

MENEER VESTDIJKS HELLEVAARTEN

Onderzoek naar het motief van de hellevaart in *Meneer Visser's hellevaart* (1936), *De Kellner en de Levenden* (1949) en *De Koperen Tuin* (1950)



Verhandeling tot het verkrijgen van de
graad van master in de literatuurwetenschappen
voorge dragen door HÉLÈNE VANCOPPENOLLE

Promotor: Prof. dr. BART VERVAECK

Leuven
2012

Voorwoord

Graag wil ik mijn promotor, Prof. Dr. Bart Vervaeck, bedanken voor het nalezen van deze tekst en voor zijn scherpe opmerkingsvermogen. Ik wil hem ook hartelijk bedanken omdat hij mij de kans gaf een onderwerp te kiezen waarvoor ik veel belangstelling koester. Dankzij zijn boek getiteld Literaire hellevaarten, van klassiek tot postmodern heb ik dieper kennis kunnen maken met het motief van de hellevaart in de literatuur. Dit boek heeft me o.a. het theoretische kader van dit onderzoek aangeboden.

"Juste envie d'aller faire un tour en enfer"
Nicolas Sirkis (Indochine), "Popstitute", in *Paradize*, 2002

De literatuur zit vol verhalen over personages die in de onderwereld zijn afgedaald en die daaruit teruggekeerd zijn. Traditioneel noemt men de heenreis — d.i. de afdaling — 'katábasis' (κατάβασις) en de terugreis 'anábasis' (ἀνάβασις). Soms komt de onderwereld zelf naar boven terwijl het personage ter plekke blijft. In dit geval gaat het om een evocatie van het dodenrijk: de hel vertoont zichzelf aan de held. Dit fenomeen wordt conventioneel 'nekuia' (ἡ νέκυια) genoemd.

In de Griekse en Latijnse oudheid behoren Orpheus, Heracles, Persephone, Dionysos, Odysseus en Aeneas tot de bekendste en meest invloedrijke reizigers naar de hel. In de christelijke traditie is Jezus een van de meest vooraanstaande figuren die de hel heeft bezocht. In de Bijbel zelf staat nauwelijks of niets over dit bezoek dat tussen Christus' sterven en zijn opstanding zou hebben plaatsgevonden. Deze leemte werd echter opgevuld door wijdverbreide apocriefe verslagen. Het verhaal dat Dante Alighieri schreef over zijn reis door de onderwereld heeft ook veel invloed uitgeoefend op de christelijke beschaving. Dantes *Goddelijke komedie* (eerste helft van de 14^{de} eeuw) is zelfs vaak gezien als de uitvoerigste en mooiste hellevaart ooit geschreven. Ook in de recentere literatuur komen veel hellevaarten aan bod, bijvoorbeeld in Rimbaud's *Une saison en enfer* (1873) of in Williams' *Descent into Hell* (1937). Het motief van de hellevaart valt aan te wijzen bij haast alle belangrijkste moderne auteurs, van Conrad tot Céline, van Proust tot Joyce. In dit opzicht claimt Evans Lansing Smith dat de afdaling naar de onderwereld "the single most important myth for modernist authors"¹ is.

In de moderne Nederlandse literatuur vindt men eveneens talrijke hellevaarten, bijvoorbeeld in *Joris Ockeloën en het wachten* van Jeroen Brouwers (1967), *Kasper in de onderwereld* (1974) van Hubert Lampo, *Het leven uit een dag* (1988) van A.F.Th. van der Heijden of *Inferno* (1991) van Willem Brakman. Vooral in het werk van de Nederlandse romancier-novellist-dichter-essayist Simon Vestdijk (1898-1971) blijkt de topos van de hellevaart een bijzondere rol te spelen.

In zijn Griekse gedichten "Odysseus in de onderwereld", "Orpheus en Euridyce" en "Tiresias in de onderwereld" uit *Gestelsche liederen* (1949) geeft Vestdijk enerzijds een beeld van hellevaarten ondernomen door Griekse mythische helden. In zijn Griekse romans illustreert hij anderzijds de antieke hel met haar typische onderaardse ligging, rivieren, veerman en dreigende hellehond Cerberus.² Het middendeel van *De verminkte*

Apollo, dat zich in de ondergrondse kerker van Korinthe afspeelt, geeft een duidelijk herkenbare Hades weer. Soms brengt Vestdijk er verplaatsingen en wijzigingen aan. Zo wordt de klassieke veerman vervangen door een taxichauffeur in *Ivoren Wachters* (1951) en in *Een moderne Antonius* (1960).

Naast deze Griekse gedichten en romans, waarin de onderwereld soms vermengd wordt met moderne attributen, moeten de "fantastische" romans *De kellner en de levenden* (1949) en *Bericht uit het hiernamaals* (1964) zeker vermeld worden. In beide verhalen komt een bezoek aan het geestenrijk wel aan de orde, maar in een moderne context. De dodenwereld van 1964 blijkt heel wat abstracter en raadselachtiger te zijn dan de door het christendom beïnvloede onderwereld van 1949. In de roman *Meneer Visser's hellevaart* komt nog een ander soort moderne hellevaart aan bod, die van de routine, de angst, de pijnlijke herinneringen aan de jeugd en de droom. Voor deze roman maakt Vestdijk bovendien gebruik van Joyce' *Ulysses*,³ dus ook indirect van Homerus' *Odyssee*, en bij uitbreiding van Odysseus' *nekuia*. Tot slot kan *De koperen tuin* worden gelezen als een 'travestie'⁴ van de mythe van Orpheus,⁵ dat wil zeggen als de impliciete herschrijving van een van de bekendste en invloedrijkste mythische hellevaarten.

Enkele literaire specialisten hebben al aandacht besteed aan Vestdijks voorstelling van de hellevaart.⁶ Naar mijn weten hebben ze zich niettemin hooguit aan één roman gewaagd. Een algemene beschouwing of een echte monografie over dat aspect van Vestdijks oeuvre is nog steeds niet voorhanden. In deze bijdrage wil ik deze lacune gedeeltelijk opvullen. Ik koester uiteraard niet de illusie dat ik daarbij exhaustief zal zijn. De bedoeling is veeleer om een globaal beeld te verkrijgen van de voorstelling van de hellevaart in de romans van de Nederlandse auteur. Een volledige bestudering van de hellevaarten in Vestdijks oeuvre lijkt me sowieso een tot mislukken gedoemde onderneming. Weinig mensen kunnen immers beweren dat ze zijn gehele werk kennen. Men moet niet uit het oog verliezen dat Vestdijk vaak humoristisch wordt bestempeld als "de man die sneller schrijft dan God kan lezen."⁷ Deze benaming behoort weliswaar nu bijna tot de clichés, maar de onafzienbaarheid van het oeuvre van Vestdijk — met een totaal aantal titels van meer dan tachtig — blijft een feit.

Voor mijn onderzoek beperk ik me tot een corpus van drie romans van Simon Vestdijk, namelijk *Meneer Visser's hellevaart*⁸ (1936), *De kellner en de levenden*⁹ (1949) en *De*

*koperen tuin*¹⁰ (1950). Deze romans horen in de ogen van veel lezers en critici bij Vestdijks beste werken en illustreren verschillende facetten van Vestdijks oeuvre: *Meneer Visser's hellevaart* behoort tot de psychologische romans van Vestdijk, *De kellner en de levenden* kan worden beschouwd als een magisch-realistische roman en *De koperen tuin* is een halfautobiografisch werk. Natuurlijk is hun al dan niet expliciet verband met hellevaarten een ander bepalend criterium voor de selectie. Terwijl de titel van *Meneer Visser's hellevaart* reeds naar een hellevaart verwijst, beschrijven *De kellner en de levenden* en *De koperen tuin* respectievelijk een expliciete en een verborgen hellevaart.

In het eerste hoofdstuk van deze bijdrage stel ik voor om het begrip 'hellevaart' te verduidelijken en af te bakenen. In de volgende hoofdstukken behandel ik elke roman apart en chronologisch. Om de breedst mogelijke blik op de romans te krijgen, begin ik met een korte schets van de inhoud. Dan analyseer ik de *katábasis* en de *anábasis* van elke roman. Ik ga ook na hoe Vestdijk het verschil tussen de "gewone" wereld (vóór en na de hellevaart) en de hel (tijdens de hellevaart) merkbaar maakt. Daarvoor bestudeer ik de beschrijvingen van de personages, van de ruimte en van de tijd in de hel. De keuze voor deze indeling wordt gerechtvaardigd in het eerste hoofdstuk. In het laatste hoofdstuk, dat ook het besluit van dit onderzoek vormt, vergelijk ik de voorstelling van de hel in de drie romans.

HOEZO EEN HELLEVAART?

Niet alles kan worden gelezen als een hellevaart, dat wil zeggen als een tocht door de hel. Het concept 'hellevaart' omschrijven, is echter niet zo gemakkelijk als het op het eerste gezicht lijkt. In de literatuur bestaan onnoemelijk veel narratieve teksten waarin duivels, demonen, Faust- en Satanfiguren optreden die niet *per se* een hellevaart schetsen. Veel literaire teksten beschrijven reizen met duistere kantjes die ook niet noodzakelijkerwijs hellevaarten zijn. De term 'hellevaart' wordt bovendien steeds moeilijker af te bakenen omdat de hel als zodanig in de literaire geschiedenis steeds eindelozer wordt. Waar ze in de klassieke en de christelijke traditie vrij duidelijk gelokaliseerd is, wordt ze steeds onduidelijker, dagelijkse en banaler in de moderne literatuur.¹¹

Het motief van de hellevaart is zo nadrukkelijk aanwezig in de literatuur, de schilderkunst, de film en de muziek dat het moeiteloos als een artistieke mythe kan worden beschouwd. Er bestaan eigenlijk maar weinig mythen die zoveel oproepen als die van de hellevaart. Nagenoeg elk tijdperk liet zich inspireren door een of ander facet van deze mythe. Evans Lansing Smith is zelfs van mening dat de hellevaart een "archetype" is.¹² In zijn studie over moderne hellevaarten beweert hij dat de hellevaart "the most basic of all narrative structures"¹³ is en dat de hellevaart gereduceerd mag worden tot oerbeelden — of "elementary images" — die hij "necrotypes" noemt.¹⁴ Het concept van archetype ontleent hij aan C.G. Jung. Volgens de leer van de Zwitserse psychiater zijn archetypen oersymbolen die uit het collectief onbewuste voortkomen en die de persoonlijkheid van de individuen structureren.¹⁵ Archetypen drukken zich uit in beelden die veelvuldig te vinden zijn in de religie, in onze dromen, maar evenzeer in de literatuur, vooral in sprookjes en mythen. Misschien is het veelvuldige voorkomen van de hellevaart in het werk van Vestdijk dan ook te danken aan het feit dat het archetype onbewust en constant zijn schrijfproces beïnvloedde.

Het feit dat Simon Vestdijk zich mogelijk onbewust liet leiden door het archetype van de hellevaart sluit uiteraard niet de mogelijkheid uit dat hij zich ook door bestaande actualiseringen van de mythe liet inspireren. Als zeer belezen intellectueel was Vestdijk natuurlijk vertrouwd met de traditie van de hellevaart. In zijn *Grieksche sonnetten*¹⁶ bewerkt hij bijvoorbeeld de *nekuia* van Odysseus en de *katábasis* van Orpheus en van Tiresias. Zijn roman *De koperen tuin* bevat elementen die sterk herinneren aan Ovidius' verhaal van Orpheus.¹⁷ In *De kellner en de levenden* citeert hij Dantes *Goddelijke Komedie* en de Bijbelse *Apocalyps*. Om nog maar een voorbeeld te noemen, Vestdijk heeft verschillende Bosch-gedichten geschreven die hoofdzakelijk om het helse aspect van Jeroen Bosch' werk draaien.

Zoals iedereen was Vestdijk ook — al dan niet bewust — beïnvloed door de standaardrepresentatie van de hellevaartmythe. De 'standaard-versie'¹⁸ van een mythe verwijst naar de algemeen aanvaarde of canonieke vorm van een mythe, naar een soort 'vulgaat'¹⁹ dat iedereen als de betrokken mythe erkent. Ruwweg kan men zeggen dat de standaard-versie van een mythe het gevolg is van de oerbeelden die gepaard gaan met het archetype en van al de voormalige uitbeeldingen en bewerkingen van de mythe (in de literatuur, schilderkunst, film en muziek). Simon Vestdijk liet zich dus denkkelijk niet

alleen door het archetype en door de traditie van de hellevaart inspireren, maar ook door de karakteristieken die doorgaans aan hellevaarten toegekend worden, anders gezegd door de immateriële standaard-versie van de mythe.

Het oermodel of de standaard-versie van de hellevaartmythe — die globaal overeenkomt met wat Vervaeck als "prototypische hellevaart"²⁰ bestempelt — is hoofdzakelijk uit drie tradities afkomstig: de klassieke, de Joodse en de christelijke. Vooral de *inferno's* van Homeros, Vergilius en Dante hebben de standaard-versie van de hellevaartmythe helpen opstellen. Het sjabloon van de gebruikelijke literaire hellevaart bestaat uit een aantal onveranderlijke elementen en episodes.

