



Universiteit
Leiden
The Netherlands

**‘Er zijn altijd kozakken’: een spooklezing van In
Babylon (1997) van Marcel Möring**

Leverink, N.M. van

Citation

Leverink, N. M. van. (2022). ‘Er zijn altijd kozakken’: een spooklezing van In Babylon (1997) van Marcel Möring. *Nederlandse Letterkunde*, 27(2), 187-213. doi:10.5117/NEDLET2022.2.003.LEVE

Version: Publisher's Version

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3567209>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

‘Er zijn altijd kozakken’

Een spooklezing van In Babylon (1997) van Marcel Möring

Nienke van Leverink

n.m.van.leverink@hum.leidenuniv.nl

Abstract

In Babylon (1997) by the Dutch author Marcel Möring seems to be highly self-reflexive, just in line with the non-committed way most postmodern novels have been characterized. What tends to be overlooked in this characterization however is that a very real historic event lies at the basis of the novel's foundation, namely the Shoah and its aftermath. This event permeates the whole structure of the novel. As argued in this article, this foundation is implied, amongst other things, by the presence of ghosts. Read in conjunction with Van Dijk's and Whitehead's analyses of trauma in contemporary novels, and with a focus on haunting and intertextuality, this article demonstrates both the presence of and the struggle of the text with the notion of loss.

Keywords: moderne Nederlandse literatuur, close-reading, trauma, Shoah, haunting, intertextuality

1. Inleiding

Een sprookjesschrijver en zijn nichtje, Nathan en Nina Hollander, zijn ingesneeuwd in een landhuis in het oosten van Nederland. Bij het haardvuur lezen ze zijn familiebiografie en in de loop van de tijd vervagen de gebeurtenissen steeds meer. Over de roman *In Babylon* (1997) van Marcel Möring is in besprekingen veelvuldig de vraag gesteld wat voor soort roman het is en waar die uiteindelijk over gaat. Daarbij werd veelvuldig de vorm aangehaald (verstrooiing van de narratieve stem, een ongrijpbare plot en een eindeloos netwerk van teksten en beelden) en de ideeën die door deze postmoderne roman worden aangedragen. Naar mijn mening is *In Babylon* meer dan een ideeënroman en ligt er een zeer reële, historische gebeurtenis

aan ten grondslag, namelijk het lijden van de Joodse gemeenschap tijdens de Tweede Wereldoorlog. Voortbordurend op het onderzoek van modern letterkundige Yra van Dijk naar Arnon Grunberg wil ik onderzoeken hoe *In Babylon* uiting geeft aan het trauma van die geschiedenis en de onmogelijkheid die te representeren.¹

Tot nu toe is in de interpretaties van *In Babylon* weinig aandacht besteed aan het trauma van de Shoah. Nora van Laar beschrijft in het *Lexicon van literaire werken* wel hoe Mörings verhalende manier van vertellen haar oorsprong vindt in joodse religieuze teksten², maar rept niet van de weerslag van de Tweede Wereldoorlog of de Shoah op *In Babylon*. *In Babylon* verenigt elementen in zich van sprookjes en mythologische vertellingen, een thriller, een familiegeschiedenis en een historische roman.³ Het lexicon volgt het door de roman uitgespelde thema van entropie, de onvermijdelijke ineenstorting: 'De vorm illustreert de thematiek. Een complexe orde verkeert in wanorde, het eindresultaat is chaos.'⁴ Bijna alle critici en wetenschappers volgen die uitgezette lijn ook.⁵ Rob van de Schoor benoemt als de drie belangrijke aspecten van de roman de verhouding tussen Nathan en Nina, de ruimtes en 'de toepassing van de tweede hoofdwet van de thermodynamica op de diaspora, zoals we die leren kennen uit de lotgevallen van de familie Hollander'.⁶ Elrud Ibsch stelt dat het literaire experiment in de roman 'bestaat uit de structurele en stilistische 'toepassing' van een belangrijke natuurkundige wet'.⁷ *In Babylon* illustreert volgens haar de verandering van orde in chaos.⁸ Joris Gerits schrijft over de onduidelijkheid die *In Babylon* oplevert, het motief van de reiziger en de thema's van de thermodynamica, de kabbala en de bedreigende messiasfiguren. 'In Babylon presenteert zich aan de lezer als een onuitputtelijke verhaalmijn, waaruit Möring de meest diverse verhalen en feiten naar boven haalt. Het thema van de reis van de familie Hollander doorheen de vier voorbije eeuwen bindt ze thematisch aanen.'⁹

Hans Goedkoop gaat in zijn recensie in *NRC Handelsblad* wat uitgebreider in op de poging tot vernietiging van het Joodse volk ('Het sleutelwoord daarbij is entropie.'¹⁰). Volgens hem ziet oom Herman 'het kamp en mogelijk de hele Tweede Wereldoorlog als een vorm van entropie'¹¹, maar tegelijkertijd geeft Goedkoop toe dat hij er niet uit komt:

Je bent gewend geraakt de ondergang van joodse families in verband te brengen met het Derde Rijk, maar hier ligt het verband net even anders dan je denken zou. De Hollanders zaten in de oorlog veilig en wel in Amerika. Ze zijn in zoverre het slachtoffer van de Duitsers dat ze hebben moeten vluchten – maar uiteindelijk zijn ze, lijkt het wel, net

als de Duitsers slachtoffer van een mysterieuze trek van de beschaving. Lotgenoten in de entropie. Of vergis ik me? Ik krijg de indruk dat er Möring veel aan is gelegen om te laten zien dat zijn verhaal geen typisch joods verhaal is en al helemaal geen vervolgingsverhaal. Kon je bij Mendels erfenis nog denken dat het draaide om de levensvragen van tweede-generatiejoden, grootgebracht met de oorlog die ze zelf niet hadden meegemaakt, de entropie-gedachte mikt onmiskenbaar op iets algemener. Maar de verbanden met historische verschijnselen (de kampen, maar bijvoorbeeld ook de uitvinding van de atoombom) zijn zo associatief en daarmee zo weinig precies, en door de ongewone casting van joden ook zo ironisch, dat je in voortdurende onzekerheid bent hoe je die verbanden moet zien. De entropie ontglipt je, keer op keer.¹²

Ibsch schrijft daarover: ‘De emigratie van de familie Hollander geeft Marcel Möring de kans de Europese catastrofe niet te vertellen maar de Tweede Wereldoorlog zonder er verder op in te gaan te laten eindigen met de woorden: “Hier op de top van een stompe berg in de woestijn van New Mexico, werd de bom gebouwd die de oorlog zou beëindigen en de wereld gedurende de rest van de eeuw zou belasten met schuld en angst. Verder waren we nooit geweest” (163-164).¹³ Volgens haar is hier maar één ‘uitzondering’ op: het telefoongesprek waarin Nathan te horen krijgt dat zijn oom bij de bevrijding van Bergen-Belsen is geweest.¹⁴

Niet alle verbanden met historische verschijnselen in *In Babylon* zijn associatief, weinig precies en ironisch. Ook denk ik niet dat de Tweede Wereldoorlog op enig punt in de roman ‘beëindigd’ wordt. Hoofdpersoon Nathan is met zijn ouders en oom in 1939 wegens de dreigende oorlog naar Amerika gevlucht, zijn grootouders zijn achtergebleven en ‘verdwenen’ (waarover later meer), zijn vader raakt daar betrokken bij de ontwikkeling van de atoombom en zijn oom was als onderzoeker aanwezig bij de bevrijding van Bergen-Belsen. Dat zijn behoorlijk concrete verbanden, die door de hele roman blijven doorklinken. Als uitbreiding op de bestaande interpretaties van *In Babylon* als een joodse (cultuur)geschiedenis (de rituelen, de diaspora, de zoektocht naar een thuis)¹⁵ wil ik aandacht besteden aan die historische gebeurtenissen. Het probleem van entropie is dat ze verder niet uitnodigt iets betekenis te geven. Als de entropie als hoofdmotief wordt losgelaten, treden nieuwe inzichten op de voorgrond. Ik denk dat het noodzakelijk is open te staan voor wat tot nog toe niet werd gezien of gehoord omdat het zich onttrekt aan het narratief of zich in de marge bevindt. Juist het vermeende ‘associatieve’ en ‘weinig precieze’ zijn de moeite waard te onderzoeken. Zoals de aanwezigheid van spoken, die aangeeft dat er nog een ander narratief

onder de oppervlakte sluimert, een onverteld verhaal dat de juistheid van de gangbare versie van de gebeurtenissen in twijfel trekt.¹⁶ Ik wil in dit artikel laten zien dat het trauma van de Shoah niet buiten beschouwing kan worden gelaten in een interpretatie van *In Babylon*. Daartoe zal ik het functioneren van het spookachtige in *In Babylon* onderzoeken tegen de achtergrond van de Shoah.

