

‘Zuster en superego’

Jan Fontijn

bron

Jan Fontijn, ‘Zuster en superego.’ In *Willem Frederik Hermans*. Speciaal nummer van *Raster 5* (1971), afl. 2, p. 280-296

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/font014zust01_01/colofon.htm

© 2005 dbnl / Jan Fontijn



J.H.A. Fontijn

Zuster en superego

‘Ik had zelf ook een drie jaar ouder zusje, maar ik heet Willem Frederik’.
(W.F. Hermans: *Fotobiografie*.)

‘Sedert mijn prille jeugd is, wat zoals ik later heb vernomen “het natuurbeleven” wordt genoemd, een kapot televisietoestel voor mij.’
(W.F. Hermans: *Het proza en de natuur*.)

‘Ik wil zelf helemaal niet ontkennen dat ik geloof dat au fond iedere romanschrijver, net als ieder gewoon mens, nou is een romanschrijver geen gewoon mens - het klinkt allemaal verschrikkelijk pretentius, maar dat is niet de bedoeling -, bepaalde problemen heeft, bepaalde dingen die hij in zijn leven heeft meegemaakt, waar hij over blijft nakauwen, blijft nazaniken. Daar zijn grote dingen bij en kleine. Bepaalde grote zeuren jaren door en eigenlijk is iedere roman, of ieder letterkundig voortbrengsel, op een bepaalde manier een transpositie daarvan. Ik heb wel eens gezegd, en dat houd ik staande, dat eigenlijk iedere romanschrijver steeds weer dezelfde roman schrijft.’¹ Of die laatste bewering van Hermans in een interview in zijn algemeenheid waar is (denk aan Vestdijk), is een vraag. Op zijn eigen werk echter is deze stelling uitstekend toepasbaar. Geen lezer van Hermans ontkomt aan de indruk, dat er in diens werk, ook in zijn vroegste verhalen, een bijzondere werkelijkheid wordt opgeroepen, die totaal ‘de wereld van Hermans’ genoemd kan worden. In elk werk van deze schrijver is er een vast patroon, een vast ritueel, waaraan de personages moeten deelnemen. Hermans gaat uit van een aantal obsederende themata, die met een virtuoze techniek getransponeerd worden tot literaire werken van grote kwaliteit. Rein Bloem heeft onlangs nog in Raster terecht beweerd, zich beroepend op het begrip ‘intertextualité’ van de Tel-Quel-groep, dat waardevolle teksten teksten zijn, waarin beweging zit. Er worden taalprocessen in ontwikkeld die

niet uitgewerkt zijn op het moment dat de willekeurige tekst zijn eindpunt heeft bereikt. Elke nieuwe lezing, elke nieuwe ‘momentopname’, belicht het corpus opnieuw. Elk nieuw werk bovendien, dat toegevoegd wordt aan het oeuvre van Hermans, verandert, voegt iets toe aan de betekenis van de afzonderlijke teksten.² Binnen dit dynamische oeuvre zijn er konstanten, kernen, die tesamen de persoonlijke mythologie vormen van de auteur: de particuliere wijze waarop hij de wereld beziet en op fiktieve wijze vormgeeft.

Zoals in Frankrijk Charles Mauron in zijn *Des métaphores obsédantes au mythe personnelle* komt tot een ‘mythe personnelle’ van Nerval, Baudelaire, Valéry e.a. door de teksten van deze auteurs boven elkaar te plaatsen en onderdelen daarvan te verbinden, zo moet het ook mogelijk zijn te komen tot de kernen van Hermans wereldbeeld.

Hermans zelf heeft wel eens gezegd, dat het schrijven voor hem geen zin heeft, als het niet wordt opgevat als een mythologiserende bezigheid. Het gaat hem bij het schrijven om niet meer of minder dan de positie van de mens in de kosmos. Hij beschouwt een roman eigenlijk als een soort gelijkenis, die past bij een bepaalde filosofie, een bepaald wereldbeeld, dat niet oorspronkelijk behoeft te zijn. Het konstante, vastliggende wereldbeeld, van waaruit geschreven wordt, verklaart het soms sterk allegoriserende karakter van Hermans werk, zoals dat ook aanwezig is bij Melville, Swift en anderen.