De onveranderlijke episodes van de hellevaartmythe — die de onderliggende structuur van de mythe vormen — worden 'mythemen' genoemd. De Franse antropoloog Claude Levi-Strauss omschrijft dit begrip als impliciete atomaire eenheden van een mythe die slechts in relatie tot elkaar betekenis krijgen.²¹ In deze bijdrage ga ik ervan uit dat de hellevaartmythe op twee terugkerende mythemen berust: de *katábasis* (afdaling in de onderwereld) en de *anábasis* (de terugtocht). Anders gezegd: ik ga ervan uit dat de reiziger via een letterlijke of symbolische afdaling in de hel moet belanden en dat hij via een letterlijke of symbolische terugtocht de bovenwereld of het paradijs moet bereiken. Er is dus slechts sprake van hellevaarten als er een — letterlijke of symbolische — verplaatsing van de personages plaatsvindt. Ik laat m.a.w. de *nekuia* buiten beschouwing en houd me alleen bezig met afdalingen in (*katábasis*) en terugtochten uit (*anábasis*) de onderwereld.

De kenmerkende elementen van een standaard hellevaart kan men in drie categorieën onderbrengen. De eerste categorie betreft de personages en de bewoners van de hel. Tijdens de hellevaart moet de reiziger nog leven en kan hij dan ook niet in de hel blijven, in tegenstelling tot de bewoners van de hel die schimmen of doden zijn. Traditioneel heersen er een of meerdere opperbevelhebber(s) over de hel. Dat is een al dan niet duivelse of goddelijke figuur, zoals Hades of Satan. Regelmatig treedt een gids van de onderwereld op om de hellevaarder te helpen. De tweede categorie betreft de ruimte. Het literaire *inferno* wordt traditioneel geschetst als een onderaardse duistere plek, soms met vlammen, waar iets vreselijks of pijnlijk gebeurt, en waar bestraffing, boetedoening, loutering of foltering plaatsvinden. De derde categorie betreft de tijd. De

hellevaart speelt zich meestal af in de duisternis van de avond of nacht. Terwijl de hellevaarder uit een levende historische tijd komt, is de hel een tijdloze, buitentijdelijke plek. Als resultaat van deze confrontatie blijft de tijdsdimensie binnen de hel vaak een "problematische en cruciale kwestie."²² Tot slot sluit de hellevaart herinneringen meestal uit: vóór of op het einde van de *anábasis* vergeet de hellevaarder alles wat hij heeft geleerd. Dit fenomeen wordt hier '*amnesia*' (Ἀμνησία) genoemd.

Misschien is het handig de net beschreven structurele en inhoudelijke kenmerken van de standaardhel enigszins te schematiseren. Dit schema zal immers als stramien fungeren om het motief van de hellevaart in de romans van Simon Vestdijk te bestuderen.

STANDAARD/PROTOTYPISCHE HELLEVAART
<p><u>Katábasis:</u> Letterlijke/symbolische afdaling in de onderwereld, neerwaartse beweging</p>
<p><u>Anábasis:</u> Letterlijke/symbolische terugtocht naar de bovenwereld of paradijs, opwaartse beweging</p>
<p><u>In de hel:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Personages/bewoners</i> <ul style="list-style-type: none"> ○ Hellevaarder(s) => levend ○ Bewoners => schimmen, doden ○ Heerser(s) => duivelse/goddelijke figuur ○ Gids • <i>Ruimte</i> <ul style="list-style-type: none"> ○ Onderaardse duistere plek (met vlammen) ○ Vreselijke of pijnlijke plek van beoordeling (vlammen, foltering, boete, loutering) • <i>Tijd</i> <ul style="list-style-type: none"> ○ Nacht ○ Tijdloosheid ○ <i>Amnesia</i>

"DE HEL? DIE HOEVEN ZE NIET TE BEDENKEN, NIET TE BELOVEN, NIET MEE TE DREIGEN: DIE IS HIER" (MVH, 163)

In Vestdijks *Meneer Visser's hellevaart* volgt de lezer één dag uit het leven van een kleine tiran, "een Robespierre minor"²³, Willem Visser genoemd. Het verslag van de gebeurtenissen — hoofdzakelijk een tocht van het hoofdpersonage door de Friese stad Lahringen — wordt geregeld onderbroken door innerlijke monologen waarmee de lezer

Vissers gedachten en gevoelens tot in hun fijnste vertakkingen kan volgen. Niet alleen de intiemste gedachten van de hoofdpersoon worden weergegeven, maar ook zijn dromen.

Op alle vlakken lijkt het bestaan van Willem Visser infernaal. Terwijl Visser zijn medebewoners het leven vergalt, lijken zijn medemensen de oorzaak te zijn van zijn eigen *inferno*. Bovendien blijkt zowel het bewuste leven van de routine als het onbewuste leven van de herinneringen en van de dromen hels te zijn voor Visser. In deze context is het niet gemakkelijk om het begin en het eind van een daadwerkelijke hellevaart te vinden. Voor de meeste literaire critici vormt Vissers laatste droom de in de titel genoemde hellevaart. Andere opvattingen zijn echter mogelijk: de zware angsten en zinloosheid die Visser tijdens zijn wandeling door de stad ervaart, kunnen ook als echte helletochten geïnterpreteerd worden.

Katábasis

Volgens veel recensenten²⁴ heeft Vestdijk — al dan niet bewust — heel wat materiaal uit Joyce' *Ulysses* ontleend ter stoffering van *Meneer Visser's hellevaart*, waarvan het thema gevormd wordt door "de zwerftocht, de queeste, de hellevaart, met alle rituelen vandien."²⁵ Onder de rituelen van de hellevaart valt natuurlijk die van de *katábasis*, die Vestdijk zelf als de essentie van *Ulysses* beschouwt. In zijn *Hoofdstukken over Ulysses* interpreteert hij Blooms tocht door Dublin als "één groote **afdaling**²⁶ [...], één '**katabasis**': in het onbewuste zoowel als in de bijna fantastisch aandoende zinledigheid der materie."²⁷ Volgens hem is "de **afdaling** naar volkomen waardeloosheid" in Joyce' roman voltooid: "de reis werd volbracht, Odysseus rust naast Penelope!"²⁸ Deze citaten lijken me ook van toepassing te zijn op *Meneer Visser's hellevaart*, waarin een zwerftocht door een stad tot dezelfde afdalingen leidt, namelijk een afdaling in de leegte der dingen en in het onderbewustzijn.

Om de hel te leren kennen, heeft Visser niets buitengewoons nodig. De leegte, de verveling, de routine en het hele leven ervaart hij immers als een werkelijke hel. Tijdens zijn tocht door Lahringen komt Visser meermaals tot dat besef wanneer hij afdaalt in zijn existentiële overpeinzingen:

Er is niets. Alles is zinloos. [...] De **hel**? Die hoeven ze niet te bedenken, niet te beloven, niet mee te dreigen: die is hier, voor me, in de leegte, voor 't grijpen, in de tijd die nooit

terugkomt, in de verveling, het nietsdoen, de mensen en de dooie mensen en de bananenschillen... (MVH, 163)

Alleen als je gedwongen bent ergens te zitten, dan is 't de **hel** (MVH, 64).

Visser daalt niet alleen bewust af in zijn mijmeringen over de betekenis van de dingen, maar ook onbewust in verdrongen herinneringen aan de jeugd. Vissers kindertijd was alles behalve rooskleurig. Zijn vader had zelfmoord gepleegd toen hij klein was en zijn tirannieke moeder had hem overgelaten aan een even tirannieke oom die hem mishandelde telkens hij stotterde of slaapwandelde. Omdat hij op de hogereburgerschool getreiterd werd, beschouwt Visser zijn schooltijd als een hel: "Stemmen, schuiven van lessenaars, piepen van een bord, meisjes zitten altijd vooraan, stemmen, piepen, schuiven, de **hel**. Bù bù bù. De grootste rottijd van mijn leven" (MVH, 101).

Al die zware herinneringen zijn verdrongen in Vissers onderbewustzijn en duiken via zijn angsten weer op wanneer hij ronddwaalt in Lahringen. Zijn zwerftocht is vol angsten die — soms slechts zijdelings — verwijzen naar zijn verdrongen helse herinneringen, met andere woorden: die hem in zijn geheugen laten afdalen. Zo kan Vissers angst voor gezaghouders bijvoorbeeld verklaard worden door zijn angst voor zijn oom Richard, die kolonel was. Die boosaardige en sadistische voogd is een onbewuste herinnering die weer via de angst tastbaar wordt.

Vissers afdaling in het *inferno* van de jeugd verloopt zowel via zijn angsten als via zijn dromen. Het belang van dromen als koninklijke wegen om het onbewuste aan het licht te brengen, wordt zelfs in de roman geëxpliciteerd:

... juist in gevallen van slaapstoornissen lijken me dromen van veel belang. Er wordt de laatste tijd nogal eens over geschreven, een zekere Freud, uit Wenen, beweert, dat bij nerveuze personen vergeten gebeurtenissen uit de kindertijd... (MVH, 88)

Tot vier keer toe laat Vestdijk zijn hoofdpersoon dromen. In de laatste droom, die niet minder dan 53 bladzijden inneemt, wordt Vissers onderbewustzijn volledig blootgelegd. Voor Abell vormt deze laatste droom "de essentie" van de roman en is het verhaal "naar het eind, de droom, toegeschreven."²⁹ In deze droom, de eigenlijke hellevaart, dwaalt Visser in een tweede wereld rond, waarin zijn angsten en zijn machtsbegeerte met allerlei herinneringen geassocieerd worden. Deze hellevaart houdt een duidelijke *katábasis* in: Visser zinkt steeds lager in de hel weg. Hij belandt eerst in een grotesk

rechtsgeding. Na zijn proces laat hij zich naar een scheersalon leiden waar hij met een mes in een spiegel moet stappen. Nadat hij over de onderrand van de spiegel stapt, komt hij in een van de armoedige stegen van de stad terecht. Plots bevindt hij zich in een hokje dat hij als zijn eigen wc herkent. Hij moet in het gat van de wc naar beneden zinken. Hij valt steeds dieper in de afgrond, tot hij het vallen van het stijgen niet meer kan onderscheiden: "**Viel** hij nu nog? Even goed kon het **stijgen** heten!" (MVH, 218). Hij zwemt verder in zee, "in een richting die de zijne was" (MVH, 218).

Anábasis

De wreedheid waarmee Visser zich op zijn medemensen wil wreken voor wat hem vroeger is aangedaan, heeft als gevolg dat hij juist weer dezelfde pijn ervaart als die van zijn kinderjaren en jeugd. Om aan deze hel — die hij de anderen laat beleven en die hij zelf beleeft — te ontkomen, moet hij afdalen in zijn verdrongen herinneringen. Zo kan hij zijn sadistische tendensen en weggedrukte herinneringen tot een oplossing brengen. Hij moet een *catharsis* beleven om te kunnen opstijgen. Visser verlangt naar een dergelijke verlossing, die hij met rust associeert. Zittend op de wc denkt hij: "Here, here, wat een rust. Niemand die me pest, niemand die ik hóef te pesten" (MVH, p. 25). Wat hij wil, is: "niets doen, peinzen, nirvana" (MVH, 108). Hij denkt dat de zee zijn nirwana zou kunnen zijn omdat hij er eenzaam kan zijn (MVH, 108-109). Tot een werkelijke *anábasis* komt hij niettemin niet: hij blijft vastzitten in zijn vage gedachten en vooral in zijn *katábasis*. De enige *anábasis* die Visser beleeft, geschiedt aan het einde van zijn gedroomde hellevaart.

Pas wanneer hij een *katábasis* ondergaat, kan Visser herrijzen. Hij beseft dit al tijdens zijn mijmeringen: "'t zou hier 't paradijs kunnen zijn, zo eenzaam, [a]ls ik eens naar **beneden** ging" (MVH, 108). Pas nadat hij van zijn schuld verlost is, verlangt hij in zijn droom naar een opwaartse beweging, naar een *anábasis*: "maar verlánge deed hij alleen naar de maan" (MVH, 211). Zijn *anábasis* vindt werkelijk plaats wanneer hij niet meer weet of hij nog valt of stijgt (MVH, 218) en wanneer hij de zee – zijn paradijs – bereikt. Hij stijgt, "maar toch zo, dat hij 't blauw nooit in zou halen" (MVH, 218), te midden van de zee, de hemel en de vogels. Zijn hellevaart leidt naar de zee en de hemel, naar het beleven van het geluk in een kinderparadijs. Aangezien de zee traditioneel de oorsprong van alle leven symboliseert, wordt Visser hier symbolisch met de moederschoot weer verenigd.³⁰ Het eind van de droom zou dus leiden tot "een loutering,

een bekering, een wedergeboorte van het hoofdpersonage"³¹, kortom tot een herrijzenis. Zijn *anábasis* loopt echter mis: Visser wordt uit zijn hellevaart gehaald door het rinkelen van de telefoon. Wanneer hij wakker wordt, is hij zijn gedroomde *anábasis* volledig vergeten. De metamorfose is mislukt: Visser blijft wie hij was, met zijn overwegingen hoe hij de volgende dag opnieuw zijn vrouw zal pesten.