Door middel van close reading wil ik door een spectrale lens drie aspecten van trauma in *In Babylon* analyseren. Ten eerste de functie van de spookfiguren in *In Babylon*. In de analyses van de critici wordt veel aandacht gegeven aan de mannelijke hoofdpersonages: Nathan Hollander, zijn verdwenen broer Zeno en zijn overleden oom Herman. De opvallendste personages echter, hoewel ze probleemloos in het narratief lijken te zijn verwerkt, zijn oom Chaïm en neef Magnus, Poolse familieleden uit de zeventiende eeuw die Nathan al vanaf zijn tiende jaar gezelschap houden. Waar deze spoken tot nu toe zijn gelezen als deel van het groter geheel, als verhalenvertellers in een sprookjestradiatie¹⁷, geschieddragers in een Europese cultuurgeschiedenis¹⁸, de helpers van Nathan¹⁹ of een komisch kibbelend duo²⁰, zal ik betogen dat ze ook op een andere manier kunnen worden gelezen, waardoor ze niet zo probleemloos opgaan in het narratief. Zij vormen de duidelijkste, of in elk geval de opvallendste aanwijzing dat niet alles in de tekst is wat het lijkt.²¹ Ook zal ik aandacht besteden aan de mysterieuze Nina, het belangrijkste vrouwelijke personage, en aan hoe zij zich verhoudt tot de familiegeschiedenis. Tot slot zal ik aan de hand van een aantal spookachtige interteksten aantonen dat *In Babylon* wel degelijk concrete verwijzingen naar de Shoah bevat, die trauma stilistisch representeren, maar ook aandacht vragen voor een historische realiteit.

Hiervoor zal ik gebruikmaken van de traumatheorieën van Jenni Adams en Anne Whitehead over respectievelijk magisch-realistische elementen in Shoahliteratuur en de weerspiegeling van trauma in contemporaine fictie, waarbij zal blijken dat spoken bij uitstek geschikt zijn om uiting te geven aan zowel het bestaan van als de onmogelijkheid tot het uitdrukken van trauma. Mijn aanpak is geïnspireerd op die van Van Dijk, die in *Afgrond zonder vangnet. Liefde en geweld in het werk van Arnon Grunberg* laat zien hoe trauma in de romans van Grunberg steeds in nieuwe gedaanten beschreven kan worden, waaronder in de vorm van een spookverhaal. Zij legt de nadruk op ‘onderzoeken wat niet gezegd kan worden’²², een leesstrategie die ik ook zal aanhouden. Een andere leesstrategie die van invloed is geweest op mijn analyse is die van Jan Konst, die met *Alles waan* pleit voor een historisch-referentiële lezing van de Duitslandromans van Louis Ferron. Zo zal ik *In Babylon* analyseren als roman die door zijn spookachtige elementen uitdrukking geeft aan de onbevattelijkheid van een historisch verhaal.

2. Theoretisch kader

In traumastudies is sprake van diverse opvattingen van 'trauma'. Ik houd de definitie aan van Cathy Caruth, die traumatheorie verbindt aan literatuurwetenschap. Caruth stelt dat een traumatische gebeurtenis niet volledig bevat kan worden op het moment van plaatsvinden en daarom blijft terugkeren bij degene die de gebeurtenis is overkomen. Er is een discrepantie tussen ervaring en gebeurtenis en ten gevolge daarvan biedt trauma weerstand aan narratieve structuren en lineaire temporaliteit.²³ Dit levert een representatieprobleem op voor een literaire tekst, dat zich op verschillende manieren kan manifesteren. Spoken zitten diep ingebed in het discours van verlies, rouw en herstel waar traumastudies over gaan.²⁴ Caruth heeft trauma omschreven als 'bezeten zijn' door een beeld of gebeurtenis uit het verleden. Bezeten zijn omschrijft ook de toestand van 'being haunted'.²⁵ In spookverhalen is het 'haunten' van het heden door het verleden het aanhoudendste narratief. Dat is ook de manier waarop trauma door theoretici wordt omschreven.²⁶ 'Ghosts, in this case, are part of a symptomatology of trauma, as they become both the objects of and metaphors for a wounded historical experience.'²⁷

Whitehead onderzoekt in *Trauma Fiction* het verband tussen trauma(theorie) en literatuur. Ze laat zien hoe denken over trauma wordt geconceptualiseerd en weerspiegeld in contemporaine fictie, en ook welke literaire technieken uitdrukking trachten te geven aan trauma, het zeggen van het onzegbare.²⁸ Ze noemt verstoring van de werkelijkheid en het intensiveren van conventionele narratieve modi en methoden als kenmerk van traumafictie.²⁹ Het fantastische wordt met aanzienlijk effect gebruikt in traumanarratieven, stelt Whitehead.³⁰ In hedendaagse romans is een overvloed aan spookachtige geschiedenissen te vinden. Het spook is een passende personificatie van het opduiken van het heden in het verleden, van het overlopen van de ene tijd in de andere.³¹ Volgens Agnes Andeweg, gespecialiseerd in gotiek in Nederlandse fictie, kan de aanwezigheid van het gotieke 'ons op het spoor zetten van een als breuk ervaren verschil tussen heden en verleden'.³² Whitehead laat in haar bespreking van *Another World* van Pat Barker zien hoe het traumatische verleden van de eerste generatie van de familie Fanshawe tijdens de Eerste Wereldoorlog blijft terugkeren om zich in het heden te wreken. 'Barker suggests that the aspects of the past that are transmitted to the next generation are precisely those that remain unspoken and unacknowledged.'³³ Whitehead toont aan dat leden van de vierde generatie bezeten zijn door de geesten van het verleden: 'They are caught in a traumatic repetition-compulsion, in which they are no longer in control of the plot of their own lives but enact other people's stories.'³⁴ Die

transgenerationele bezetenheid verbindt ze expliciet aan het spookhuis: 'The haunted house is a common literary device in novels that explore the theme of transgenerational haunting.'³⁵ Hetzelfde kan worden gezegd van *In Babylon*, zoals we zullen zien.

Jenni Adams merkt op dat het magisch realisme de afgelopen decennia steeds vaker is ingezet als strategie voor de representatie van de Shoah.³⁶ In *Magic Realism in Holocaust Literature. Troping the Traumatic Real* laat ze zien waarom magisch realisme een antwoord is op de centrale paradox van schrijven over de Shoah in een 'post-testimonial era'³⁷, namelijk de drang die schrijvers voelen om deel te nemen aan de representatie van de Shoah enerzijds en de ethische en representatieve uitdaging die komt kijken bij het reconstrueren van andermans traumatische ervaring anderzijds.³⁸ Een van die ethische en representatieve moeilijkheden is het feit dat trauma per definitie niet in een narratief valt te vatten.³⁹ Magisch realisme is onder meer geschikt omdat het de mogelijkheid biedt traumatische gebeurtenissen te representeren en tegelijkertijd uitdrukking te geven aan de onmogelijkheid van die gebeurtenissen om opgenomen te worden in een realistisch narratief.⁴⁰ Dit laat zij zien aan de hand van vijf kenmerken van magisch realisme, gekoppeld aan romans van Jonathan Safran Foer, David Grossman, D.M. Thomas, André Schwarz-Bart en Markus Zusak.

Trauma kan zich door een heel oeuvre heen manifesteren. Van Dijk laat dat zien in *Afgrond zonder vangnet* door analyses van de romans van Grunberg, waarbij ze ook zijn non-literaire werk betreft.⁴¹ In de analyse van de roman *Moedervlekken* wijst ze erop dat er sprake is van een dubbel trauma: de (ongekende) kampervaring van de moeder en het trauma van Kadoke, de hoofdpersoon, die is opgevoed door een getraumatiseerde ouder. Omdat trauma niet geïntegreerd kan worden in het grotere verhaal, stelt Van Dijk, neemt het de vorm aan van een spookverhaal.⁴² Ze merkt op dat er aanwijzingen zijn dat Kadoke de geest van zijn moeder bezit van hem laat nemen, waardoor het verhaal 'een gothic element' krijgt.⁴³ 'Het beeld van het spook illustreert dat de moeder iets representeert wat buiten de normale orde valt: het compleet onbereikbare 'andere', dat na haar dood gedeeltelijk in Kadoke zelf huist.'⁴⁴

Jacques Derrida heeft spoken als onderzoeksonderwerp weer op de kaart gezet, na psychoanalytici Nicolas Abraham en Maria Torok, die zich voornamelijk richtten op het spook als de aanwezigheid van een familiegeheim.⁴⁵ Derrida muntte in *Spectres de Marx* (1993) de term 'hauntology', een porte-manteau van *haunting* en *ontology*. De geest is voor Derrida dat wat aan- noch afwezig is, levend nog dood, en is daarmee bij uitstek een deconstructief instrument, omdat het vastgestelde waarden aan het

wankelen brengt.⁴⁶ 'The spectral logic is de facto a deconstructive logic. It is in the element of haunting that deconstruction finds the place most hospitable to it, at the heart of the living present, in the quickest heartbeat of the philosophical.'⁴⁷ Het spook staat bij Derrida niet voor een geheim dat te ontcijferen valt, maar voor het ontsluiten van betekenissen.⁴⁸ Het moet dan ook niet worden teruggebracht tot de symbolische orde, maar een ontmoeting blijven met andersheid.⁴⁹ Het spook is in die zin een ethisch figuur, die ertoe dwingt het contact met de ander aan te gaan.⁵⁰ Bij Rosemarie Buikema is de geestverschijning (evenals geluiden en dubbelgangers) een vorm die is aangenomen door het grote gotieke geheim: 'Het gotieke toont de andere kant van de medaille, het irrationele, het immorele en het fantastische en overschrijdt daarmee verschillende grenzen: binnen-buiten, menselijk-dierlijk, lichaam-geest, droom-werkelijkheid.'⁵¹ Hoewel Derrida geen analysemethode biedt, is het idee van hauntology zeer bruikbaar om oog te houden voor dat wat zich blijft verzetten tegen een sluitende interpretatie.

