2006.
- Vice, Sue. *Holocaust fiction*. London: Routledge, 2000.
- Zuiderent, Ad, Hugo Brems en Tom van Deel (ed.). *Kritisch Lexicon van de Moderne Nederlandstalige Literatuur*. Houten: Bohn Stafleu Van Loghum, 2003.