In de hel

Personages/Bewoners

Vestdijks roman gaat over een satanisch personage: Willem Visser. Vanaf het moment "dat hij denken kon," (*MVH*, 92) wilde Visser een Robespierre zijn. Om onduidelijke redenen wijst hij die figuur in het betrokken stadium van zijn leven echter af. Nero, Caligula, Judas, Lodewijk de Veertiende, Lucien Bonaparte fungeren dan als plaatsbekleders. Ook Satan zelf treedt herhaaldelijk op als plaatsvervanger. Visser stelt zich trots voor als een heersende duivel, als "een koning op zijn troon" (*MVH*, 21), als "de aanstichter, met alle draden in handen" (*MVH*, 23) die de macht over "de wereld en het leven en alle levensverschijnselen" bezit (*MVH*, 20). Voor het winkelraam van een fotozaak, ziet hij op drie grote foto's de schade die hij heimelijk veroorzaakt heeft tijdens de optocht op Koninginnedag. Daar ziet hij zichzelf met welbehagen expliciet als Lucifer:

Jammer dat ik er zelf niet op sta. Wie anders dan ik was de belangrijkste man op dat uniek moment? Bijvoorbeeld in duivelsgedaante, dreigend het Schoolplein overzwevend, kantig gevlerkt, hoonlachend. **Satan jetant son sperme** sur la ville, zoals op die plaat van Rops. (*MVH*, 58)

Visser verwijst hier naar "Satan semant l'ivraie" (1878) van de Naamse schilder en graficus Félicien Rops. Deze plaat toont een reusachtige Satan die naakte vrouwtjes over Parijs zaait. De verwijzing naar Rops' ets komt nog meermaals – soms impliciet, soms expliciet – terug in het boek. Naar het voorbeeld van Rops' Satan kan Visser probleemloos de gedaante aannemen van een gigantische duivel. Als "honende duivelsgestalte" (*MVH*, 170) heeft hij in zijn gefantaseerde wereld dezelfde taak te volbrengen: zijn ijskoude satanzaad over de stad te verspreiden. Als hij door de nachtelijke Schoolstraat wandelt, maakt zijn maanschaduw zich van hem los en wekt hij met zijn zaad overal walging op:

[D]oor ieder raam van iedere gevel, geopend of niet, het ijskoude satanzaad naar binnen te drijven, dansend en schokkend als een pikzwarte, kantig gevlerkte marionet. [...] Zelfs de

kinderen woelden onrustig, wanneer het binnengedrongen zaad grauw en koud door de kamer zweefde om het bed te zoeken waar het zijn verwoestingen aanrichten moest. [...] Geen wellust, geen genegenheid, geen gewoonte ontkwam aan dit weerzinwekkend bederf, door een meedogenloos fluidum uitgezaaid. (MVH, 170)

Rops heeft talloze duivels geschilderd. Vaak zijn ze wulps, wellustiger en sensueler dan de Satan met wie Visser zich vereenzelvigd (zie de afbeeldingen³² hiernaast). Visser verkiest één van de enige Satans van Rops die de onvruchtbaarheid, de magerheid, de heerszucht, de vrouwenhaat en de stad als



Félicien Rops, "Satan semant l'ivraie", c. 1882



Félicien Rops, "Dans les coulisses", 1878-1881

kenmerken heeft. In navolging van die Satan, die vrouwen neergooit, verwerpt Visser de vrouwelijkheid, het moederlijke, de seksualiteit, de vruchtbaarheid, kortom het leven.

Tot zijn laatste snik wil Visser "de aarde blijven bevuilen" (MVH, 205). Hij erkent dat hij ook door de anderen bevuild werd: "Men zegt, dat ik de aarde bevuild heb, maar wie bevuilt de aarde *niet*? [Ik] ben zelf bevuild door iemand, die uit de dood is opgestaan" (MVH, 204). De persoon naar wie Visser verwijst, is zijn vroegere voorged, de kolonel Richard. Glen Fobelets stelt dat oom Richard de Satan in Vissers hellevaart vertegenwoordigt.³³ Verschillende passages uit het boek zinspelen daar immers op: "Maar *ik* [de kolonel]? **Satan** nog toe" (MVH, 201), "in zijn **macabere dans**" (MVH, 201), "'Ken jij mij niet meer?' hoonde de oude man met een **satanische** galm in zijn stem" (MVH, 216). De kolonel is evenwel niet de enige duivelse figuur in Vissers oneirische onderwereld; ook Vissers moeder wordt voorgesteld als een echte Beëlzebub: "[hij] beschouwde haar als een baarlijke **duivelin**" (MVH, 198).

Vissers droomachtige hel is een echte chaos, waarin de grens tussen dood en leven vervaagt. Oom Richard, een van de getuigen van Vissers gedroomde proces, is al meer dan vier jaar dood. Toch denkt Visser: "oom Richard [was] maar **altijd dood** geweest. Gek: een-man-die-altijd-dood-is-geweest" (MVH, 109). De manke barbier, die nu de rol van gids in de onderwereld vervult, merkt op: "voor u maakt 't weinig verschil... U bent toch **altijd al dood** geweest [...] Altijd! En u bent de enige niet. Er lopen er meer rond als u, die **levend dood** zijn, zonder het zelf te weten" (MVH, 213). Vissers vrouw, die in het

verhaal nog levend is, wordt in de droom als een geschonden lijk voorgesteld. De indruk van chaos wordt steeds sterker doordat Visser in zijn gedroomde hel zijn kennissen met elkaar vermengt. Voorzitter van de rechtbank, Mr. O. Elske, vertoont trekken van commissaris Eveking, van notaris Elskamp, en van Ouwe Elske (*MVH*, 178). Ook het groteske versterkt de indruk van chaos: de griffier van het proces is een "wit konijn" (*MVH*, 177) en de Lahringers worden omgetoverd in een wilde en wisselvallige achttiende-eeuwse groep revolutionairen.

Ruimte

Aangezien Vissers hele leven een hel is, bevindt zijn hel zich zowel in de onderwereld van de droom en de psyche als in de bovenwereld van de stad. Volgens Vervaeck is de verstedelijking van de hel geen uitzondering in de moderne literatuur: "bij de modernisten zijn stad en hel soms haast synoniemen."³⁴ Aanvankelijk is de overgang tussen Vissers stedelijke en gedroomde hel niet erg duidelijk. Toch wordt zijn droom steeds duidelijker een droom. Die blijkt een chaotische onderwereld te zijn waarin niet alleen de grenzen tussen mensen, maar ook tussen plekken verdwijnen. Zo wordt het cargadoorskantoor van een van Vissers vrienden een amfitheater. Deze schouwburg wordt op zijn beurt een rechtbank en neemt de vorm aan van een tribunaal tijdens de Franse revolutie. Dat Visser in een rechtbank belandt, is niet echt verbazend: in veel literaire *inferno's* bevat de hel een soort rechtbank, een 'vagevuur', ook wel 'purgatorium' of 'louteringsberg' genoemd, waar de mensen voor hun zonden moeten worden beoordeeld, gestraft of gelouterd. In de rechtbank ontdekt Visser dus het "systeem van misdaad en straf, lijden en loutering, dat de prototypische hel legitimeert."³⁵

Aan het einde van het proces maakt het licht plaats voor een ruimte vol "duisternis met vlammen" (*MVH*, 210), wat aan de typische voorstelling van het vagevuur herinnert. Visser wordt er eerst gefolterd: hij wordt getroffen door een kogel in de kaak:

De ruimte draaide zich, hij zag vlammen van onderen, gezichten, dieren, toen weer de rij knopen en de lange, lichtende pistoolloop, die hem nog een eindweegs begeleidde door het duister waarin hij wegzonk. (*MVH*, 210)

Pas daarna maakt de brandende rechtszaal plaats voor een vage ruimte (*MVH*, 210), en het lijden voor de loutering. Die vindt plaats in de kapperszaak, waar hij gedwongen

wordt met een scheermes in de hand door een spiegel te stappen, een armoedig huisje te betreden en in zijn eigen wc te duiken. Ten slotte komt hij in de zee terecht. Net zoals de rechtbank heeft de scheersalon een betekenis die nauw verband houdt met de hel. Spiegels zijn immers bekende symbolen voor toegangspoorten tot het onderbewustzijn³⁶ en tot het dodenrijk: "ons spiegelbeeld lijkt niet lichamelijk, en zo staat de spiegel nogal eens voor de toegang tot de wereld van geesten en/of de dood."³⁷ Voor Visser zelf hebben spiegels een bepaalde betekenis: hij kan er bij de kapper niet goed tegen, omdat spiegels toegang zouden kunnen geven tot iets dat hij als de oneindigheid ervaart (*MVH*, 54). Ook zijn ouderwetse toilet is betekenisvol: volgens hem zou zijn wc naar de onderwereld leiden. Als hij aan het begin van de dag zijn dagelijkse zitting houdt, denkt hij nerveus na over "het geheimzinnige contact dat zijn lichaam heeft met de **duistere regionen in de diepte onder hem**."³⁸ Uiteindelijk fungeert het beeld van de zee als paradijs en moederschoot voor hem.

Tijd

Meneer Visser's hellevaart begint rond acht uur 's morgens wanneer Visser ontwaakt en eindigt om elf uur 's avonds nadat een vriend hem wakker belt. Het cyclische karakter van het boek verwijst mogelijk naar het routineuze van de tijd dat door Visser als infernaal wordt ervaren.

De hel van Vissers bewuste leven wordt geregeerd door een obsessie met het voorbijgaan van de tijd. Visser is onophoudelijk mentaal bezig met de tijd, met pendules en wekkers. De alomtegenwoordigheid van de raadhuis klok, van de klokken van de hervormde en katholieke kerken, van de overgeërfde pendule, van de wekker en van Vissers horloge fungeert als echt *memento mori*. De kerkklok wordt zelfs eens door Visser "doodsklok" genoemd. Peinzend tijdens zijn rondwandeling in Lahringen maakt hij in gedachten een werkelijke reis in de tijd, naar zijn eigen onbewust gebleven herinneringen.

Ook in zijn helse droom worden concrete symbolen voor de tijd nadrukkelijk herhaald. Zo begrijpt hij dat het kleppen van de Raadhuis klokken een "doodssignaal" is (*MVH*, 211). In de droomwereld wordt de tijd echter tijdloosheid. Visser merkt op dat tijdens zijn *katábasis* "de ene seconde geheel gelijk scheen te zijn aan de vorige" (*MVH*, 218). Tijdens zijn *anábasis* zou iets heel ouds moeten verschijnen "dat hij vergeten was. Iets

bijvoorbeeld uit de tijd dat men nog niet afzonderlijk denken kon, en nergens bang voor hoefde te zijn, uit de tijd, dat alle veranderingen vanzelf kwamen, als een spel van toestromend water" (*MVH*, 218). In dit droomvisioen verlangt hij dus naar de herbeleving van een gevoel dat eens bestaan heeft, maar tot dan toe sluimerend was gebleven.³⁹ Wanneer Visser ontwaakt, is hij nochtans alles – op het witte konijn na – vergeten van zijn hellevaart.

"DE HEL, DAAR GAAT HET ALLEEN MAAR OM, WAAR OF NIET?" (*DKEDL*, 100)

Reeds bij eerste lezing van *De kellenner en de levenden* beseft de lezer dat hij met een christelijk gekleurd apocalyptisch verhaal te doen heeft. Op de eerste pagina's van de roman worden doden uit het graf gewekt door trompetten, wat onmiskenbaar zinspeelt op de Bijbelse bazuinen die het einde der tijden aankondigen.⁴⁰ Ook een twaalftal levende flatgenoten (mogelijk een verwijzing naar de discipelen van Christus⁴¹) worden samen met de groepen doden naar de onderwereld gevoerd. Zoals voorspeld in de christelijke overlevering, doen zich dan vreselijke kosmische verschijnselen in zon, maan en sterren voor. In een van de wachtzalen van deze "hel" ontmoeten de twaalf levenden twee kellenners, een goede en een slechte, die respectievelijk een Christus- en een Satanfiguur vertegenwoordigen. Ze beseffen dat er geen tijd meer bestaat en dat er een strijd wordt gevoerd tussen de helse en de hemelse heerscharen. In deze strijd geniet Satan van een tijdelijke overwinning: hij nagelt Christus aan het kruis en eist aanbedding van de flatbewoners. Na het interregnum van Satan herrijst de Christusfiguur en mogen de levenden weer naar hun flatgebouw terugkeren.

Wat de aard van deze gebeurtenissen betreft, lopen de meningen uiteen, zelfs bij de personages van het boek. Gaat het hier om een droom, om een projectie of gewoon om het laatste oordeel? Voor veel critici is de droomhypothese de meest gangbare. Het verhaal zou overeenkomen met Haacks droom, een centraal personage dat in het midden van het boek een afzonderlijk hoofdstuk krijgt. Haack zelf beweert herhaaldelijk dat de hellevaart niets meer is dan een droom. Aan het eind bevestigt de goede kellenner dat het inderdaad om een droom ging: "het was een droom" (*DKEDL*, 226). Hij voegt er toch aan toe: "**ik** ben de **enige werkelijkheid** in dit alles; het was, **in zekere zin**, een droom die u hebt beleefd, [...] het was **mijn werk**," wat zou kunnen betekenen dat de droom van de kellenner zelf komt, aldus Cornets de Groot.⁴² Mijns inziens betekent deze zin

eerder dat het om een openbaring van Jezus gaat die zich voordoet aan de twaalf flatbewoners. Naar het voorbeeld van de Bijbelse *Apocalyps* of *Openbaring*⁴³, is deze openbaring, "in zekere zin", een droom, die het werk van de Christusfiguur is.⁴⁴ De openbaringhypothese verklaart de veelzijdige focalisatie en het rationele verloop van het relaas. Dromen hebben vaak een chaotisch en onlogisch karakter: eigenschappen van personen worden meestal gemixt met die van andere personen en bekende plekken veranderen meestal in andere plekken. In vergelijking met meneer Vissers droom of met andere droombeschrijvingen in Vestdijks oeuvre ontbreken in *De Kellner en de levenden* de chaos en de ongeloofwaardigheden die typisch zijn voor dromen. *De Kellner en de levenden* is zelfs haast de antithese van de wanorde: hoewel de gangen labyrintisch zijn, is alles in de hel mooi gecompartmenteerd en kunnen de flatbewoners hun weg vinden via een coherent systeem van kaarten, cijfers en kleuren.