Voor de analyse van het personage Nina put ik uit de analyses van vrouwelijke personages in postmoderne romans met betrekking tot de Shoah dan wel spectraliteit van Van Dijk, Esther Peeren en Joseph Metz. Relevant voor Nina is hoe zij als spookachtig, 'leeg' figuur fungeert in de roman. Van Dijk schrijft over 'de seksistische inslag van Grunbergs romans, waarbij vrouwen zorgzaam zijn, zelden het woord krijgen of zelfs maar handelingsvermogen: ze zijn object, geen subject'.⁵² Volgens haar moeten de vrouwen bij Grunberg echter niet realistisch of ideologisch moeten worden gelezen, 'maar in het licht van een Joodse lijdensgeschiedenis'.⁵³ De ziektes waar veel vrouwelijke personages bij Grunberg aan lijden, kunnen worden begrepen als metafoor voor trauma.⁵⁴ Metz laat in zijn analyse van *Der Vorleser* (1995) van Bernhard Schlink zien hoe hij worstelt met de stereotiepe verbeelding van de vrouwelijke hoofdpersoon. In *Der Vorleser* worden vrouwen opgevoerd als misleidend en vals, en wordt de 'verleiding' van Duitsland door het fascisme geprojecteerd op de figuur van Hanna, een voormalig kampbewaakster die na de oorlog een jonge jongen verleidt.⁵⁵ Daarmee wordt feitelijk een genderretoriek van het fascisme zelf herhaald.⁵⁶ De postmoderne vorm biedt de lezer echter een houvast voor een alternatieve lezing: het vrouwelijke destabiliseert de gevaarlijke zelfpresentatie van de roman – die wordt verteld vanuit het perspectief van de mannelijke hoofdpersoon – als een transparante, betrouwbare waarheid en laat zien dat het vertellen van de absolute waarheid onmogelijk is.⁵⁷ Desalniettemin blijft Metz zitten met een 'aporetic double helix': het vrouwelijke blijft gereduceerd tot een figuur voor deconstructieve *différance*, het vrouwelijke personage dat anti-totalitaire weerstand biedt is een nazi, en de discussie over 'falseness'

roept ook een ander standpunt van het debat over postmodernisme en de Shoah op, namelijk dat de afwijzing van waarheid door het postmodernisme als medeplichtig kan worden gezien aan het fascisme.⁵⁸ Peeren onderzoekt in het artikel 'Ghostly Generation Games' (2012) hoe spookachtige verschijningen in de roman *Lunar Park* (2005) van Bret Easton Ellis reflecteren op rouw en overerving. Hierbij doet ze een beroep op Derrida's ideeën over spectraliteit, maar biedt zij een ruimere lezing dan Derrida, die zich alleen richt op vaders en zonen (*Hamlet*), door te stellen dat in *Lunar Park* vrouwen wel worden opgenomen in de 'spectral economy of inheritance'⁵⁹ en dat door ze deel te laten nemen aan de 'ghostly generation game' er misschien een minder traumatisch proces van erfenis mogelijk is.⁶⁰

De intertekstualiteit van *In Babylon* vertoont ook spookachtige kenmerken. Er zijn verwijzingen naar teksten die tot nu toe niet zijn opgemerkt, en deze teksten gaan een verband aan met de spoken en ontbrekende familieleden. Voor de analyse van de intertekstualiteit in *In Babylon* vertrek ik vanuit het inzicht van Whitehead dat intertekstualiteit, herhaling en een verstrooide of gefragmenteerde narratieve stem belangrijke kenmerken van traumafictie zijn. De literaire technieken spiegelen op vormniveau de effecten van trauma.⁶¹ Dus niet alleen de inhoud van de verhalen in het boek, en wat de verschillende stemmen zeggen, zijn van belang, maar ook het feit dat al die verschillende stemmen en verhalen er zijn. Ze ondermijnen de stabiliteit van de vertelde geschiedenis. Om verder te kijken dan de vorm alleen maak ik ook gebruik van de studie *Alles waan* van Jan Konst, die wijst op de mogelijkheid van alternatieve denkkaders met betrekking tot vormexperimentele romans.⁶² Konst zet zich af tegen de lezing van de Duitslandromans van Louis Ferron (*Gekkenschemer*, *Het stierenoffer*, *De keisnijder van Fichtenwald*, *De gallische ziekte*, *Plicht!*) als puur verteltechnische en kentheoretische experimenten.⁶³ Hij leest de romans van Ferron als realistisch en historisch, en verricht bronnenonderzoek waaruit blijkt dat de verhalen in een historische context kunnen worden geplaatst. Deze manier van lezen is ook van pas gekomen bij de interpretatie van de spoken in *In Babylon*.⁶⁴

3. De familiespoken

Het grootste deel van het verhaal van *In Babylon* speelt zich af in een ingesneeuwd huis op een heuvel in het bos, waar vreemde vallen zijn opgezet door iemand die onzichtbaar blijft. 'Ik hoorde Nina huiveren. "Het lijkt wel een spookhuis," zei ze. "Het ontbreekt er nog maar aan dat we met fakkels lopen."⁶⁵ Het landhuis is ooit gekocht door oom Herman, de broer van

Nathans vader Manny, nadat de laatste jonker van het adellijke geslacht Van Henninck was gestorven. Omdat Herman er niets aan verbouwt en het huis nog bijna hetzelfde is als rond 1900, is het pand een anachronisme. 'Zo kwam oom Herman in het bezit van een compleet verleden. Hij sliep in het bed van de jonker, die woeking van hout, fluweel en brokaat. Hij passeerde 's ochtends, op weg naar mijn slaapkamer, een voorouderlijk schilderij dat even ver van hem afstond als een afbeelding van een Tibetaanse bedelmonnik.'⁶⁶

In *In Babylon* voldoet het landhuis van oom Herman op bijna overdreven wijze aan de topos van het gotieke huis. Daarmee blijft het nadrukkelijk een postmodern verschijnsel, een tekstueel aspect dat eerder een script volgt dan een 'echte' plaats wordt. Het staat op een afgelegen locatie, de bezoekers raken ingesneeuwd, er is sprake van spookverschijningen (niet alleen Chaïm en Magnus, maar ook Zeno in een droom, een portret van jonker van Henninck⁶⁷ en de stem van Zeno op een cassette⁶⁸) en dubbelgangers (een pop met het gezicht van Nathan⁶⁹) en dan zijn er ook nog eens door het huis heen verschillende vallen gezet, waarvan niet duidelijk is wie daarvoor verantwoordelijk is. Nathan en Nina vermoeden dat de oplossing op zolder te vinden is: "Jij denkt dus," zei ik langzaam, "dat hij alles vol heeft gebouwd, toen de trap naar de zolder is opgegaan en..." Nina knikte.⁷⁰ De laatste jonker die het huis bewoond heeft, bracht de laatste vijf jaar van zijn leven op zolder door⁷¹, als een *madman in the attic*, naar *Jane Eyre* van Charlotte Brontë, een klassieker in het gotieke genre. Je zou kunnen zeggen dat het huis de toon zet. Volgens Buikema zijn de levenden en de doden in gotieke verhalen op een specifieke manier met elkaar verbonden. 'In alle gevallen wordt de belichaming van die relatie gesitueerd in een tussengebied, de gotiek geworden ruimte, waarin de betrouwbaarheid van het vermogen tot waarnemen problematisch blijkt.'⁷²

Op het moment van het verhaal zijn alle familieleden van Nathan verdwenen, behalve Nina, die volgens haar moeder een kind van Nathans broer Zeno is en dus als nichtje is opgenomen in de familie, en die werkt als de literair agent van sprookjesschrijver Nathan. Nathan en Nina zijn ingesneeuwd in het landhuis van oom Herman. Nathan heeft dat huis geërfd op voorwaarde dat hij Hermans biografie schrijft. De biografie is in Nathans handen uitgegroeid tot een familieverhaal. Met hulp van zijn lang overleden voorvaders die hem nog steeds als spook gezelschap houden, oom Chaïm en neef Magnus, beschrijft hij de familiegeschiedenis vanaf de zeventiende eeuw, de tocht van Polen naar Holland, de generaties die daar opgroeien, en de vlucht van zijn gezin, naast zijn ouders zussen Zoë en Zeld, en oom Herman in 1939 naar Amerika. Daar werkt Manny, de vader van Nathan, als

instrumentenmaker-ingenieur voor Enrico Fermi, een van de kopstukken van het Manhattanproject. Na de oorlog en de terugkeer in Nederland breekt het gezin op. Moeder Sophie blijft in Nederland, Manny gaat weer naar Amerika en Herman reist de hele wereld over. Nathans broertje Zeno, die tijdens de oorlog in Amerika is geboren, ontpopt zich tot een messias. Nadat drie van zijn volgelingen dood zijn gevonden, verdwijnt hij.