Hermans wereldbeeld blijkt vrij vroeg gevormd te zijn. Onlangs nog heeft de schrijver gezegd, dat hij het gevoel heeft, dat in het jongetje van 15, 16, 17 jaar de kernen werden gevormd, die nog steeds bestaan: de angst om bedrogen te worden, een groot gevoel van ontnuchtering, afkeer van nonsens. De misantropische gemoedsgesteldheid, zegt hij, waarmee hij toen is begonnen te schrijven, bestaat nog steeds.³ Wat opvalt in zijn verhalen en romans is het feit, dat de familieomstandigheden van de held of beter anti-held dikwijls zeer expliciet worden vermeld. Ze zijn een van de belangrijkste verklaringen, waarom hij zo handelt en niet anders. Zijn werk is echter op geen enkele wijze in te delen bij de traditionele, naturalistische familieromans, waaraan Nederland zo rijk is. Zijn personages ontwikkelen krachten, die hen doet uitgroeien tot soms mythische figuren. ‘Ik eis meer dan er op deze wereld te vinden is.’, zegt de hoofdfiguur in *Het Grote Medelijden*. Juist het ontbreken van al teveel ‘couleur local’, het stellen van melodramatische zwart-wit verdelingen, het gebruik maken van archetypische symbolen, vergroten de wereld van de roman in ruimte en tijd. De handelingen van de personages houden op ‘einmalig’ te zijn en worden exemplarisch.

Dit alles is al van toepassing op Hermans vroegste verhalen, gebundeld onder de titel *Moedwil en misverstand*.⁴ Hieraan is in de kritiek

tot nu toe nauwelijks aandacht besteed. Mijn bedoeling is aan de hand van een schoolopstel van Hermans en het verhaal *Atonale*, met enkele uitstapjes naar ander vroeg werk, enkele facetten van Hermans reeds vroeggevormde mythologie te belichten.

Op 6 april 1940 wordt in het zaterdagavondbijvoegsel van Het Algemeen Handelsblad een kort verhaal van Hermans gepubliceerd, dat hij op zeventienjarige leeftijd (eind 1938) geschreven had. De krantentitel luidde: *En toch... was de machine goed in plaats van de door de schrijver gewenste titel Uitvinder*.

Daar het verhaal moeilijk bereikbaar is, volgt hier een samenvatting. Het is een door een ik verteld relaas van het leven van Gustaaf de Streier. De ik had de eenzellige, eenzame Gustaaf, door zijn vreemd uiterlijk en gedrag object van spot bij de medeleerlingen, op school leren kennen. De ik-figuur sluit zich in de tijd dat hij zich 'dichter' voelde nauwer aan bij Gustaaf. Beiden willen grote mannen worden. Helemaal in de ban van Gustaaf gaat de ik hem naäpen in het doen van chemische experimenten. Er komt een periode in hun schooltijd, waarin ieder zijn eigen weg gaat. De Streier gaat door met zijn experimenten, de ik gaat over tot het schrijven van gedichten en wil een groot literator worden: 'de eene toekomstdroom had den andere doen sterven. Het geloof in mijn bestemming was gebroken, maar in gedachten, op papier, was alles mogelijk.' Jaren later ontmoet de ik, ondertussen een deftig notaris geworden, zijn vroegere schoolvriend. Maniakaal werkt deze nog aan zijn grote uitvinding. In een gesprek bekent De Streier, hoe zijn poging in Rusland een maalinrichting te ontwerpen mislukt was. Deze maalinrichting zou het erts volledig van het goud moeten scheiden. Op deze manier zou de waarde van het edele metaal tot niets teruggebracht worden. Wat De Streier had overgehouden van zijn experimenten was een gat in zijn wang, veroorzaakt door een explosie. Hij komt tenslotte in een pension terecht: *Zuster Jensen*. De laatste jaren van zijn leven slijt hij daar, uitkijkend naar het fabriekscomplex in de verte. 'De dood is traag gekomen. Zoo nu en dan bezocht ik De Streier in de vier jaren dat hij nog leefde. Loom zat hij door het raam te kijken, een kwast kauwend aan een sigaar, die uit was gegaan.'