Nemen we aan dat de openbaringshypothese klopt, dan kunnen we zeggen dat Vestdijk de *Apocalyps* van a tot z heeft herschreven. Zijn herschrijving is echter bijzonder parodiërend. Zoals door Van der Paardt opgemerkt, zit er veel humor en ironie in de roman.⁴⁵ Volgens Vervaeck zorgt "de bijna steeds aanwezige ironie [...] ervoor dat de lezer de hele beschrijving met een korrel zout neemt."⁴⁶ De veronderstellingen die het twaalftal formuleert omtrent de redenen van hun situatie zijn vaak uiterst hilarisch. De muziek uit de luidsprekers van de hel komt grappig genoeg van de band "de Armageddon-Ramblers". Als de levenden beslissen elkaar hun zonden op te biechten, wordt dat een groteske en tragische biechtpartij, "waar zij in al hun kleine ploertigheid, hun huichelachtigheid of hun onbenulligheid voor de lezer komen te staan."⁴⁷ De angstaanjagende scène in Satans troonzaal eindigt hilarisch: Satan wordt verzocht "zich dadelijk naar het 220e perron te begeven, waar onderduivel 514 een feestje geeft. Hij moet daar bedienen" (*DKEDL*, 204). De Jezusachtige kelner is evengoed onvolmaakt: hij bekent dat het scheppen van het bestaan zo "moeilijk" is "dat iedere onvolmaaktheid bij voorbaat begrijpelijk wordt" (*DKEDL*, 228).

Katábasis

In het vijfde hoofdstuk roept een personage uit: "de hel, daar gaat het alleen maar om, waar of niet?" (*DKEDL*, 100). Het antwoord op deze vraag is duidelijk "waar". De intrige van *De Kellner en de levenden* bestaat immers bijna uitsluitend uit de beschrijving van

een tocht die een flatgroep steeds dieper in de hel brengt. Deze hellevaart begint met het weerklinken van trompetten die aan de Bijbelse begeleiding van de Apocalyps herinneren. Zo begrijpt de lezer dat de reis van de hoofdpersonages een reis naar de onderwereld is. De anonieme stad waarin het verhaal zich afspeelt, vult zich met herrezen doden die samen met de flatbewoners onderweg zijn naar een bioscoop. Aangekomen voor de ingang van de bioscoop, haalt een van de flatbewoners Dante: "Wie hier binnengaat, late alle hoop varen."⁴⁸ (*DKEDL*, 22). Met deze zin kan de *katábasis* beginnen.

De flatgenoten verlaten de bioscoopthal met een lift die ze omhoog naar de onderwereld voert. Volgens Vervaeck zijn liften populaire poorten naar de onderwereld in het modernisme.⁴⁹ Jeroen Brouwers en A.F.Th van der Heijden bijvoorbeeld hebben ook gebruik gemaakt van dergelijke hijstoestellen om hun personages naar de hel te leiden. Nadat de hoofdpersonages uit de lift gestapt zijn, treden ze een rotsgang binnen. Ze zijn nu duidelijk in de onderwereld beland: "gezamenlijk betraden zij een lage flauw verlichte gang, die in een rotswand scheen uitgehouwen en in overeenstemming daarmee bochten beschreef zonder eind of systeem. Het was er warm en vochtig" (*DKEDL*, 38). De hellende weg geleidelijk volgend, kijken de flatbewoners vaker "naar **omlaag** dan naar omhoog, en wat zij in die **diepte** zagen was [...] gruwzaam" (*DKEDL*, 42). Langzamerhand bereiken ze een reusachtig station, een plek die als bekend apocalyptisch motief optreedt.⁵⁰ Daar worden de twaalf hoofdpersonen verwezen naar een wachtkamer. De afdaling in de onderwereld moet hen nochtans naar een verder, dieper en helser punt sturen dan de wachtkamer. De goede kelner stuurt ze namelijk naar een onderaardse gang die naar de eigenlijke hel loopt.

Anábasis

Wanneer Satan onttroond wordt, vluchten de twaalf hellevaarders naar de bovenwereld, dit wil zeggen naar hun eigen stad. De personages beseffen niettemin dat "het toch nog niet de stad [was] die zij, sommigen van kindsbeen af, kenden..." (*DKEDL*, 206). De abnormale duisternis, de vlammen en de sterren op de grond, "die een vette ober [d.i. Satan] van het uitspansel had geplukt" (*DKEDL*, 209) tonen aan dat de stad zich nog in de ban van de hel bevindt. Het twaalftal wandelt nu "over glas, heel dik glas, maar zuiver als kristal" (*DKEDL*, 209), wat wellicht alludeert op het nieuwe Jeruzalem dat volgens de

Bijbel na de dag des oordeels opdaagt: "de straat van de stad was zuiver goud, als doorzichtig glas" (Apk, 21:21). Al deze apocalyptische tekenen blijven doorwerken, tot de kelner verschijnt: "Hij hief de hand op, en het rumoer zweeg, en de brand doofde [...], de ochtendschemering had de plaats van de vlammen ingenomen" (DKEDL, 225). De hel verdwijnt als een visioen en maakt plaats voor de normale wereld, "met een gebaar van apocalyptische vergeefsheid" (DKEDL, 229).

Net zoals meneer Visser maken de flatbewoners tijdens hun *anábasis* een *catharsis* door. Terwijl Vissers *catharsis* in verschillende stappen verloopt (nl. vuur, foltering, loutering in zee), vindt hun *catharsis* uitsluitend plaats in het vuur. Op een bepaald moment tijdens hun terugtocht worden ze immers onweerstaanbaar aangetrokken door een enorme brand waarbij de opstijgende vlammen kleine, witte heksen op



Stadtpfarrkirche, "Arme Seelen im Fegefeuer", 1700

bezemstelen meevoeren. Via een rondedans in het vuur met deze heksen wordt hun geest verlost van al de spanning die ze tijdens hun *katábasis* hebben moeten trotseren. Hun geest stijgt samen met de heksen terwijl hun uitgeputte lichaam beneden op de begane grond strompelt: "hoe licht voelde men zich allengs worden naar in deze sneeuwjacht **naar boven**" (DKEDL, 210). Op het hoogste punt van hun louteringsproces beginnen de personages God en het bestaan te vervloeken, "maar geen van allen meende het; [...] het was omdat die meer dan bespottelijke gedachte nu eenmaal in het ijle hoofd zat" (DKEDL, 211). Na het volbrengen van hun *catharsis* wordt hun geest weer "op het eigen lichaam teruggeworpen" (DKEDL, 219). Zoals Vissers "brandende rechtszaal" en "vage ruimte" kan dit vuur als een soort vagevuur worden geïnterpreteerd. Op pagina 218 wordt het vuur zelfs als "vagevuur" bestempeld (zie afbeelding hierboven⁵¹). Die loutering blijkt niettemin vergeefs te zijn. Net zoals Visser zullen de twaalf flatbewoners immers ook veel van hun hellevaart vergeten, misschien wel alles: "morgen, deze dag al, zult u veel vergeten zijn, en de dag daarop misschien alles" (DKEDL, 226).

In de hel

Personages/bewoners

De flatbewoners zijn levende mensen die een reis in het dodenrijk maken. Meermaals wordt de klemtoon gelegd op het feit dat ze nog levend zijn: "Mensen! Lévende mensen bovendien, die niet eens de dood hebben ervaren, zoals wij allen hier, wij, de duivels, en aspirantduivels" (*DKEDL*, 190); "'U bent gewoon uit uw bed gehaald, zei u. Gewoon levend, bedoelde u dat?' 'Wis en zeker! Ja zeker, natuurlijk, wat anders'" (*DKEDL*, 71). Slechts een keer denkt een van de personages dat ze misschien gestorven zijn (*DKEDL*, 93). Ze beseffen niet meteen dat de mensen die ze tijdens hun tocht ontmoeten doden zijn. Vestdijk compliceert hier namelijk het verschil tussen leven en dood: "[H]et gaat om doden die herrezen zijn en die wachten op hun beoordeling. In die zin, zijn zij levend, maar omdat ze al een dood achter zich hebben, zijn ze niet op dezelfde manier levend als de twaalf bezoekers."⁵² Beetje bij beetje begrijpen de flatbewoners dat er toch iets vreemds aan de hand is: Wim Kwets vindt tot zijn onuitsprekelijke vreugde zijn gestorven hond terug; Veenstra ontmoet Flip Bouvy, een oud collega die vier maanden geleden stierf; een Engelsman beweert dat hij al 12 jaar lang is overleden; een oude gestorven man herkent dominee Van der Woght als zijn neef en het twaalftal maakt kennis met een zeventiende-eeuwse soldaat. Het grootste verschil tussen de gestorvenen en de levenden is te vinden in de uiterste bleekheid van de doden.

Tijdens hun hellevaart lopen de flatbewoners niet alleen doden tegen het lijf, maar ook duivelse wezens, met name Leenderts, een vette ober die zich "Satan" en "Opperduivel" noemt (*DKEDL*, 202). Op zijn hoofd draagt hij twee niet bij elkaar passende horens en hij heeft een gescheurde kardinaalsmantel omgeslagen. Op de bovenrand van zijn troon is het getal 666 gekrabbeld. Dit getal verwijst uiteraard naar de Bijbel, waar het omschreven wordt als "het getal van het beest" (Apk., 13:18). Wanneer de flatbewoners in zijn kelder afdalen, vertelt hij hun dat hij de macht heeft overgenomen en dat ze zullen worden gefolterd. Om indruk te maken, werpt hij een slangachtige koord in hun richting en kruisigt hij de goede kelner. Op dezelfde manier als meneer Visser beschrijft hij met satanische wellust de gruwelijkste martelingen die hij kan bedenken. Toch lijkt hij uiteindelijk niet zo machtig te zijn: hij wordt weggeroepen om in een feestje dienst te doen. Tevens wankelt zijn troon, zowel letterlijk als figuurlijk.⁵³

Zoals de traditionele Satan, heeft Leenderts veel dienaars, namelijk drie trawanten en "een rij van zes monsters uit het dierenrijk: een krokodil, een klein nijlpaard, een tijger, een buffel, een haai en een reusachtig grote tor, alle zes met de koppen naar voren en de ogen gesloten" (*DKEDL*, 186). Die beesten verwijzen misschien naar de Bijbelse Leviathan en Behemoth die in het Bijbelboek Job als krokodil (Job, 40:25) en nijlpaard (Job, 40:15) worden aangeduid.⁵⁴ Leenderts wordt voorts gesteund door verschrikkelijke basilissen, vingers eindigend in vuurspuwende vossenkopjes, harige en vrij simpel gebouwde monsters die tussen hun niets dragende schouders een "roze, vochtig glinsterende spleet [hebben], in de diepte waarvan een geel, bokkeoog omhooggluurde" (*DKEDL*, 181). De vele duiveltjes en monsterlijke dieren waarmee Vestdijk de hel van de *Kellner en de levenden* bevolkt en de vreselijke foltering die Leenderts — een beetje à la Visser — schildert, herinneren sterk aan de grillige fantasie van Jeroen Bosch.⁵⁵

Leenderts heeft eveneens een tegenpool: een Christusfiguur die de gedaante heeft aangenomen van een vriendelijke stationskelner. Meermaals wordt de goede kelner vergeleken met Jezus: hij is "een christenschepsel" (*DKEDL*, 87); "de zoon des Mensen" (*DKEDL*, 203); hij verandert water in wijn; hij geneest mensen door handoplegging (*DKEDL*, 225); hij zegt "laat de kinderkens tot mij komen" (*DKEDL*, 73) en hij wordt gekruisigd. Als Kwets hem aanwijst als schuldige, zegt Leenderts: "[Kwets] zal op een bepaalde plek tussen de ribben gekieteld worden tot hij driemaal kraait als een haan" (*DKEDL*, 207). De allusie op Petrus, die Christus tot drie keer toe verloochende, is hier manifest: "Voordat de haan gekraaid zal hebben zult u Mij driemaal verloochend hebben" (Lk, 22:54-62).

De Christusfiguur speelt zeker de rol van gids in de hel, maar hij is niet de enige. Mannen en verpleegsters met een witte armband, met daarop een rode M (waarschijnlijk voor de aartsengel Michaël) geven constant instructies om de hellevaarders te oriënteren. De eerste gids van de heltocht is echter mevrouw Schokking die haar flatgroep tijdens de *katábasis* leidt: "want zij was het die zich zonder bedenken tot gids had opgeworpen en door hun mentor ook als zodanig werd behandeld" (*DKEDL*, 33). Tijdens de *anábasis* neemt Van Schaerbeek, een andere flatbewoner, de leiding.