De familie is dus ontkomen aan de Tweede Wereldoorlog en de Shoah, zou je kunnen stellen. Er wordt immers in het verhaal niet meer van gerept. Het is aan de lezer om te beseffen dat dat toch niet het geval is. Dit is iets wat in de roman te zien is op een foto, of eigenlijk níét is te zien. Fotografie is volgens literatuurwetenschapper Marianne Hirsch het medium dat *memory* en *postmemory* van de eerste en tweede generatie met elkaar verbindt.⁷³ Fotografie belooft toegang tot het verleden en tot ondenkbare gebeurtenissen.⁷⁴ Met *postmemory* bedoelt Hirsch de ervaring van kinderen van overlevenden die zijn opgegroeid met een trauma dat niet van hen is.⁷⁵ *Postmemory* wordt net als trauma gekenmerkt door 'belatedness': het is niet ervaren op het moment dat het heeft plaatsgevonden, maar werkt wel door.⁷⁶ Nathan beschrijft een foto van het gezin Hollander uit 1939, net aan het boord van het schip dat hen naar Amerika zal brengen. Nathan, zijn ouders, zijn zussen en oom Herman, 'in de traditionele configuratie van het landverhuizersgezin'⁷⁷. 'We zien er goed gekleed uit, weldoorvoed en in alle opzichten bevoorrechte mensen.'⁷⁸ Als we kijken naar wat hier níét te zien is, blijkt dat er mensen op deze foto ontbreken. In de alinea voorafgaand aan de beschrijving van deze foto heeft het laatste gesprek tussen Manny en zijn vader, de grootvader van Nathan⁷⁹, plaatsgevonden. De grootouders gaan niet mee naar Amerika, maar betalen de reis voor de rest van de familie. De laatste zin van dat gesprek luidt: 'Per slot van rekening, zei hij [de grootvader] tegen mijn vader toen die kwam vertellen dat wij megingen, had het ons tot nu toe geen windeieren gelegd, die bijna eindeloze tocht westwaarts.'⁸¹ Deze grootvader komt nog één keer ter sprake, wanneer nota bene Enrico Fermi tegen Manny zegt: "Je moet hem proberen te overtuigen, nogmaals. Hij is een jood en hij is als natuurkundige te zeer zichtbaar om de storm in de kelder uit te zitten."⁸¹ Roland Barthes beschrijft in *Camera Lucida* het *studium*, het element van fotografie dat realiteit zonder weifeling of dubbelzinnigheid omvormt, en het *punctum*, het element dat door het studium heen breekt.⁸² Volgens Barthes is het *punctum* het detail dat de wereld buiten de vier randen van de foto weet op te roepen, de dynamiek van *the blind field*: 'The blind field and its fundamental imbrication in the visible field is what we are aiming to comprehend. The blind field is what the ghost's arrival signals.'⁸³ De belangrijkste mensen op dit groepsportret van

de Hollanders blijken de mensen die er niet op staan, die niet de oversteek naar Amerika hebben gemaakt. De grootouders zijn achtergebleven in Europa, en zullen tijdens de oorlog verdwijnen.

In *In Babylon* wordt Nathan al vanaf het begin van het verhaal omringd door spoken, in de verschijning van overleden en verdwenen familieleden.⁸⁴ Oom Chaïm en neef Magnus verschijnen aan Nathan op het moment dat hij tijdens de oorlog met het gezin in New Mexico verblijft. Zijn vader werkt voor Enrico Fermi aan het Manhattanproject en in de rest van de wereld woedt de Tweede Wereldoorlog. De timing van de spoken is tekenend. Op het moment dat de grootouders van Nathan verdwijnen in het 'grootste en ruwste gat dat je ooit hebt gezien'⁸⁵, zoals Herman het omschrijft wanneer hij Manny probeert over te halen met zijn gezin naar Amerika te vluchten, werkt Nathans vader aan een bom die aan honderdduizenden mensen het leven zal kosten. Dit levert zowel een verlies als een schuld op die in het verhaal niet meer aan de oppervlakte zullen komen, maar zoals we zullen zien wel transgenerationeel doorwoekert. Ook oom Herman draagt bij aan die schuld. Herman, die van een groot historisch inzicht getuigt bij de inval van Tsjecho-Slowakije in 1939 en aanwezig zal zijn bij de bevrijding van concentratiekamp Bergen-Belsen in 1945, doet in de jaren zestig in opdracht van de VN onderzoek naar 'de situatie' in Israël. Daar blijkt hij voorstander van de staat Israël te zijn: 'Dit is de vluchtheuvel voor de overlevenden van de kampen, en jij wilt hun die ontnemen? [...] Palestijnen. Het is niet eens een volk, het is een groep nomadische Arabieren.'⁸⁶ Nathan verzet zich hiertegen: 'Er worden hier *dingen* verdedigd, terwijl de menselijkheid ten onder gaat. [...] Wij bliezen het King David op.'⁸⁷ Oom Herman, die duidelijk veel invloed heeft ('Hij sprak met ministers, legerleiders, politici van links en rechts, vakbondsleiders en hoogleraren.'⁸⁸) wordt hier deelgenoot gemaakt van de onderdrukking van de Palestijnen.

Wanneer oom Chaïm en neef Magnus aan Nathan verschijnen, vertellen zij hem dat de eerstgeboren zonen uit het geslacht der Hollanders van God zijn, omdat hun vaders nooit de schuld van vijf sikkelen voor hun eerstgeboren zonen hebben betaald.⁸⁹ Ze vertellen dat ze ook bij Herman zijn geweest toen hij klein was, maar 'Herman wilde niet'.⁹⁰ Als je die logica, voor zover je bij spoken van logica kunt spreken, doortrekt, zou dat betekenen dat ze ook Heijman, Nathans grootvader, hebben vergezeld. Misschien verschijnen ze wel aan diens kleinzoon op het moment dat Heijman zelf de aarde heeft verlaten, en vormen ze daarmee de tijding van en de herinnering aan diens dood. Ze zijn een erfenis die nu de jonge Nathan toevalt. In *In Babylon* neemt de transgenerationele schuld ook de vorm aan van een letterlijke schuld: de vaders die God nooit voor hun zonen hebben betaald. Het leven

met spoken, schrijft Derrida, vormt ‘a *politics* of memory, of inheritance, and of generations’.⁹¹ Nathan, zelf geen vader, heeft ook een schuld om in te lossen: het schrijven van Hermans biografie in ruil voor het huis. Over dat boek, dat er uiteindelijk ook komt, zegt Nathan: ‘Het moest over hem gaan, maar uiteindelijk bleek het over de mensen te gaan die er niet waren. Dat gebeurt met boeken.’⁹²

Het transgenerationale verlies van de grootouders en de transgenerationale schuld van de familie Hollander levert ook een probleem voor het narratief op. Volgens literatuurwetenschapper Ernst van Alphen gaat de onmogelijkheid de Shoah te representeren in literatuur niet zozeer om de gebeurtenissen, maar ook om een gebrek aan narratief. Dat probleem ontstaat onder meer doordat niet duidelijk is of de overlevenden als subject of object gehandeld hebben.⁹³ Overlevenden van de Shoah zijn er niet zeker van of zij verantwoordelijk zijn voor schade aan andere slachtoffers of dat zij zonder meer 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. In hoeverre bestaat de familie Hollander uit slachtoffers, vluchtelingen voor het fascisme, wier familie en geloofsgenoten zijn vermoord, en in hoeverre is de familie verantwoordelijk voor andere slachtoffers, door Manny’s bijdrage aan de ontwikkeling van de atoombom en oom Hermans steun aan de Israëliische staat? Dat subjectprobleem zou kunnen worden gerepresenteerd door de verstrooidheid van de narratieve stem en de onleesbaarheid van een personage als Nina, waarover later meer.

We komen ook iets zeer concreets te weten over de familiespoken. Oom Chaïm en neef Magnus nemen Nathan’s nachts mee. ‘Aan hun hand reisde ik door het woud van verhalen. “De enige manier om de wereld te begrijpen,” zei Magnus ooit, “is door een verhaal te vertellen. De wetenschap,” zei Magnus, “brengt alleen kennis van de werking der dingen. Verhalen brengen begrip.”’⁹⁴ Nathan wordt gezien als de schrijver van de familiegeschiedenis, maar het is niet duidelijk of hij wel over de juiste informatie beschikt en de juiste verbanden weet te leggen. De spoken vertellen dat neef Magnus naar het westen is vertrokken nadat oom Chaïm en zijn vrouw Freide in 1648 zijn vermoord door ‘de kozakkenhorden van Chmelnitski’⁹⁵. In navolging van Konst kunnen we zien welke historische context dit biedt. De spoken refereren aan een historische gebeurtenis: de opstand van de Oekraïense kozakken onder leiding van Bogdan Chmelnitski tegen het *szlachta*-regime in het Pools-Litouwse Gemenebest. Tussen 1648 en 1656 werden tienduizenden Joden vermoord door de kozakken. Historicus Orest Subtelny schrijft in *Ukraine*:

A History dat de Chmelnitski-opstand tot op de dag van vandaag door Joden wordt beschouwd als een van de meest traumatische gebeurtenissen in hun geschiedenis.⁹⁶ De spoken noemen het jaartal 1648 meerdere malen (op een gegeven moment zelfs kort na de vermelding van 1939, het moment waarop de Hollanders Europa ontvluchten⁹⁷) en refereren dus meerdere malen aan een reële historische gebeurtenis. In tegenstelling tot Ibsch, die stelt dat de identiteit van Nathan niet langer exclusief wordt bepaald door de Shoah, maar door de Joodse geschiedenis en rituelen van een ver verleden⁹⁸, denk ik juist dat de spoken laten zien dat vervolging als een rode draad door de Joodse geschiedenis loopt, en altijd zal blijven terugkeren in het heden.

“Kozakken,” zei oom Chaïm, toen ik hem ooit vroeg wat er gebeurd was.

“Pas op voor kozakken, jongen.”

“Er zijn geen kozakken meer,” zei ik. “Niet hier.”

“Er zijn altijd kozakken.”⁹⁹

4. Het lot van Nina

Het belangrijkste vrouwelijke personage in *In Babylon* is Nina. Met haar zit Nathan opgesloten in het huis en op haar wordt hij verliefd, of realiseert hij zich altijd al verliefd te zijn geweest. Toch leren we Nina nooit echt kennen, net als Nathan zelf: aan het einde van het verhaal, als hij voor het eerst bij haar thuis is, ‘drong het tot mij door dat ik bijna niets van haar wist’¹⁰⁰. Zowel de identiteit van Nina als haar motieven zijn vanaf het begin onduidelijk. Ze is de dochter van Zeno, en dus het nichtje van Nathan, maar misschien ook niet. Zij is degene die de vallen heeft gezet, maar misschien ook niet. Ze ontvlucht twee keer het ingesneeuwde huis, maar duikt ook twee keer weer op. Oom Herman is altijd sceptisch geweest over haar afkomst: ‘Iedere geschifte volgeling van die jongen kan wel zeggen dat ze de moeder van zijn kind is [...] Ze willen de zoon van de messias baren!’¹⁰¹ Nathan is de verteller, Nina hoort hem aan. Ook leest zij zijn boeken (ze is zijn literair agent) en nu leest ze zijn nieuwste manuscript, over oom Herman. ‘Zij was de enige van de Hollanders die alles had gelezen wat ik ooit schreef.’¹⁰² Vanaf het begin maken ze al flirterige opmerkingen met elkaar (“Ik wil vannacht niet alleen in het grote donkere bed slapen.” [...] “Foei”, zei Nina. “Vieze oude man.”¹⁰³) Wanneer ze uiteindelijk met elkaar in bed belanden, treedt Nathan buiten zichzelf. ‘Het was een beest dat haar nam, alsof dat nu eenmaal de wet van de natuur was.’¹⁰⁴ De rest van de alinea wordt geschreven in de derde persoon. Iets soortgelijks overkomt neef Magnus in de zeventiende eeuw

met de bruid van de profeet Sabbatai Zwi: ‘Ze bewogen als drie lichamen die een machine waren, een uurwerk waarvan de raderen nauw in elkaar grijpen en samen één ritme vormen.’¹⁰⁵ Als mens blijken man en vrouw niet nader tot elkaar te kunnen komen.

Nina wordt vaak door Nathan getypeerd als levenloos: ‘het soort tuberculeuze, roodharige schoonheid waar de Prerafaëlieten zo dol op waren’¹⁰⁶, ‘een bloedarmoedige engel’¹⁰⁷, ‘een albasten beeld’¹⁰⁸, ‘een slaperige kat’¹⁰⁹, ‘iemand die uit het rijk der doden wordt opgewekt’¹¹⁰, ‘de glimlach van een elfje dat weet dat het haar slachtoffer aan een draadje heeft’¹¹¹, ‘een ijskoningin’¹¹². Als ‘versteend’ personage (een beeld, een ijskoningin) fungeert Nina als iets wat niet opgelost kan worden. Zij is het eindpunt van de familie, die zowel zijn verlies als zijn schuld niet heeft verwerkt. Op een nacht praat ze in haar slaap: “Schuld en boete”, zei ze ineens, heel helder.¹¹³ Misschien is dat wat zij is. Ook wordt nooit duidelijk wat er nu is gebeurd op zolder: heeft Nathan daar een onderkoelde Nina gevonden (‘wit als melk’¹¹⁴, ‘een wassen beeld’¹¹⁵, ‘wit als papier’¹¹⁶) of Nina een onderkoelde Nathan? Hoewel Nina het grootste deel van het verhaal een verstandige jonge vrouw lijkt, wordt ze op het eind krankzinnig. ‘Toen ze stond was ze iemand anders. Ze had haar schouders opgetrokken, haar hoofd ging heen en weer.’¹¹⁷ ‘Toen kwam het geluid. Het was een zacht, bijna dierlijk jammeren.’¹¹⁸ ‘Er liep speeksel uit haar mond.’¹¹⁹ Nina levert een actantueel probleem voor de tekst op. Omdat onduidelijk blijft in hoeverre zij verantwoordelijk is voor de vallen in het ‘spookhuis’, is ook onduidelijk of zij als subject of object handelt. Hier werkt de schuldvraag van de familie Hollander weer door.

Nina vormt een spiegeling van de zeventiende-eeuwse Sara, de bruid van Sabbatai Zwi¹²⁰, waarover neef Magnus vertelt: ‘Het was een schoonheid die daar lag: haar huid had de kleur van zuivere was, haar haar was een rode bos glanzende krullen en werd met een wit lint bijeengehouden, haar lopen waren vol en haar ogen, zwart en schitterend als git, waren groot en glanzend.’¹²¹ Ook andere personages spiegelen elkaar: Zoë en Zelda, Herman en Nathan, Zeno en Sabbatai Zwi, en Zeno spiegelt met zijn plotselinge verdwijning het lot van zijn grootouders.¹²² Zoals oom Chaïm en neef Magnus voortkomen uit de verdwijning van Heijman Hollander en Sarah van Vlies, zo komt Nina voort uit de verdwijning van Zeno Hollander. Tijdens hun verblijf in het landhuis hult Nina zich in de kleren van oom Herman, de laatste eigenaar, en in die kleding verlaat ze de tweede keer ook het huis. De vallen die in het huis zijn gezet spelen met identiteit, dubbelingen en spoken uit het verleden. De stem van Zeno op een bandje die maar ‘Wie is daar?’ blijft vragen¹²³, het portret van de jonker dat hem door de opening in een kast aankijkt¹²⁴ en een pop met het gezicht van Nathan erop¹²⁵.

Zulke spiegelingen, herhalingen op personageniveau, kunnen als kenmerk van trauma worden gezien: iets wat steeds maar blijft terugkeren en niet wordt opgelost. Whitehead ziet herhaling bij Sebald nog als iets positiefs, een poging om op vormniveau een mate van bestendigheid te creëren waardoor een bepaalde stabiliteit kan worden hersteld.¹²⁶ Dat zie ik in *In Babylon* niet terug.

In Mörings verhalen zijn de vrouwen vaak ongrijpbaar. Ze zijn afwezig, onbereikbaar, of soms zelfs letterlijk dood. De mannelijke hoofdpersonages, tevens degenen die de vrouwen focaliseren, jagen achter ze aan, maar kunnen uiteindelijk geen verbinding met ze maken. Ze blijven zowel de lezers als de hoofdpersonages ontglippen. In *In Babylon* beklimt Nathan in gedachten zijn geheugenpaleis. 'In een kamer die zich binnen in de toren bevond zaten de vrouwen uit mijn leven bij elkaar. Toen ik hen zag, voelde ik me volstromen met leegte.'¹²⁷ Vrouwen kunnen in die zin worden gelezen als trauma zelf, onmogelijk om in taal te vatten. Nina heeft geen geschiedenis, komt voort uit een verdwijning en blijft maar terugkeren. Zo kan ze bijna allegorisch worden gelezen. Deze constante in het beeld van vrouwen in *In Babylon* doet denken aan het stereotype 'onmondig' maken van vrouwelijke personages. Deze stereotypering is terug te zien in andere postmoderne, tweedegeneratieromans, zoals *De asielzoeker* van Grunberg en *Der Vorleser* van Schlink. Zoals we daar hebben kunnen zien, moeten de vrouwelijke personages niet altijd realistisch of ideologisch worden gelezen: ze bieden de mogelijkheid tot een alternatieve lezing. Doordat het spookachtige aspect van Nina zich blijft verzetten tegen volledige opname in het verhaal, blijft ze aandacht vragen voor wat niet klopt in het door Nathan gefocaliseerde verhaal en blijft ze de mannelijke familiegeschiedenis bevragen. Nina voegt zich niet, en signaleert daarmee, net als de 'echte' spoken, een onvertelde geschiedenis.

Als we Nina bezien in het licht van Peerens lezing van spoken, krijgt zij ook nog een andere functie. Alle vrouwen in *In Babylon* hebben iets spookachtigs, in de zin dat ze nooit figuren van vlees en bloed worden, geen wezenlijk deel uitmaken van Nathans familiegeschiedenis en uiteindelijk oplossen in het niets. Nathan beschrijft zijn oudere zussen op de eendimensionale manier van een losbol en een non, en hun lot ligt besloten in een beletselteken: 'Herman was dood. Zeno is al een half leven dood. Zoë, Zeld...'¹²⁸ Over moeder Sophie komen we alleen te weten dat ze in Israël 'haar "levensavond" doorbracht'¹²⁹. In 'Ghostly Generation Games' beschrijft Peeren een soortgelijk geval voor de vrouwelijke personages van *Lunar Park*: 'The female characters are relegated to the sidelines and participate in the economy of haunting only in the sense that they are sketched so indistinctly that they become ghostly themselves; barely seen and never really listened to.'¹³⁰ In *In Babylon*