Net zoals Leenderts heeft de Christusfiguur een eigen "leger" ingezet om zijn tegenvoeter te bestrijden. De aanvoerder van de "heerschaar" is de aartsengel Michaël: op de bordjes van zijn trein staat "Armageddon"⁵⁶ en op de wanden en vensters wordt "we gaan de Satan halen" gekalkt (*DKEDL*, 114). Ook in de Bijbel voert Michaël oorlog tegen een draak (zie afbeelding hiernaast⁵⁷), die met de duivel overeenkomt (Apk., 12:7-12). In de christelijke traditie symboliseert de aartsengel Michaël daarnaast de bestraffing van het kwaad.⁵⁸ Deze functie van Michaël wordt ook in *De kellner en de levenden* vermeld. Haack ziet bijvoorbeeld Michaël "in blinkend harnas, met de ouderwetse lompe weegschaal in de hand" (*DKEDL*, 127).



Hans Memling, "Aartsengel Michaël", 1480

Ruimte

In de hel ziet de flatgroep een aantal elementen die duidelijk maken dat het normale ruimtebegrip geheel verdwenen is: een trap waarvan het einde onzichtbaar is, het binnenste van de aarde, gevallen sterren, een luchtbrug, hulpposten zonder licht, een levende bloedvloer enzovoort. De beschrijving van de hel in *De kellner en de levenden* geeft in het algemeen een klassiek beeld van de onderwereld, met een labyrint van vervallen en flauw verlichte gangen en met ruimtes van ontzaglijke afmetingen: "Daaromheen, daaronder vooral was het een **vergane wereld** gelijk, **een sterk aangetaste wereldbol met scheuren en spleten**" (*DKEDL*, 42). Deze hel is veel traditioneler dan bij de meeste modernistische hellevaarten.

Toch is deze ruimte typisch modernistisch doordat ze vol moderne en aardse elementen zit, zoals een bioscoop, liften, een station en radio's. Zoals Vervaeck zegt, komt de moderniteit ook naar voren doordat de hel als een fictionele plek wordt voorgesteld.⁵⁹ De onderwereld begint in een bioscoop en de personages vragen zich meermaals af wat de "diepere zin van deze **komedie**" is (*DKEDL*, 29,30). Ze merken op: "Maar was die rots wel ècht?"—en een of ander gruwelkabinet, doolhof of spiegelpaleis op de kermis had in hun aller geest gereedgelegen" (*DKEDL*, 39); "de wanden bestonden inderdaad uit **boeken**. Tot de zoldering toe in lange rijen gerangschikt" (*DKEDL*, 46); "het zou een **film** over het laatste oordeel kunnen zijn" (*DKEDL*, 64). Tijdens zijn hellevaart neemt Haack

deel aan "een groteske variant op een scène uit Hamlet" (DKEDL, 151). Als Leenderts zijn gordijnen open doet, onthult hij helse spektakels als in een etalage of een museum: "Daar heb je een selectie uit onze martelwerktuigen[, i]n die glazen kastjes" (DKEDL, 198). Met andere woorden, de flatbewoners zijn slachtoffers van een apocalyptische komedie of parodie.

Tijd

In *De kellner en de levenden* start de helletocht laat in de nacht en eindigt hij vroeg in de ochtend. Het normale tijdsbegrip begint al in de eerste stap van de *katábasis* te vervagen: in de bioscoop liggen de geboortedata van de aanwezigen verspreid over verschillende eeuwen. In het station lijkt de tijd totaal opgeheven te zijn. Zowel op het perron als in de wachtkamer heeft men de klokken gedemonteerd: "alles was eruit gehaald, het binnenwerk zo goed als wijzers en wijzerplaat" (DKEDL, 54). Tijdens de *katábasis* komen de personages tot de ontdekking dat hun horloges verdwenen zijn. Veenstra vermoedt "dat er geen tijd meer [is]" (DKEDL, 64) en Tjalko zegt "de tijd bestaat trouwens niet meer" (DKEDL, 145). Dit tijdsprobleem wordt door dominee Van der Woght opgelost: hij verwijst naar de *Openbaring*: "er zal geen tijd meer zijn" (Apk, 10:6).

De historische tijd heeft dus plaats gemaakt voor de tijdloosheid, de eeuwigheid. Leenderts zal dat beklemtonen wanneer hij de twaalf eeuwige martelingen belooft, "steeds opnieuw, duizend maal, duizend maal, duizend maal, en nooit dood, en steeds die slag en die pijn in het vooruitzicht" (DKEDL, 198). Deze eeuwigheid wordt niet opgenomen in herinnering: als de hoofdpersonen weer in de historische tijd belanden, beweert de Christusfiguur dat ze alles van deze hellevaart snel zullen vergeten.

"IK LEEFDE, NOG LEEFDE, DAT WAS HET ERGE" (DKT, 185)

In *De koperen tuin* vertelt Nol Rieske het relaas van zijn jeugd en meer bepaald van zijn liefdesrelatie met Trix Cuperus. Als jongetje heeft hij de Tuin, het park van zijn Nederlandse stad, met zijn moeder bezocht. Deze gebeurtenis is beslissend voor zijn leven: daarmee wordt hij tegelijk ingewijd in de muziek en in de liefde via zijn ontmoeting met de extravagante orkestleider Henri Cuperus en diens dochter, Trix. Terwijl Nol snel muzikale vorderingen maakt met Cuperus, die intussen zijn

muziekleraar is geworden, ontwikkelt zijn liefdesrelatie met Trix zich langzaam. Pas als student geneeskunde stort Nol uiteindelijk bij Trix zijn hart uit. Hoewel Trix hem verzekert dat ze ook altijd op hem verliefd is geweest, wil ze zich van hem distantiëren. Stapsgewijs onthult Nol het geheim van Trix' sibillijnse gedrag. Volgens de geruchten werd ze misbruikt door een prominente figuur van de stad. Daarenboven is ze niet alleen een liefdesverhouding met haar verkrachter begonnen, maar ook met andere oudere mannen die ze als kelnerin van het restaurant van de Tuin heeft leren kennen. Nol ziet haar wel een aantal keer terug en wil haar van haar moeilijke situatie redden, maar uiteindelijk loopt hun relatie tragisch af: Trix pleegt zelfmoord. Wanneer hij de dood van Trix verneemt, komt Nol blindelings en geheel wanhopig in de Tuin terecht.

In een eerdere studie heb ik aangetoond dat dit verhaal als een 'travestie'⁶⁰ van de Orpheusmythe kan worden gelezen.⁶¹ Anders gezegd, ik heb aannemelijk gemaakt dat het verhaal van Vestdijks roman zich tegelijk op twee vlakken afspeelt: aan de oppervlakte bewegen de personages zich in een eenmalig en hedendaags tijds kader, en op een dieper vlak herhalen zij, met enkele variaties, de oude Griekse mythe. De inhoud en de structuur van de Orpheusmythe zijn dus hier 'en immergence'⁶², wat wil zeggen dat ze op een impliciete, verborgen manier aanwezig zijn. Tegelijkertijd is *De koperen tuin* doorspekt met al dan niet bedekte toespelingen op de Griekse mythe.

Over het algemeen wordt aangenomen dat de Orpheusmythe op drie terugkerende mythemen berust: de *katábasis* (afdaling van Orpheus in de onderwereld), de *anábasis* (de moeilijke terugtocht met het terugwinnen en tweede verlies van Eurydice, zie afbeelding hiernaast⁶³) en de *sparágmōs* (dwaaltocht en afslachting van Orpheus). De Orpheusmythe bevat dus de twee essentiële mythemen van de hellevaart en mag aldus als een typische



Elsie Russel, "The loss of Eurydice", 1994

hellevaartmythe worden beschouwd. Als complete travestie bevat Vestdijks roman de drie Orphische mythemen, en dus ook de twee mythemen die typisch zijn voor de hellevaart. In wat volgt, analyseer ik uitsluitend de twee mythemen van de hellevaart en steun ik grotendeels op mijn eerdere onderzoek.

Katábasis

Aan het einde van het elfde hoofdstuk ontvangt Nol een brief van Trix, zijn geliefde, waarin staat dat hij haar moet vergeten. Ook al is zij verliefd op hem, ze is ervan overtuigd dat het niets tussen hen kan worden (*DKT*, 140). Voor Nol betekent deze gebeurtenis de symbolische dood van Trix: hij moet doen alsof ze gestorven is. Pas later en nogal sporadisch verneemt hij wat er met Trix gebeurd is. Het blijkt dat de jonge vrouw met een zeer pijnlijke ervaring geconfronteerd werd: zij werd door een kennis van haar vader bedwelmd en verkracht. Ofschoon het niet uitdrukkelijk in de roman wordt geformuleerd, kan de lezer gissen dat ze bovendien meer en meer het leven van een prostituee gaat leiden. Ze stelt zelf haar situatie voor als ondraaglijk, niet voortdurend, maar op sommige ogenblikken, "en dan is het vreselijk, erger dan de **hel**" (*DKT*, 248). De hel weerspiegelt dus haar onuitsprekelijke lijden.

Voor Nol blijft Trix echter onuitwisbaar en onschendbaar. Langzamerhand daalt hij af in de hel om haar terug te halen. Nols afdaling is uiteraard symbolisch. Toch introduceert Vestedijk deze episode met woorden die duidelijk maken dat Nol zich in het binnenste van de aarde begint te storten:

[W]ant even voordat ik, tegen twaalven, **in meer dan één afgrond tegelijk scheen weg te zinken**, was het mij of ik mij in een kogel veranderen kon en voor de voeten van Trix neerkomen, met een ontploffing van al mijn saamgebalde gedachten en gevoelens. (*DKT*, 154)

Tijdens zijn inzinking begrijpt Nol dat "de hogere waarheid [is] dat men **altijd handelen moe[t]**" (*DKT*, 154). Naar het voorbeeld van de klassieke helden ziet Nol in dat hij de toegang tot de hel actief moet forceren.⁶⁴ Hij begint eensklaps een brief aan Trix te schrijven en hij stuurt een van zijn kennissen een bericht om inlichtingen over Trix in te winnen. Vooral de confrontatie met de naderende dood van zijn moeder doet hem actief de toegang tot de hel forceren. De doorslaggevende stap wordt immers gezet als Nol beslist het ziekenhuis te ontvluchten waarin zijn moeder op sterven ligt. Hij begeeft zich impulsief naar het restaurant van de Tuin, waar hij zeker weet dat hij Trix zal aantreffen. Zijn *katábasis* kan dus worden samengevat als een individuele keuze gemotiveerd door een plotselinge intense drang om zijn geliefde te achterhalen.

Anábasis

Wanneer Nol en Trix samen in de Tuin gaan praten, speelt het verhaal zich duidelijk in *limbo* af. Dat blijkt tenminste uit de zijdelingse toespelingen die Nol voortdurend maakt. Volgens de hoofdpersoon is de spookachtige Trix op dat moment "allang dood en gestorven" (*DKT*, 190). De Tuin is vervuld met geuren van rotheid en is nauwelijks zichtbaar onder het maanlicht (*DKT*, 193). Deze eerste vereniging geeft evenwel aanleiding tot de volgende stap van Nols hellevaart: de *anábasis*. De twee protagonisten maken een afspraak bij Trix' tante, waar Trix logeert. Het klimmen vanuit de hel kan nu echt beginnen.

Bij de tante naderen Nol en Trix stilaan de uitgang van het *inferno*. Het feit dat Nol de aanwezigheid van de trap van het huis vermeldt, is zeker niet zonder betekenis. Nol moet de trap op om naar Trix' kamer te gaan, wat als beeldspraak voor de opwaartse beweging van hun hellevaart fungeert: "neem je jas en hoed mee; en stil op de trap" (*DKT*, 215), "aan mijn arm [...] trok zij mij **verder naar boven**" (*DKT*, 215). Hoewel het moeilijk en gevaarlijk lijkt, wil Nol Trix absoluut uit de klauwen van haar verschrikkelijke leven (of dood) redden. Op het eerste gezicht lijkt zijn oplossing – een huwelijksaanzoek – behoorlijk raar en onverwacht. Toch blijkt die oplossing niet onzinnig te zijn: indien Trix met hem trouwt, zou ze niet alleen "boven" haar milieu kunnen "uitstijgen", maar ze zou bovendien van al haar "kerels" afgeholpen worden. Trix is niettemin te uitgeput om meteen te kunnen reageren. De terugtocht verloopt immers uiterst moeizaam. Nols beschrijvingen van haar gelaat zijn veelzeggend:

Haar gezicht was grauw, en de waterige ogen, trots in wezen, leken door **oververmoeidheid** verwaand, wat stompzinnig verwaand. Ja, zij was natuurlijk een mens, dacht ik, een mens met karaktertrekken in het gezicht en kwalen in de ziel, **geen godin**; ik kon dit vaststellen zonder een grein vermindering te bespeuren in mijn liefde voor dit **geteisterde wezen**. (*DKT*, 215)

Toen zij zich losmaakte en haar gezicht toonde, schrok ik. Het was het gezicht van een geslagene, de ogen schenen dichtgeschroeid, de rimpels leken angstwekkend. Als gezicht was het niet eens herkenbaar meer; er lagen geen tekenen op van verdriet of wrok, alleen maar van een **dodelijke vermoeidheid, als van iemand die zich pas uit een moeras omhoog heeft geworsteld en nog niet weet hoe het nu verder moet**. (*DKT*, 220)

Nol beseft de ernst van de situatie niet en als Trix begint te huilen, weet hij niets beters te zeggen dan: "Trix, zal ik weggaan?" (*DKT*, 220). Hij weigert bij haar te blijven en vertrekt (*DKT*, 235). Nol is er zich wel van bewust dat hij tijdens zijn afspraak met Trix

fouten heeft begaan, maar hij schijnt niet te beseffen hoe funest voor Trix zijn fouten zullen zijn. Nols onbeholpen houding leidt immers uiteindelijk tot Trix' zelfmoord, wat het einde van de *anábasis* betekent: als levend wezen moet Nol weer naar de bovenwereld gaan, terwijl Trix als zelfmoordenares in de onderwereld moet blijven.