vertelt Nathan zijn familiegeschiedenis langs de mannelijke lijn: oom Chaïm, neef Magnus, oom Herman, vader Emmanuel en broertje Zeno. In zijn hoofd heeft hij een ‘groepsportret’ waar ook alleen deze familieleden opstaan.¹³¹ Ook erfenissen lopen in deze familie langs de mannelijke lijn. Nathan is het derde kind, maar erft als eerste zoon toch het huis van zijn oom Herman. Samen met Herman en Zeno bouwt hij de omvangrijke bibliotheek van het huis op, waar de vrouwen geen deel van uitmaken.¹³² De spoken lijken een mannelijke erfenis. Vanaf het begin volgen hun schimmen hen naar het huis¹³³ en oom Chaïm en neef Magnus leggen Nathan uit ‘dat de eerstgeboren zonen uit het geslacht der Hollanders niet van zichzelf en niet van hun gezin zijn. [...] Zij zijn... van God.’¹³⁴ Dat valt te begrijpen met wat Peeren in ‘Ghostly Generation Games’ stelt over de spoken die Derrida bespreekt. Zij wijst erop dat die allemaal handelen in een mannelijke erfeniseconomie. In de geestenwereld zijn geen moeders nodig.¹³⁵ Erfopvolging in de zin van vaderschap is, net als bij Derrida, een wankele kwestie voor de familie Hollander. Nathan vermoedt dat Herman zijn vader is, al zal hij dat nooit zeker weten, net zoals Nina nooit zeker zal weten of Zeno haar vader is, hoewel ze Nathan af en toe wel aan Zeno doet denken.¹³⁷ Zelfs het bestaan van Zeno is onduidelijk, net als zijn verdwijning: “Soms denk ik”, zei ik, “dat hij er nooit is geweest.”¹³⁸ Als Nathan en Nina aan het eind van de roman vechten, ziet zij Nathan zelfs voor Zeno aan.¹³⁸ De persoon van Nina bevraagt de mannelijke erfeniseconomie die de familie Hollander tot nu toe heeft gekenmerkt en compliceert het ‘unidirectional patrilineal scenario’¹³⁹. Nathan en zij zijn financieel wederzijds afhankelijk van elkaar: hij beheerst de tekst, maar zij verhandelt die. Ze vormen hun eigen economische systeem. Als laatste familielid (als Zeno echt dood is) had zij waarschijnlijk ook het huis van Nathan geërfd. Nathan en zij zijn echter in een strijd terechtgekomen, waarmee zij zich ook weer verzet tegen die erfenis, en daarmee het transgenerationale trauma. Net als Metz in *Die Vorleser*, bespeur ik een onoplosbaar probleem: Nina biedt andere perspectieven op het uitsluitend door mannelijke ogen bekeken familieverhaal, maar blijft evengoed levenloos, veroordeeld tot de marge en wordt uiteindelijk uitgeschakeld.

5. Intertekstualiteit

In Babylon verhoudt zich nadrukkelijk (soms zelfs expliciet) tot veel andere teksten. Zo halen onderzoekers onder meer *Robinson Crusoe*, Isaac Luria, Philip Markus¹⁴⁰, Henry Roth, Chaim Potok, Isaac Bashevis Singer¹⁴¹, *Franny and Zooey*, *The Way of a Pilgrim* en *De sneeuwkoningin* van Hans Christian

Andersen aan¹⁴². Duidelijke interteksten met betrekking tot de Shoah zijn over het hoofd gezien of in elk geval niet genoemd. Dat bijvoorbeeld de vorm van *In Babylon* doet denken aan de *Decamerone* of *The Canterbury Tales* ligt voor de hand: die titels worden in het boek al op pagina 12 genoemd. Dat op pagina 30 al nonchalant wordt gerefereerd aan een canonic kampmemoir, namelijk *Hierheen naar de gaskamer, dames en heren* van Tadeusz Borowski, en dat dat door niemand is opgemerkt, is dan weer opmerkelijk: “Goed”, zei hij. “Laten we lachen. Deze kant, dames en heren, naar de gaskamers. Alles is goed.”¹⁴³

De toren van Babel is een belangrijke intertekst, die in de roman expliciet naar voren wordt gebracht. In *In Babylon* maakt de toren deel uit van een sprookje van Nathan, over een toren die zo hoog wordt dat de mensen bovenin zo anders worden dan de mensen op de grond, dat ze elkaar niet meer verstaan. De toren komt uiteindelijk ten val, wat ‘een stofpluim die als een paddenstoel naar de hemelen kлом’ tot gevolg heeft.¹⁴⁴ Verder gebruikt Nathan de toren als geheugenpaleis om zijn herinneringen terug te vinden. En Babel is natuurlijk de naamgever van de roman. Goedkoop vergeleek zelfs de hele roman met de toren van Babel, die zal instorten met de ondergang van Nathan.¹⁴⁵ De toren van Babel is een intertekst die een heel veld aan interpretaties opent, van Genesis tot aan de roman *Babel* van Louis Couperus, die als proloog wordt gezien van zijn vierdelige romancyclus *De boeken der kleine zielen*. (*In Babylon* zou later worden gezien als voorstudie van de driedelige romancyclus *Dis/Louteringsberg/Eden* van Marcel Möring.¹⁴⁶) De toren van Babel vormt echter ook een belangrijke intertekst van een ander canonic kampmemoir, *Is dit een mens* van Primo Levi¹⁴⁷:

De Carbidtoren, die midden in de Buna verrijst en waarvan je de top in de mist maar zelden kunt zien, is door ons gebouwd. De stenen waarvan hij gemaakt is, zijn Ziegel, mattoni, briques, tegula, cegly, kameny, bricks, téglak genoemd en haat heeft ze aangevoegd, haat en tweedracht, net als de toren van Babel, en zo noemen we hem dan ook: Babelturm, Bobelturm; in die toren haten we de krankzinnige grootheidswaanin van onze heersers, hun verachting van God en mensen, van ons mensen.¹⁴⁸

Een van de spoken uit *In Babylon* is ook te herleiden tot *Is dit een mens*: Chajim, een Poolse klokkenmaker.¹⁴⁹ En entropie, tot nu toe steeds gelezen als een idee dat uit *In Babylon* zelf voorkomt, is ook een belangrijk thema in de Shoahroman *Time’s Arrow* van Martin Amis. Kortom, de tekst staat ook in dialoog met andere Shoahteksten.¹⁵⁰

Herman, die de uitspraak over de gaskamers doet en daarmee verwijst naar Borowski, lijkt als personage het sterkst verbonden met de oorlog. Hij is degene die de komst van de Duitsers voorzag en zijn familie in veiligheid heeft geprobeerd te brengen, en hij is ook het enige personage in de roman dat een van de kampen betreden heeft (behalve misschien de grootouders, maar die kunnen het niet navertellen). Omdat Herman de oorlog heeft kunnen ontvluchten, is hij in staat Bergen-Belsen pas na afloop, als wetenschapper, te kunnen bezoeken. Dit roept ook het ongemakkelijke gevoel van *survivor's guilt* op. Van Dijk merkt op dat bij Grunberg zulke historische verwijzingen dan ook vaak dubbelzinnig zijn. 'Die ambivalentie, bedoeld of niet, sluit aan bij het gebrek aan zekerheid dat Grunbergs teksten bieden over de posities van dader en slachtoffer.'¹⁵¹ Iets soortgelijks vindt hier ook plaats. Ook in *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen* is slachtofferschap ambivalent: de hoofdpersoon maakt deel uit van een groep gevangenen die de treinen van het transport naar Auschwitz leeghaalt. Bergen-Belsen vormt, als een omgekeerde intertekst, ook weer een verband met een ander canoniek oorlogsmemoir: het is het kamp waar Anne Frank is overleden, schrijver van het beroemdste boek over de oorlog, wier verhaal, net als *In Babylon*, de vernietiging van de Joden zelf niet bevat. *Het achterhuis* is een lineair verhaal, dat eindigt met een leegte; *In Babylon* is een circulair verhaal dat maar om de leegte heen blijft draaien. Het is Herman die Nathan na zijn overlijden de opdracht geeft de familiegeschiedenis te schrijven, getuigenis af te leggen. Laten we niet vergeten dat Herman in hoge mate een spookachtig figuur is: we kennen hem alleen als dode. De roman begint zelfs met zijn dood, die klinkt als de opening van een spookverhaal. 'Het was kort na middernacht en oom Herman lag statig uitgestrekt, het witte lichaam pezig en strak, op die gekreukelde witte katafalk.'¹⁵² Het gotieke landhuis waar het grootste deel van het verhaal zich afspeelt is zijn eigendom. Waar 1648 verbonden is aan oom Chaïm en neef Magnus, is 1939 verbonden aan Herman. Wanneer we Nina lezen als trauma zelf, zoals we in de vorige paragraaf hebben gedaan, is het misschien niet gek dat zij zich uitgerekend in Hermans kleren hult en blijft terugkeren naar zijn huis. Van Dijk laat zien dat bij Grunberg een dergelijk inhoudelijk principe kan samenvallen met een vormprincipe: de travestie van het oorlogstrauma wordt in travestie uitgevoerd.¹⁵³ Bij *In Babylon* komt daar ook nog de onopgeloste schuldkwesitie, zoals eerder besproken, bij.

De intertekst van Borowski heeft in *In Babylon* een dubbele functie. Ten eerste versterkt hij de handeling van oom Herman, die met deze woorden daadwerkelijk Sophie de bibliotheek uit dirigeert. *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen* is een cynische verwijzing naar een taalhandeling die in het kamp plaatsvond. De titel heeft een sterk performatief karakter: door 'deze

kant op’ te zeggen, breng je mensen in beweging. Ten tweede functioneert de intertekst niet op de typisch postmodern geachte manier, waarbij wordt gesuggereerd dat teksten alleen doorverwijzen naar andere teksten, maar is er sprake van een nieuwe soort postmoderne intertekstualiteit. Van Dijk heeft al laten zien dat Arnon Grunberg zich in zijn romans van deze soort intertekstualiteit bedient. Die heeft op vormniveau veel gemeen met het postmodernisme (‘parodiëren, het uitvoeren van scenario’s of het enten van teksten op bestaande teksten’¹⁵⁴), maar de functie verschilt. Volgens Van Dijk is in plaats van een ‘meta-tekstuele, deconstructieve functie’¹⁵⁵ een belangrijke functie hier ‘het benadrukken van ‘culturele continuïteit’.¹⁵⁶ De tekst gaat het verband aan met de echte wereld. Ook in *In Babylon* is bij de intertekst van Borowski geen sprake van een afstandelijk tekstueel spel. De intertekst verwijst naar een reële gebeurtenis en een zeer expliciet ooggetuigenverslag daarvan. Herman en Sophia, de overlevenden, worden hierdoor zowel op verhaalniveau als op metaniveau de wereld van de tekst (de bibliotheek) uitgeleid.

Een andere performatieve Shoahtekst bij monde van Herman is ‘Nooit meer’. In 1939 heeft hij zijn ouders er niet van kunnen overtuigen naar Amerika te vluchten. “Nooit meer,” zei hij in de lobby van het Memphis-hotel, “nooit meer. Toen alles voorbij was, in vijftienveertig, heb ik mij voorgenomen me nooit meer zo te beheersen. Donderen, profeteren, zingen godbetert zal ik als ik dat nodig vind. Maar nooit meer redelijkheid als het om onredelijkheid gaat.”¹⁵⁷ Na de bevrijding van concentratiekamp Buchenwald in 1945 hielden overlevenden borden omhoog waarop ‘nooit meer’ stond in hun eigen taal. De woorden behoren sindsdien tot het repertoire van de Shoahherdenking en zijn op veel gedenktekens te zien.¹⁵⁸ Ze roepen op tegen fascisme te blijven strijden en de herinnering aan de slachtoffers levend te houden.¹⁵⁹ Bij Herman getuigt de bezwering van zijn *survivor’s guilt*: hij heeft de oorlog overleefd en zijn ouders (waarschijnlijk) niet. Hij heeft ze niet kunnen redden. De taal is tekortgeschoten.

6. Conclusie

Na het onderzoeken van drie spookachtige elementen – de aanwezigheid van familieleden uit het verleden in het heden, de verhouding van het belangrijkste vrouwelijke personage tot de (mannelijke) familiegeschiedenis, en de interteksten die spoken uit het verleden oproepen – hebben we gezien dat *In Babylon* doordeesemd is van het trauma van de Tweede Wereldoorlog. De spookachtige elementen signaleren dat trauma en vragen zowel op het

niveau van vorm als inhoud aandacht voor een onvertelde geschiedenis. Die elementen bestaan onder meer uit familiespoken, verdwenen familieleden, een landhuis vol valstrikken, een magisch-realistisch narratief, intertekstuele verwijzingen en een foto van het gezin Hollander op de vlucht naar Amerika waarop de grootouders opvallend ontbreken.

Een spectrale lezing van een roman kan een nieuw licht werpen op de tekst, biedt ruimte aan wat zich in de marge bevindt waardoor onbekende geschiedenissen naar boven kunnen komen. Wanneer we een spectrale lens op *In Babylon* richten, zien we ineens wat in het volle zicht wordt verborgen: een traumatische familiegeschiedenis, waar de Jodenvervolging als een rode draad doorheen loopt. Dan blijkt dat de komische oom Chaïm en neef Magnus, die tijdens de Tweede Wereldoorlog aan de hoofdpersoon Nathan verschijnen, ook slachtoffer van een pogrom waren. En de zelfverzekerde wetenschapper Herman blijkt vanaf het begin naar de Shoah te verwijzen en met zijn laatste wens om met een biografie van Nathans hand de familieverhoudingen op scherp te zetten. Nathans nichtje Nina, namelijk, heeft als literair agent de taak Nathans verhalen naar buiten te brengen, maar verzet zich tegen het verblijf in het spookachtige landhuis van Herman waar Nathan en zij zijn ingesneeuwd en daarmee tegen het transgenerationale trauma. Het probleem voor de familiegeschiedenis waar we met dit zoeklicht steeds meer zicht op krijgen, is de kwestie van dader- en slachtofferschap binnen de familie Hollander. Deze kwestie kan niet worden opgelost; de strijd tussen Nathan en Nina laat dat ook zien. Getuigenis afleggen, proberen de familiegeschiedenis in tekst te vatten, leidt tot hun ondergang.

De spookachtige elementen van *In Babylon* hebben meerdere functies: ze ondermijnen de stabiliteit van het verhaal, waarmee ze ons attenderen op een onvertelde geschiedenis, ze vestigen de aandacht op verdwenen familieleden en ze verwijzen naar de Joodse lijdensgeschiedenis door de eeuwen heen. In *In Babylon* blijkt het heden doortrokken van het verleden, van de gewelddadigheden tegen het Joodse volk in de zeventiende en twintigste eeuw. Dat eerdere interpretatoren daar minder oog voor hadden, komt door de misleidende, postmoderne vorm van de roman. Ook die kunnen we echter in verband brengen met het trauma. Trauma kan nooit helemaal bevat worden op het moment dat het plaatsvindt, laat zich niet uitdrukken in een conventioneel narratief en blijft maar terugkeren, zelfs door de generaties heen. Dat wil overigens niet zeggen dat de vorm van *In Babylon* haaks op het verhaal staat: die geeft juist uiting aan het representatieprobleem van de traumatische realiteit. Verhaal, vorm en trauma zijn niet los van elkaar te zien. We kunnen met de kennis van nu ook zien hoe dat trauma nog experimenteler wordt uitgewerkt in Mörings volgende roman *Dis* uit 2006.

Noten

1. Met dank aan Yra van Dijk en Esther Op de Beek.
2. Rozendaal (2003), 7.
3. Ibid., 10.
4. Ibid.
5. Zoals Cartens (1997), Gerits (1997), Van de Haar (1997), Ibsch (2013) en Van de Schoor (2014).
6. Van de Schoor (1997), 188-189.
7. Ibsch (2013), 175.
8. Ibid., 176.
9. Gerits (1997), 536.
10. Goedkoop (1997).
11. Ibid.
12. Ibid.
13. Ibsch (2013), 178.
14. Ibid., 180.
15. Ibsch (2008), 56.
16. Weinstock (2012), 63.
17. Gerits (1997), 531.
18. Ibid.
19. Van de Haar (1997).
20. Truijens (1997).
21. Davis (2005), 373.
22. Van Dijk (2018), 371.
23. Whitehead (2004), 5.
24. Del Pilar Blanco en Peeren (2012), 11.
25. Ibid.
26. Ibid.
27. Ibid., 12.
28. Whitehead (2004), 4.
29. Ibid., 84.
30. Ibid., 25.
31. Ibid., 6.
32. Andeweg (2011), 22.
33. Whitehead (2004), 21.
34. Ibid., 25.
35. Ibid., 28.
36. Adams (2011), 173.
37. Ibid., 1.
38. Ibid., 173.
39. Ibid., 173-174.
40. Ibid., 174.
41. Van Dijk (2018), 371.

42. Ibid., 341-342.
43. Ibid., 343.
44. Ibid., 344.
45. Davis (2005), 373-374.
46. Ibid., 376.
47. Derrida en Stiegler (2012), 39.
48. Davis (2005), 377.
49. Ibid., 378.
50. Ibid., 373.
51. Buikema (2003), 6.
52. Van Dijk (2018), 125.
53. Ibid., 126.
54. Ibid., 425.
55. Metz (2004), 301.
56. Ibid., 310.
57. Ibid., 315-316.
58. Ibid., 316.
59. Peeren (2012), 306.
60. Ibid., 319.
61. Whitehead, 84.
62. Konst (2014), 236.
63. Sander Bax doet iets soortgelijks in zijn artikel over Mulisch, waarin hij laat zien dat romans als *Het stenen bruidsbed* en *De aanslag* vaak uitsluitend als mythisch en zelfreflectief zijn geïnterpreteerd, maar dat de auteur wel degelijk over de historische werkelijkheid schreef en reflecteerde op de relatie tussen literatuur en geschiedschrijving.
64. Volgens Van Dijk sluiten die twee verschillende lezingen elkaar overigens niet uit. 'Beide 'partijen', Vervaeck en Konst, zien dezelfde tekstkenmerken. De een wijst op de ontologische functie ervan: er is geen werkelijkheid buiten de representaties die we ervan voorgeschoteld krijgen. De ander wijst op de historische invulling daarvan door Ferron: *deze* afgrijpselijke werkelijkheid kan niet bestaan, omdat hij onbevattelijk is. De visie van Konst is dus niet zo heel anders dan een meer specifieke invulling van die van Vervaeck.' (cursivering YvD). Van Dijk (2016), iii-iv. De visie van Konst is dus niet zo heel anders dan een meer specifieke invulling van die van Vervaeck.' (cursivering YvD). Van Dijk (2016), III-IV.
65. Möring (1997), 67.
66. Ibid., 289.
67. Ibid., 180.
68. Ibid., 69.
69. Ibid., 297.
70. Ibid., 194.
71. Ibid., 290.
72. Buikema (2014), 347.
73. Hirsch (1997), 23.