In de hel

Personages/bewoners

Vanaf het moment dat Nol in de hel afdaalt, beginnen de mensen die hij liefheeft – namelijk zijn muziekleraar en zijn moeder – zich van de realiteit te verwijderen. Hoe langer hoe meer leven ze in een andere wereld die eruit ziet als een hel. Ze leiden er een schimmig bestaan. Henri Cuperus, die zo vaak in het eerste gedeelte van de roman door zijn felle rode gelaatskleur gekarakteriseerd werd, is "paarsbleek" geworden (*DKT*, 162) of verbleekt "op een onwaarschijnlijke manier" (*DKT*, 165). Hij lijdt nu aan verschrikkelijke deliriumcrisisen. Tijdens zijn crisisen leeft hij als het ware niet meer in het land der levenden, maar in een wereld vol visioenen, bijvoorbeeld van overleden componisten met wie hij gesprekken voert (*DKT*, 164-165). Nols moeder lijdt aan een ongeneeslijke ziekte. Zelfs voordat ze sterft, behoort ze volgens Nol al tot het dodenrijk. Gedurig spreekt hij van zijn moeder alsof ze al gestorven is. Eerst doet hij dat terloops, maar verdiept in zijn fantasieën gebruikt hij steeds explicietere termen:

Ik achtte haar in staat te sterven al lachende, omdat anderen veronderstelden dat zij sterven ging, en dit een beetje tragisch vonden. En dat terwijl zij toch wist, dat **de dood achter haar stond**. (*DKT*, 181)

Uren lang zouden we aan een sterfbed zitten, en om de beurt een hand vasthouden, wederrechtelijk, want die hand behoorde aan de **dood**. (*DKT*, 182)

'Mijn moeder is **dood**,' zei ik.

Na de kelner afgewenkt en even om zich heen gekeken te hebben, boog hij zich bestraffend naar mij over: 'Met zulke dingen moet je niet spotten, beste jongen. Is je moeders toestand ernstiger geworden?'

Ik nam een slok. – Op **st-sterven na dood**, dat heb ik óók al aan de kelner verteld, hij kon het óók niet geloven, de st-stomme hond. (*DKT*, 197)

Ook Trix Cuperus maakt deel uit van dit land van schimmen. Nol spreekt openlijk en letterlijk van haar als van een dode: "Zij gaat nu dood [Nols moeder], en jij [Trix] bent allang **dood en gestorven**, maar wat maakt dat voor een verschil?" (*DKT*, 190). Trix wekt de indruk zich als een spook te bewegen (*DKT*, 159). Net als een spook is ze uiterst

bleek. In tegenstelling tot de eerste hoofdstukken van het boek krijgt haar blankheid steeds meer een negatieve connotatie en wordt ze steeds weer geassocieerd met de dood: "een gezicht bleek en **ernstig als de dood**, en zo onuitsprekelijk behoorlijk" (*DKT*, 190); "en toen was Trix er opeens in werkelijkheid, [...] dreigend, lang en wit, bleek als een woesteling" (*DKT*, 197); "ze werd **doodsbleek** en beet zich op de lippen" (*DKT*, 217); "zij was **grauwsbleek** in het gezicht" (*DKT*, 233).

Nol beklemtoont niet alleen de bleekheid van Trix, maar ook die van Trix' tante. Hij kwalificeert deze laatste in doodse termen: haar hoofd is een "doodskop" (*DKT*, 146, 215) en haar neus en ogen zijn "spookachtig" (*DKT*, 163, 235). In deze helse omgeving verschijnt de tante als een soort Hades, of bewaker van de onderwereld. Haar sombere uiterlijk en haar spookachtige – of onzichtbare (Hades betekent 'onzichtbare') – gestalte (*DKT*, 163, 235) passen in dat geval uitzonderlijk goed bij haar rol. Als Nol haar aantreft, staat ze ofwel op een trap (*DKT*, 163, 215), ofwel bij de deur van de gang (*DKT*, 167, 235, 244). Ze bevindt zich met andere woorden tussen twee werelden: ofwel een onder- en bovenwereld, ofwel een buiten- en binnenwereld. Ze is een soort bewaakster die een zeker gezag uitoefent over de toegang tot de bovenwereld (*DKT*, 225, 235). Ze beweert daarenboven veel te weten over de dood (*DKT*, 253) en dat ze nooit bang geweest is voor lijken (*DKT*, 252).

Voor Nol wordt de grens tussen dood en leven steeds zweveriger. De levende mensen gedragen zich tegelijkertijd als doodse schimmen en de doden verschijnen als levenden in visioenen. Op weg naar zijn moeders sterfbed fantaseert hij:

Zij zouden er immers allemaal bij zijn: doden en levenden, ouden en jongen, ik zou eenvoudig vergeten dat zij [Nols moeder] stervende was, ik zou een sigaret opsteken en een studentenmop vertellen... (*DKT*, 182)

Toch benadrukt Nol het feit dat *hij* zich zo levend voelt: "Er was iets met mij gebeurd, er zou iets met mij gebeuren. Niet dat mijn moeder stierf, of niet stierf, leed, of niet leed, maar dat *ik* leefde, *nog* leefde, dat was het erge, het onherstelbare. *Zo* leefde" (*DKT*, 185). Zijn hellevaart doet hem smartelijk beseffen dat hij nog leeft terwijl de anderen al schimmen zijn geworden. In tegenstelling tot Cuperus, zijn moeder en Trix, die nu bewoners van de onderwereld geworden zijn, is hij maar een tijdelijke reiziger in de Hades.

Ruimte

In *De koperen tuin* bevindt de hel zich duidelijk op aarde. Het gaat om een symbolische onderwereld in een herkenbaar en realistisch milieu. Subtiele allusies op de prototypische hel zijn nochtans legio. Het ziekenhuis waar Nols moeder verblijft, wordt bijvoorbeeld een hel:

Dood en duivel maakten zich op om mij het verblijf in dit witgesausde vertrekje van vier bij vijf door middel van lichamelijke sensaties tot een **hel** te maken, een fysieke onmogelijkheid. Mijn moeder leed, ik leed; maar zij kon niet weglopen, ik wel. (*DKT*, 184)

Weglopen doet hij wel, naar de Tuin. Hier wordt het verschil tussen beide delen van het boek erg zichtbaar. Vóór Trix' figuurlijke dood wordt de Tuin in zeer positieve termen beschreven: het is een wonderlijk park vol muziek, dieren, kinderen, bomen en lekkere soezen. In het tweede gedeelte van de roman verliest de Tuin een groot deel van zijn positieve karakter. Men kan nu spreken van een "verloren paradijs"⁶⁵, of van een gevonden onderwereld. De Tuin krijgt een mistig en hels aanzien: het bruggetje is nauwelijks zichtbaar, de bomen zijn "zwart", "eenzaam" en "uitgespaard", er is geen wind meer (*DKT*, 189). Nol constateert dat de Tuin vervuld is van vreemde geuren van "molm" en "fijne rottenis" en dat de bladeren "dor" zijn (*DKT*, 193). Niet toevallig omschrijft Nol de Tuin als: "Paradijs" (*DKT*, 189), "Tuin der tuinen" (*DKT*, 191), "heilige grond waarop we ons bevinden" (*DKT*, 192). Deze benamingen geven de hel iets van de religieuze dimensie die ze verloren had doordat ze op aarde werd gelokaliseerd.

Tijd

Tijdens Nols hellevaart verandert de tijd. Vóór de afdaling vinden al de ontmoetingen van Nol en Trix plaats op klaarlichte dag. Na het begin van zijn afdaling, loopt Nol Trix tijdens de avond of de nacht tegen het lijf. Als Nol zijn ontdekking van de Tuin in het begin van de roman beschrijft, legt hij de nadruk op het zonnige aspect van de plaats. Er is dan nog geen plaats voor verduistering. Wanneer Nol later Trix in de Tuin terugziet (hoofdstuk XV), is de situatie grondig veranderd. De klemtoon ligt dan niet meer op de zon, maar op de maan (*DKT*, 189, 190, 191, 193). In de Hades wordt het moeilijk voor de zon om nog te schijnen: de onderwereld is een wereld van duisternis en schimmen, waar hoogstens de maan kan schijnen. Deze interpretatie wordt bevestigd aan het einde van de roman. Na zijn symbolische *anábasis*, treedt Nol weer binnen in de "gewone" wereld –

of anders gezegd, in het rijk van de zon. De schok waarmee hij plots weer een wereld van licht ontdekt, wordt in de tekst uitgedrukt als volgt:

Tussen mij en deze dood gaapte een leegte, en deze leegte was gevuld met het onrechtvaardige zonlicht van deze late zomerdag. [...] Hoeveel erger was dit zonlicht dan men redelijkerwijze van zonlicht mocht verwachten! Dit verfoeilijke hemellichaam deed alsof er *niets* gebeurd was, gaf geen aanwijzingen. (DKT, 256)

In tegenstelling tot meneer Visser en tot de twaalf levenden, bewaart Nol wel degelijk zijn *memoria*: voor Nol betekent zijn helletocht de herinnering zowel aan de geliefde als aan de verleden tijd. De enige manier om terug te keren naar zijn beminde en zijn kindertijd, ligt in het omkijken, meer bepaald in het schrijven van zijn memoires, die de inhoud van de roman vormen. Hij probeert twee 'Eurydices' uit de dood te doen opstaan via zijn memoires: Trix en zijn verleden. Beide pogingen tot wederopstanding zijn een vorm van *katábasis*: Nol moet in zijn herinneringen, dat wil zeggen in zijn onderwereld, afdalen.

"'T IS WAAR, ÍK SCHIEP DE HEL" ("Hieronymusch Bosch", 1940)

In zijn essay *Het visioen in de beeldende kunst* beschrijft Vestdijk een man die met een vergrootglas uren lang platen van Bosch observeert. Wellicht verwijst die man naar Vestdijk zelf, die sterk aangetrokken was door de fantastische wereld van de zestiende-eeuwse schilder. In totaal heeft Vestdijk niet minder dan zes gedichten geschreven ter ere van Bosch, allemaal in de jaren dertig.⁶⁶ Twee van die gedichten zijn simpelweg "Hieronymusch Bosch" getiteld. Het eerste⁶⁷ stelt op een speelse, maar traditionele, manier de schilder voor op het moment dat hij zich, na zijn dood, voor God vertoont. Bosch wordt er getypeerd als de schilder van helse en onzedelijke taferelen. Toch erkent God dat Bosch' duivelse verbeelding iets goddelijks inhoudt: allebei hebben, in zekere zin, de hel geschapen. In tegenstelling tot het eerste gedicht verwijst het tweede⁶⁸ niet expliciet naar de hel. Dat het om een helse tocht gaat, lijkt niettemin zeker.⁶⁹ De schilder staat in zijn keuken en zoekt iets om aan zijn duivelse hallucinaties te ontsnappen, liefst iets van het gewone, dagelijkse leven. Het helpt echter niet: de visioenen blijven voortgaan.

Samen tonen die gedichten een beeld van de hel bij Bosch⁷⁰, maar ook van de hel bij Vestdijk. Zowel in die twee gedichten als in de drie geanalyseerde romans lijkt de hel nauw verbonden te zijn met het speelse, de traditie, het visioen en het alledaagse,

kortom met typisch modernistische kenmerken. Net zoals het eerste gedicht zijn *De kellner en de levenden*, als parodie van de *Apocalyps*, en *De koperen tuin*, als travestie van de Orpheusmythe, speels van aard. Net als in dit eerste gedicht is er in *De kellner en de levende* een werkelijke hellevaart aan de gang: een flatgroep daalt af naar de onderwereld en ontmoet daar God. Maar zoals in het tweede gedicht blijkt de hellevaart uiteindelijk een apocalyptisch visioen te zijn. Zoals in het tweede gedicht ligt de (onder)wereld van het helse torment in *Meneer Visser's hellevaart* en in *De koperen tuin* in de realiteit van alledag besloten. In *Meneer Visser's hellevaart* bevat het alledaagse een scala aan hellen: de hel, dat zijn de anderen, maar de hel, dat is ook het zelf voor Visser. Vissers hellevaart valt dan ook te situeren in het rijk van de routine, van Psyche, maar ook van Morpheus.⁷¹ In *De koperen tuin* wordt Orpheus' letterlijke afdaling in een traditionele ondergrondse hel vertolkt door een metaforische afdaling van de hoofdpersoon in een aards *inferno*.