74. Hirsch (2008), 107-108.
75. Hirsch (1997), 22.
76. Adams (2011), 51.
77. Möring (1997), 135.
78. Ibid.
79. Volgens de eerder vertelde familiegeschiedenis is dit de laatste Hollander die Heijman is genoemd en is hij getrouwd met Sarah van Vlies. Möring (1997), 111.
80. Möring (1997), 135.
81. Ibid., 151.
82. Gordon (2008), 106.
83. Ibid, 107.
84. 'Ik keek opzij en in een flits zag ik schimmen tussen de bomen. Ze haastten zich met ons naar boven. Oom Chaïm, Magnus, Herman, Manny, Zeno.' Möring (1997), 23.
85. Möring (1997), 133.
86. Ibid., 256.
87. Ibid., 255.
88. Ibid., 253.
89. Ibid., 82-82.
90. Ibid., 81.
91. Derrida (1994), xviii.
92. Möring (1997), 460.
93. Van Alphen (1997), 47.
94. Möring (1997), 85.
95. Ibid., 181.
96. Subtelny (2000), 128.
97. Möring (1997), 112.
98. Ibsch (2008), 55.
99. Möring (1997), 99.
100. Ibid., 465.
101. Ibid., 257.
102. Ibid., 22.
103. Ibid., 248.
104. Ibid., 340.
105. Ibid., 428.
106. Ibid., 15.
107. Ibid., 32.
108. Ibid., 65.
109. Ibid., 72.
110. Ibid., 188.
111. Ibid., 276.
112. Ibid., 284.
113. Ibid., 310.
114. Ibid., 449.

115. Ibid., 457.
116. Ibid., 468.
117. Ibid., 468.
118. Ibid., 470.
119. Ibid.
120. De rechterhand van Sabbatai Zwi heette overigens Nathan Levi, wat eigenlijk ook de naam is van Nathan Hollander. Magnus zou later in Holland zijn achternaam Levie veranderen. Möring (1997), 110.
121. Möring (1997), 420.
122. Een geliefd klokje noemt Magnus Reisele, wat ook de naam is van een meisje met rood haar dat Nathan op het schip tijdens de tocht naar Amerika ontmoet en van de verzorgster van Nathan in Israël in zijn laatste dagen.
123. Möring (1997), 69.
124. Ibid., 180.
125. Ibid., 297.
126. Whitehead (2004), 126.
127. Möring (1997), 310.
128. Ibid., 468.
129. Ibid., 457.
130. Peeren (2012), 311.
131. Möring (1997), 75-76.
132. “Het enige alternatief is de bibliotheek opstoken.” Nina bekeek mij. “De bibliotheek van oom Herman.” “En van Zeno,” zei ik, “en van mij.” Haar gezicht verstrakte.’ Möring (1997), 68.
133. Möring (1997), 23.
134. Ibid., 83.
135. Peeren (2012), 310.
136. Möring (1997), 271.
137. Ibid., 288.
138. Ibid., 470.
139. Peeren (2012), 315.
140. Gerits (1997), 532, 533 en 535.
141. Cartens (1997), 498 en 501.
142. Van de Schoor (1997), 193 en 202.
143. Möring (1997), 30.
144. Ibid., 282.
145. Goedkoop (1997).
146. De Vries (2011).
147. In *Dis* (2006) zal Möring een andere intertekst van Levi uit *Is dit een mens* gebruiken, namelijk *Hel* van Dante Alighieri. Levi schreef hier zelf over in een voetnoot: ‘De herinnering aan Dantes *Hel* loopt als een rode draad door dit boek. (Noot schr., 1972)’ Levi (2009), 20.
148. Levi (2009), 75.
149. Ibid., 47.

150. Een latere roman met betrekking tot de Shoah waar *In Babylon* mee correspondeert, is *Die Vertreibung aus der Hölle* (2001) van Robert Menasse. (Naar een idee van Yra van Dijk.) Een van de belangrijke overeenkomsten zijn de verhaallijnen uit de zeventiende en twintigste eeuw, die steeds meer in elkaar overlopen, totdat soms niet meer duidelijk is om wie het gaat.
151. Van Dijk (2018), 58.
152. Möring (1997), 9.
153. Van Dijk (2018), 241.
154. Van Dijk (2010), 240.
155. *Ibid.*, 228.
156. *Ibid.*
157. Möring (1997), 130.
158. Popescu en Schult (2020), 135.
159. *Ibid.*, 136.

Literatuur

- Adams, Jenni, *Magic Realism in Holocaust Literature. Troping the Traumatic Real*. Londen, Palgrave Macmillan, 2011.
- Alphen, Ernst van, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Stanford, Stanford University Press, 1997.
- Andeweg, Agnes, *Griezelig gewoon. Gotieke verschijningen in Nederlandse romans, 1980-1995*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011.
- Bax, Sander. ‘Met zijn rug naar de toekomst. Harry Mulisch als historicus van de Tweede Wereldoorlog’, in: *Nederlandse Letterkunde* 14, 2009, 3, 215-244.
- Bohlmeijer, Ernst en Lausanne Mies en Gerben Westerhof, *De betekenis van levensverhalen. Theoretische beschouwingen en toepassingen in onderzoek en praktijk*. Houten, Bohn Stafleu van Loghum, 2007.
- Buikema, Rosemarie, ‘Verborgen kamers. Motieven in de gothic novel’, in: *Passionate* 10, 2003, 6-9.
- Buikema, Rosemarie, ‘Gotieke teksten en postkoloniale visies in Couperus’ *De stille kracht*’, in: *Nederlandse taal- & letterkunde* 4, 2014, 347-358.
- Cartens, Daan, ‘Reiziger door de tijd. Over het werk van Marcel Möring’, in: *Ons Erfdeel* 40, 1997, 495-501.
- Davis, Colin, ‘État présent. Hauntology, spectres and phantoms’, in: *French Studies* 3, 2005, 373-379.
- Derrida, Jacques en Bernard Stiegler, ‘Spectrographies’, in: Blanco, María del Pilar en Esther Peeren, (red.), *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Londen, Bloomsbury, 2012.
- Derrida, Jacques, *Specters of Marx*. New York, Routledge, 1994.

- Dijk, Yra van, “Op inspiratie wacht je niet.” Plagiaat, imitatie en ‘re-enactment’ in de romans van Arnon Grunberg’, in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 126, 2010, 3, 228-241.
- Dijk, Yra van, ‘Konst, alles waan’, in: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 132, 2016, 1, III-IV.
- Dijk, Yra van, *Afgrond zonder vangnet. Liefde en geweld in het oeuvre van Arnon Grunberg*. Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 2018.
- Dijk, Yra van, Maarten de Pourcq en Carl De Strycker, (red.), *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen, Vantilt, 2013.
- Gerits, Joris, ‘Wandelende joden, vliegende Hollanders’, in: *Dietsche Warande en Belfort* 142, 1997, 1, 531-536.
- Goedkoop, Hans, ‘Een ontdekking van de werkelijkheid; Meesterstuk van Marcel Möring’, in: *NRC Handelsblad*, 28 februari 1997.
- Gordon, Avery, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- Haar, Gerda van de, ‘De ballingschapsroman van Marcel Möring’, in: *Wapenveld. Over geloof en cultuur* 47, 1997, 3, 105-111.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard, Harvard University Press, 1997.
- Hirsch, Marianne. ‘The Generation of Postmemory’, in: *Poetics Today* 29, 2008, 1, 103-128.
- Ibsch, Elrud, ‘Remembering or Inventing the Past: Second-Generation Jewish Writers in the Netherlands’, in: Vivian Liske en Thomas Nolden (red.), *Contemporary Jewish Writing in Europe. A Guide*. Bloomington, Indiana University Press, 2008.
- Ibsch, Elrud, *Overleven in verhalen: van ooggetuigen naar ‘jonge wilden’*. Joodse schrijvers over de Shoah. Antwerpen/Apeldoorn, Garant, 2013.
- Konst, Jan, *Alles waan. Louis Ferron en het Derde Rijk*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2014.
- Levi, Primo, *Is dit een mens*. Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Gennep, 2009.
- Metz, Joseph, “‘Truth Is a Woman’”: Post-Holocaust Narrative, Postmodernism, and the Gender of Fascism in Bernhard Schlink’s “Der Vorleser””, in: *The German Quarterly*, 77, 2004, 3, 300-323.
- Möring, Marcel, *In Babylon*. Amsterdam, Meulenhoff, 1997.
- Peeren, Esther, ‘Ghostly Generation Games: Multidirectional Hauntings and Self-Spectralization in Bret Easton Ellis’s *Lunar Park*’, in: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 53, 2012, 4, 305-321.
- Popescu, Diana I. en Tanja Schult, ‘Performative Holocaust commemoration in the 21st century’, in: *Holocaust Studies* 26, 2020, 2, 135-151.
- Rozendaal, Ernst Jan, ‘Marcel Möring’, in: Ad Zuiderent e.a., *Kritisch literair lexicon*. 2003.

- Schoor, Rob van de, 'Een wandelende jood op de vlucht voor de warmtedood: Marcel Möring, *In Babylon* (1997)', in: Jos Muijres en Esther Op de Beek (red.), *Op de hielen: opstellen over recente Nederlandse en Vlaamse literatuur*. Nijmegen, Vantilt, 2014.
- Subtelny, Orest, *Ukraine: A History*. Toronto, University of Toronto Press, 2000.
- Truijens, Aleid, 'God bestaat – in verhalen. *In Babylon* is Marcel Mörings meest ambitieuze werk tot nu toe', in: *de Volkskrant*, 20 februari 1997.
- Vaessens, Thomas en Yra van Dijk, (red.), *Reconsidering the Postmodern. European Literature Beyond Relativism*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011.
- Vries, Joost de, 'Een hoopvolle depressie', in: *De Groene Amsterdammer*, 20 april 2011.
- Weinstock, Jeffrey Andrew, 'from Introduction: The Spectral Turn', in: Blanco, María del Pilar en Esther Peeren (red.), *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Londen, Bloomsbury, 2012.
- Whitehead, Anne, *Trauma Fiction*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.

Over de auteur

Nienke van Leverink (1987) is buitenpromovendus moderne Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit Leiden. Ze doet onderzoek naar de representatie van trauma in het oeuvre van Marcel Möring.