In de drie romans vindt dus wel degelijk een hellevaart plaats: de normale wereld wordt op een bepaald moment een — psychologische of mythische — onderwereld (*katábasis*). Daarin speelt de hoofdhandeling zich af, waarna de hoofdfiguren weer teugkeren naar de bovenwereld (*anábasis*). Volgens Vervaeck zijn de psychoanalyse en de mythologie veelvoorkomende codes die de modernisten gebruiken om hun literaire hellevaarten op te bouwen en om de onbegrijpelijke realiteit zin te geven.⁷² In het geval van een psychologische afdaling gebeurt de hellevaart in het onderbewuste en wordt de hel gepsychologiseerd. In het geval van een mythologische hellevaart wordt de onderwereld beïnvloed door "de literaire traditie waarop de modernist als zelfbewuste kunstenaar zijn artistieke constructie bouwt."⁷³ Vestdijk, als zelfbewuste modernist, maakt zeker gebruik van de psychoanalyse in de geselecteerde romans, in het bijzonder in *Meneer Visser's hellevaart* waar de hel zich duidelijk in het onderbewustzijn van de hoofdpersoon bevindt. Als zelfbewuste modernist bouwt Vestdijk ongetwijfeld ook voort op de traditie. Vooral de literaire hellen van de Bijbel en van de mythologie en de picturale hellen van Jeroen Bosch en van Félicien Rops zijn vermoedelijk belangrijke inspiratiebronnen geweest.

In *Meneer Visser's hellevaart* en in *De kellner en de levenden* alludeert Vestdijk zo op het traditionele vagevuur. In beide romans is er sprake van een — al dan niet gelukte — *catharsis*. Naar het voorbeeld van de klassieke helden, zijn Vestdijks hellevaarders

levende personages die in de hel afdalen, waarin zij spookachtige of dode personages tegenkomen. In de drie romans komen typische Satanische figuren opdagen. Telkens vinden de hellevaarten plaats in een nachtelijke duisternis. Niet toevallig leggen de personages van de drie romans de nadruk op de maan: "Maar verlangen deed hij alleen naar de maan, [...] hij had toch altijd van de maan gehouden als van zijn enige vriend" (*MVH*, 211); "Haack had steeds een zwak gehad voor de maan" (*DKEDL*, 125); "Ik weet veel van de maan af" (*DKT*, 193). Dag-nacht, zon-maan en licht-duisternis zijn traditionele tegenstellingen die voorkomen in alle antieke voorstellingen van de wereld van de levenden en die van de doden.⁷⁴

Zeker ook niet toevallig eindigen de drie romans met de tegenstelling *amnesia* versus *memoria*. In navolging van de klassieke bezoekers van de hel vergeten zowel Visser als de flatgroep alles wat ze tijdens hun hellevaart geleerd en gezien hebben. Voor Nol daarentegen staat de hellevaart in het teken van de *memoria*: Nol schrijft alles wat hij ervaren heeft in zijn memoires neer. Dit kan worden uitgelegd door de orphische dimensie van zijn hellevaart. In de Orpheusmythe tart Orpheus het verbod op achteromkijken. Hoewel hij daardoor Eurydice verliest, blijft hij zijn liefde en verdriet voor eeuwig en altijd uitzingen. In dit verband bestempelt Maurice Blanchot de Orpheusmythe als de mythe van de herinnering en van de inspiratie.⁷⁵

Als conclusie van deze bijdrage vindt men hieronder een vergelijkende tabel die de voorstelling van de hellevaart in de romans van het corpus weergeeft. Wie dit schema bekijkt, ziet dat Vestdijks hellevaarten typisch modernistisch zijn. In zijn hellen vervaagt het onderscheid tussen schim en mens, dood en leven, ziel en lichaam, wereld en onderwereld, eeuwigheid en tijdelijkheid. Tegelijkertijd herhaalt Vestdijk — als voorbeeldige modernist — subtiel de literaire, Bijbelse en picturale tradities van de hellevaart. Aangezien mijn onderzoek beperkt is tot een niet al te groot corpus, wil ik niet vervallen in overdreven generaliseringsen. In verband met het motief van de hellevaart verdienen bijvoorbeeld Vestdijks Griekse gedichten en romans, zijn Boschgedichten en zijn essayistisch proza zeker ook aandacht. Hopelijk zal deze bijdrage aanleiding geven tot een ruimer onderzoek naar dit motief in Vestdijks poëzie, essays en romans.

MENEER VISSER'S HELLEVAART: EEN DAGELIJKSE EN PSYCHOLOGISCHE HEL	DE KELLNER EN DE LEVENDEN: EEN PARODIËRENDE HERSCHRIJVING VAN DE APOCALYPTISCHE HELLEVAART	DE KOPEREN TUIN: EEN TRAVESTIE VAN DE ORPHISCHE HELLEVAART
<p>Katábasis: Figuurlijke afdaling in de leegte der dingen en symbolische/psychologische afdaling in de onderwereld van de herinneringen en van de droom</p>	<p>Katábasis: Afdaling in de onderwereld via een visioen (// <i>Openbaring van Johannes</i>)</p>	<p>Katábasis: Metaforische inzinking (p. 154), Figuurlijke afdaling in de hel om een geliefde te achterhalen, persoonlijke keuze, actief</p>
<p>Anábasis: Hoofdfiguur vast in zijn <i>katábasis</i> en in zijn vage gedachten over de <i>anábasis</i>. De enige werkelijke <i>anábasis</i> vindt plaats aan het einde van zijn gedroomde hellevaart, met een <i>catharsis</i> => maar mislukt, gehaald door de telefoon</p>	<p>Anábasis: Terugtocht naar de bovenwereld, opwaartse beweging, met een <i>catharsis</i> via een soort vagevuur</p>	<p>Anábasis: Symbolische terugtocht naar de bovenwereld (opwaartse beweging). Vermoeiende terugreis. In zekere zin mislukt: keert terug zonder de geliefde en zonder <i>catharsis</i></p>
<p>In de hel:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Personages/bewoners <ul style="list-style-type: none"> ○ Hellevaarder(s) = Meneer Visser, levend, duivelachtig personage ○ Bewoners = dode mensen, bizarre identificaties, grotesk. Onduidelijke grenzen tussen leven en dood ○ Heerser(s) => oom Richard, de moeder, Visser zelf ○ Geen gids • Ruimte <ul style="list-style-type: none"> ○ Op aarde: in de stad ○ Duistere plek van de droom en van de herinneringen ○ Gedroomde rechtbank met vlammen (= symbolisch vagevuur), scheersalon, steeg, wc, zee • Tijd <ul style="list-style-type: none"> ○ Obsessie met de historische tijd die verwijst naar de hel van de routine ○ Nachtelijke hel in de droom, tijdloosheid ○ <i>Amnesia</i> 	<p>In de hel:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Personages/bewoners <ul style="list-style-type: none"> ○ Hellevaarder(s) => 12 levende flatbewoners (// apostelen) ○ Bewoners van de hel => herrezen doden die eerst als levenden worden beschouwd. Onduidelijke grenzen tussen leven en dood ○ Heerser(s) => een Satanfiguur (vette ober) en een Christusfiguur (goede kelner) + hun resp. heerscharen (duiveltjes en monsters vs. aartsengel Michaël) ○ Gids => mannen en verpleegsters met armbanden met daarop een rode M, de flatbewoners zelf, de Christusfiguur • Ruimte <ul style="list-style-type: none"> ○ Bioscoop, onderaardse duistere gangen, labyrintisch, gescheurde werelddol, reusachtig station, bloedmoeras, kelder van de duivel ○ Fictionele plaats (bioscoop, spektakel, bibliotheek) • Tijd <ul style="list-style-type: none"> ○ Nacht ○ Tijdloosheid ○ <i>Amnesia</i> 	<p>In de hel:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Personages/bewoners <ul style="list-style-type: none"> ○ Hellevaarder(s) => Nol, levend, Orpheusfiguur ○ Bewoners => Overlapping levende mensen en dode schimmen (de mens als fladderende schim). Onduidelijke grenzen tussen leven en dood ○ Heerser(s) => een Hadesfiguur = de tante ○ Geen gids • Ruimte <ul style="list-style-type: none"> ○ Op aarde, waar de dingen een helse dimensie krijgen • Tijd <ul style="list-style-type: none"> ○ Historische tijd ○ Nacht ○ <i>Memoria</i> (de inhoud van de roman overeenkomt met de memoires van de hellevaarder)

NOTEN

¹ SMITH E.L., *The Descent to the Underworld in Literature, Painting and Film: 1895-1950. The modernist Nekyia*, Edwin Mellen press, Lewiston, 2001, p. 7.

² PAARDT VAN DER R., "Geen parafrasen, maar listige analogieën", in *Vestdijkkroniek*, nr. 58, 1988, p. 19.

³ Zie verder, p. 8.

⁴ Concept ontleend aan Paul Claes (*Echo's echo's. De kunst van de allusie*, coll. "Leven & letteren", De Bezige Bij, Amsterdam, 1988, p. 134-144).

⁵ VANCOPPENOLLE H. (onder begeleiding van Prof. Dr. VANDERLINDEN S. en Prof. Dr. SERGIER M.), *De orphische tuin van Vestdijk. De mythe van Orpheus in Simon Vestdijks De koperen tuin (1950): vergelijkende en interpretatieve analyse*, Masterproef, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2011, (ongepubliceerd).

⁶ Ik denk o.a. aan de analyses van RUDI VAN DER PAART ("Van twee kellners, de dingen die voorbijgaan: Vestdijks reis naar het einde der tijden", in *Literatuur*, jaargang 20, 2003, p. 18-22.) en van BART VERVAECK (VERVAECK B., "S. Vestdijk, *De kellner en de levenden* (1949)", in *Litteraire Hellevaarten. Van klassiek naar postmodern*, Vantilt, Nijmegen, 2006, p. 267-313).

⁷ Dit bekende citaat werd voor het eerst door Adrianus Roland Holst uitgebracht in *Swordplay-Wordplay. Kwatrijnen overweert*, 1950, p. 5.

⁸ VESTDIJK S., *Meneer Visser's hellevaart* (1936), Nigh & Van Ditmar, 's Gravenhage/Rotterdam, vierde druk. Als ik passages uit de roman citeer, vermeld ik de betrokken pagina's tussen haakjes met de afkorting *MVH*.

⁹ ID., *De kellner en de levenden* (1949), De Bezige Bij, Amsterdam, 1966. Als ik passages uit de roman citeer, vermeld ik de betrokken pagina's tussen haakjes met de afkorting *DKEDL*.

¹⁰ ID., *De koperen tuin* (1950), coll. Salamander Klassiek, Athenaeum – Polak & Van Gennep, Amsterdam, 2005. Als ik passages uit de roman citeer, vermeld ik de betrokken pagina's tussen haakjes met de afkorting *DKT*.

¹¹ Zie VERVAECK B., *Litteraire Hellevaarten. Van klassiek naar postmodern*, Vantilt, Nijmegen, 2006, p. 16.

¹² SMITH E.L., *op. cit.*

¹³ *Ibid.*, p. 4.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Zie JUNG C.G., *Verzameld Werk in 10 delen*, Lemniscaat, Rotterdam, 1990.

¹⁶ *Grieksche sonnetten*, in *Gestelsche liederen* (1949).

¹⁷ Zie VANCOPPENOLLE H., *op. cit.* De laatste pagina van de roman bevat bijvoorbeeld ovidiaanse klanken.

¹⁸ WARDEN J. (red.), *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, University of Toronto Press, Toronto, 1985, p. viii.

¹⁹ MEURANT A., "Les sources antiques du mythe d'Orphée", in *Typologie et permanence des imaginaires mythiques* (ongepubliceerde cursus), GLOR2390, UCL, 2010.

²⁰ VERVAECK B., *op. cit.*, p. 21.

²¹ Zie LÉVI-STRAUSS C., "La structure des mythes", in *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958, p.306.

²² VERVAECK B., *op. cit.*, p. 45.

²³ BRAAK TER M., "Robespierre minor", in PAARDT VAN DER R. (red.), *Je kunt er toch bij blijven zitten*, De Bezige Bij, 1983, p. 54.

²⁴ o.a. door Van der Paardt ("Geen parafrasen, maar listige analogieën", in *Vestdijkkroniek*, nr. 58, 1988), Delvigne ("*Meneer Visser's Hellevaart en Ulysses*", in *Spektator*, Jaargang 1, 1971-1972) en Abell ("*Vestdijk en Joyce. Meneer Visser Harlingen en het Dublin van Ulysses*", in *Vestdijkkroniek*, nr. 38, 1983).

²⁵ PAARDT VAN DER R., *op. cit.*, p. 22-23.

-
- ²⁶ Al de vetgedrukte woorden van deze bijdrage zijn elementen die ik wil benadrukken.
- ²⁷ VESTDIJK S., "Hoofdstukken over *Ulysses*", in *Forum*, Jaargang 3, 3, 1934, p. 208.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 211.
- ²⁹ ABELL L.F., "Meneer Visser's hellevaart zoals Vestdijk die bedoelde", in *Vestdijkkroniek*, nr. 58, 1988, p. 47.
- ³⁰ ID., "Vestdijk en Joyce. Meneer Visser Harlingen en het Dublin van Ulysses", in *Vestdijkkroniek*, nr. 38, 1983, p. 58, p. 60.
- ³¹ ABELL L.F., "Meneer Visser's hellevaart zoals Vestdijk die bedoelde, *op. cit.*, p. 46.
- ³² ROPS F., "Dans les coulisses", 1878-1881, beschikbaar op <http://www.museerops.be/oeuvre/2009021701/> (laatst geraadpleegd op 23/07/2012) et "Satan semant l'ivraie", 1882, beschikbaar op http://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A9licien_Rops_-_Les_Sataniques._Satan_semant_l'ivraie.jpg (laatst geraadpleegd op 23/07/2012)
- ³³ FOBELETS G., "De droom als inferno – Het modernisme in *Meneer Visser's hellevaart*", in *Vestdijkkroniek*, nr. 110, 2007, p. 72.
- ³⁴ VERVAECK B., *op. cit.*, p. 36.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 152.
- ³⁶ ABELL L.F., "Vestdijk en Joyce. Meneer Visser Harlingen en het Dublin van Ulysses", *op. cit.*, p. 55.
- ³⁷ MARRES R., "Caligula in de provincie", in *Vestdijkkroniek*, nr. 58, 1988, p. 37.
- ³⁸ ABELL L.F., "Vestdijk en Joyce. Meneer Visser Harlingen en het Dublin van Ulysses", *op. cit.*, p. 60.
- ³⁹ MARRES R., *op. cit.*, p. 37.
- ⁴⁰ *Het Nieuwe Testament en de Psalmen, in de herziening van de Statenvertaling*, The Gideons International, Nashville, 2006. Al de citaten uit de Bijbel komen van deze versie.
- ⁴¹ PAARDT VAN DER R., "Van twee kellners, de dingen die voorbijgaan. Vestdijks reis naar het einde der tijden", in *Literatuur*, Jaargang 20, 2003, p. 21.
- ⁴² CORNETS DE GROOT R.A., *De chaos en de volheid: een vijfvoudig essay over S. Vestdijk*, p.182, beschikbaar op <http://www.cornetsdegroot.com/pdf/De%20chaos%20en%20de%20volheid.pdf> (laatst geraadpleegd 24/07/2012).
- ⁴³ De *Apocalyps* wordt ook wel *Openbaring* of *Openbaring van Johannes* genoemd. De term openbaring is de letterlijke vertaling van de Griekse titel *Αποκάλυψη του Ιωάννη*.
- ⁴⁴ De *Openbaring van Johannes* bestaat uit een visioen van Jezus aan Johannes.
- ⁴⁵ PAARDT VAN DER R., "Van twee kellners, de dingen die voorbijgaan. Vestdijks reis naar het einde der tijden", *op. cit.*, p. 21.
- ⁴⁶ VERVAECK B., *op. cit.*, p. 306.
- ⁴⁷ SÖTEMANN G., "Twaalf maal Job", in Paardt van der R., in *Je kunt er toch bij blijven zitten*, De Bezige Bij, 1983, p. 130.
- ⁴⁸ Dante A., *De goddelijke komedie*, "De hel", canto III, 7-9.
- ⁴⁹ VERVAECK B., *op. cit.*, p. 271.
- ⁵⁰ ABELL L.F., "Een interpretatie van *De kellner en de levenden*, deel 2", in *Vestdijkkroniek*, nr. 2, 1973, p. 4.
- ⁵¹ "Ame Seelen im Fegefeuer", Stadtpfarrkirche Rohrbach, Aller-Seelen-Altar, 1700, beschikbaar op http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Rohrbach_Altar_Allerseelen_2_Altarbild_Arme_Seelen.jpg (laatst geraadpleegd op 26/07/2012).
- ⁵² VERVAECK B., *op. cit.*, p. 280.
- ⁵³ PAARDT VAN DER R., "Van twee kellners, de dingen die voorbijgaan. Vestdijks reis naar het einde der tijden", *op. cit.*, p. 20.

⁵⁴ DELPORTE I. (Onder begeleiding van Rita Ghesquière), *De Kellner en de Levenden van Simon Vestdijk. Een analyse van de christelijke thematiek*, Katholieke Universiteit Leuven, Leuven, 2006, p. 61.

⁵⁵ Menno ter Braak, Rudi van der Paardt en Bordewijk hebben ook de invloed van Bosch in de romans van Vestdijk opgespoord (zie BRAAK TER M., "Robespierre minor" en PAARDT VAN DER R., "Van twee kellners, de dingen die voorbijgaan. Vestdijks reis naar het einde der tijden").

⁵⁶ Volgens de Bijbel zou de laatste grote strijd tussen het goede en het kwade zich op de vlakte van Armageddon (een bergje in Galilea) afspelen.

⁵⁷ MEMLING H., "Aartsengel Michaël", 1480, beschikbaar op <http://www.artbible.info/art/large/208.html> (Laatst geraadpleegd op 28/07/2012)

⁵⁸ ABELL L.F., "Een interpretatie van *De kellner en de levenden*, slot", in *Vestdijkkroniek*, nr. 3-4, 1974, p. 10.

⁵⁹ VERVAECK B., *op. cit.*, p. 294.

⁶⁰ CLAES P., *Echo's echo's. De kunst van de allusie*, coll. "Leven & letteren", De Bezige Bij, Amsterdam, 1988, p. 123.

⁶¹ VANCOPPENOLLE H., *op. cit.*

⁶² BRUNEL P., *Apollinaire entre deux mondes, Le contrepoint mythique dans Alcools, Mythocritique II*, coll. Ecriture, PUF, Paris, 1997, p. 175.

⁶³ RUSSEL E., "The loss of Eurydice", 1994, beschikbaar op <http://www.parnasse.com/orpheus.jpg> (laatst geraadpleegd op 29/07/2012)

⁶⁴ VERVAECK B., *op. cit.*, p.107.

⁶⁵ HAASSE H.S., *Zelfstandig, bijvoeglijk. Zeven essays over schrijvers, schrijfsters en hun personages*, Querido, Amsterdam, 1972, p.105. HATTUM M. VAN, "De koperen tuin. Van paradijs tot Golgotha", in *Vestdijkkroniek*, 15, 1977, p. 35.

⁶⁶ KRALT P., "Een raadselachtig gedicht", in *Paradoxaal is het gehele leven. Het oeuvre van Vestdijk*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1999, p. 149, beschikbaar op http://www.dbnl.org/tekst/kral001para01_01/kral001para01_01_0009.php (laatst geraadpleegd op 31/07/2012).

⁶⁷ VESTDIJK S., "Hieronymus Bosch", *Klimmende legenden*, 1940.

⁶⁸ ID., "Hieronymus Bosch", *Nagelaten gedichten*, 1986.

⁶⁹ KRALT P., *op. cit.*, p. 150.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Psyche is de Griekse belichaming van de ziel. Psyche verwijst nu ook naar de psychologie. Morpheus is een van de Griekse goden van de slaap en van de dromen.

⁷² VERVAECK B., *op. cit.*, p. 57.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ CLAES P., *op. cit.*, p. 136.

⁷⁵ BLANCHOT M., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.

BIBLIOGRAPHIE

Primaire literatuur

VESTDIJK S., *De kellner en de levenden (1949)*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1966.

ID., *De koperen tuin (1950)*, coll. Salamander Klassiek, Athenaeum – Polak & Van Gennep, Amsterdam, 2005.

ID., *Meneer Visser's hellevaart (1936)*, Nigh & Van Ditmar, 'Gravanhage/Rotterdam, vierde druk.

Secundaire literatuur

ABELL L.F., "Een interpretatie van *De kellner en de levenden*, deel 2", in *Vestdijkkroniek*, nr. 2, 1973.

ID., "Een interpretatie van *De kellner en de levenden*, slot", in *Vestdijkkroniek*, nr. 3-4, 1974.

ID., "Meneer Visser's hellevaart zoals Vestdijk die bedoelde", in *Vestdijkkroniek*, nr. 58, 1988.

ID., "Vestdijk en Joyce. Meneer Visser Harlingen en het Dublin van Ulysses", in *Vestdijkkroniek*, nr. 38, 1983, p. 58.

BLANCHOT M., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.

BRAAK TER M., "Robespierre minor", in PAARDT VAN DER R. (red.), *Je kunt er toch bij blijven zitten*, De Bezige Bij, 1983.

BRUNEL P., *Apollinaire entre deux mondes, Le contrepoint mythique dans Alcools, Mythocritique II*, coll. Ecriture, PUF, Paris, 1997.

CLAES P., *Echo's echo's. De kunst van de allusie*, coll. "Leven & letteren", De Bezige Bij, Amsterdam, 1988.

CORNETS DE GROOT R.A., *De chaos en de volheid: een vijfvoudig essay over S. Vestdijk*, beschikbaar op <http://www.cornetsdegroot.com/pdf/De%20chaos%20en%20de%20volheid.pdf> (laatst geraadpleegd 24/07/2012).

DELPORTE I. (Onder begeleiding van Rita Ghesquière), *De Kellner en de Levenden van Simon Vestdijk. Een analyse van de christelijke thematiek*, Katholieke Universiteit Leuven, Leuven, 2006.

DELVIGNE R., "Meneer Visser's Hellevaart en Ulysses", in *Spektator*, Jaargang 1, 1971-1972.

FOBELETS G., "De droom als inferno – Het modernisme in Meneer Visser's hellevaart", in *Vestdijkkroniek*, nr. 110, 2007.

HAASSE H.S., *Zelfstandig, bijvoeglijk. Zeven essays over schrijvers, schrijfsters en hun personages*, Querido, Amsterdam, 1972.

HATTUM M. VAN, "De koperen tuin. Van paradijs tot Golgotha", in *Vestdijkkroniek*, 15, 1977.

Het Nieuwe Testament en de Psalmen, in de herziening van de Statenvertaling, The Gideons International, Nashville, 2006. Al de citaten uit de Bijbel komen van deze versie.

JUNG C.G., *Verzameld Werk in 10 delen*, Lemniscaat, Rotterdam, 1990.

KRALT P., "Een raadselachtig gedicht", in *Paradoxaal is het gehele leven. Het oeuvre van Vestdijk*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1999, p. 149, beschikbaar op http://www.dbnl.org/tekst/kral001para01_01/kral001para01_01_0009.php (laatst geraadpleegd op 31/07/2012).

LÉVI-STRAUSS C., "La structure des mythes", in *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958.

MARRES R., "Caligula in de provincie", in *Vestdijkkroniek*, nr. 58, 1988.

MEURANT A., "Les sources antiques du mythe d'Orphée", in *Typologie et permanence des imaginaires mythiques* (ongepubliceerde cursus), GLOR2390, UCL, 2010.

PAARDT VAN DER R., "Geen parafrazen, maar listige analogieën", in *Vestdijkkroniek*, nr. 58, 1988.

ID., "Van twee kellners, de dingen die voorbijgaan. Vestdijks reis naar het einde der tijden", in *Literatuur*, Jaargang 20, 2003.

SMITH E.L., *The Descent to the Underworld in Literature, Painting and Film: 1895-1950. The modernist Nekyia*, Edwin Mellen press, Lewiston, 2001.

SÖTEMANN G., "Twaalf maal Job", in Paardt van der R., in *Je kunt er toch bij blijven zitten*, De Bezige Bij, 1983.

VANCOPPENOLLE H. (onder begeleiding van Prof. Dr. Vanderlinden S. en Prof. Dr. Sergier M.), *De orphische tuin van Vestdijk. De mythe van Orpheus in Simon Vestdijks De koperen tuin (1950): vergelijkende en interpretatieve analyse*, Masterproef, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2011, (ongepubliceerd).

VERVAECK B., *Littéraire Hellevaarten. Van klassiek naar postmodern*, Vantilt, Nijmegen, 2006.

VESTDIJK S., "Hoofdstukken over *Ulysses*", in *Forum*, Jaargang 3, 3, 1934.

ID., "Hieronymus Bosch", *Klimmende legenden* (1940), Nijgh en Van Ditmar, Rotterdam, 1940.

ID., "Hieronymus Bosch", *Nagelaten gedichten* (1986), De Bezige Bij, Amsterdam, 1986.

WARDEN J. (red.), *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, University of Toronto Press, Toronto, 1985.

Afbeeldingen

"Ame Seelen im Fegefeuer", Stadtpfarrkirche Rohrbach, Aller-Seelen-Altar, 1700, beschikbaar op http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Rohrbach_Altar_Allerseelen_2_Altarbild_Arme_Seelen.jpg (laatst geraadpleegd op 26/07/2012).

BOSCH J., "De tuin der lusten", fragment: de hel, 1480-1490, beschikbaar op http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Garden_delights.jpg (laatst geraadpleegd op 01/08/2012)

MEMLING H., "Aartsengel Michaël", 1480, beschikbaar op <http://www.artbible.info/art/large/208.html> (Laatst geraadpleegd op 28/07/2012)

ROPS F., "Dans les coulisses", 1878-1881, beschikbaar op <http://www.museerops.be/oeuvre/2009021701/> (laatst geraadpleegd op 23/07/2012) et "Satan semant l'ivraie", 1882, beschikbaar op http://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A9licien_Rops_-_Les_Sataniques_Satan_semant_l'ivraie.jpg (laatst geraadpleegd op 23/07/2012)

RUSSEL E., "The loss of Eurydice", 1994, beschikbaar op <http://www.parnasse.com/orpheus.jpg> (laatst geraadpleegd op 29/07/2012).