Er worden hier door de jonge Hermans twee tegengestelde levens uitgebeeld. De ik-figuur, zoon van welgestelde ouders, aanvankelijk onder invloed van De Streier in de ban van de 'wetenschap', geeft zijn idealen op onder pressie van thuis en zoekt troost in de natuur en de literatuur. Hij eindigt ten slotte, getrouwd en wel, als notaris, een soort schrijver dus die de failliete inboedel registreert en testamenten opmaakt. Typerend voor de ik-figuur is, dat hij zich niet weet te ont-

trekken aan de invloeden van buiten: ouders, school, natuur, carrière, vrouw.

Daar tegenover staat De Streier, arm, trouw blijvend aan zijn jeugd-ideaal, geïsoleerd levend, spottend sprekend over vrouwen. Over tegenwerking van ouders wordt niet gerept. Hij wil ongebreideld door het leven gaan, de natuur beheersen, de wereld regeren als geen ander 'door de zegeningen van de techniek', niet bezwijken voor de eisen van de werkelijkheid. Door zijn uitvinding wil hij die 'gevloekten gouddorst' van de mensen voor altijd lessen, een einde maken aan alle ongelijkheid. Met het verstrijken van de tijd wordt door De Streier geen rekening gehouden.

De ik-figuur is ambivalent, zowel ten opzichte van zijn eigen leven als van dat van De Streier. Twee sprekende citaten: 'Maar mijn verstand zei mij: een vrouw... of een ideaal... het is alles dezelfde dwaling...' Daarnaast de overweging: 'Ik geloofde, dat ik in hem, iets van mijzelf dat ik verwaarloosde en verworpen had, opnieuw koesterde.' In dit schoolopstel zijn op zeer gecompliceerde wijze enkele essentialia van Hermans persoonlijke mythologie terug te vinden. Allereerst het dualisme, dat in de beschrijving van het leven van de ik-figuur en De Streier naar voren treedt. Er zijn in dit verband reeksen tegenstellingen te geven, die samengevat kunnen worden in de tegenstelling: Passief-Aktief. De tegenstelling is ook te omschrijven als rekening houden met de dood tegenover geen rekening houden met de dood. De passieve kant is aanwezig bij de ik-figuur in de rationalisatie: het is allemaal dezelfde dwaling; de dood maakt allen gelijk. Toch is De Streier voor hem een soort alter-ego. Voorlopig kan heel globaal gesteld worden - ik kom er later nog op terug - dat deze ambivalentie in sommige verhalen van *Moedwil en misverstand* reeds zeer vroeg bij de hoofdfiguren aanwezig is, zodra zij als kind onderscheid kunnen maken tussen zich zelf en de wereld daarbuiten. De ambivalentie wordt op een gegeven moment dan opgeheven door rigoureus een absoluut ideaal te kiezen (richting De Streier). Er zijn dan tegenstanders, die de 'passieve' wereld vertegenwoordigen. Langzamerhand, in een proces van bewustwording, ontdekken de hoofdfiguren, dat hun 'aktieve' wereld, een wereld van moedwil, op een misverstand blijkt te berusten. Het verlangen naar de passieve wereld van de ouders was verdrongen. De anderen, die buiten de absolute wereld stonden, worden dan ook met andere ogen bekeken. Zeer scherp wordt dit geformuleerd door Alfred in *Nooit meer slapen*, als de mislukking van zijn tocht een feit is en hij weer bij moeder en zuster thuis zit: 'er is trouwens geen enkele instantie in mijn omgeving die iets anders van mij wil, dan wat ik zelf ook altijd heb gewild.'

Het thema goud zoeken in het schoolopstel keert met grote regelmaat

in het werk van Hermans terug. Ook ten aanzien van goud en geld treedt ambivalentie op. Geld is natuurlijk het machtsmiddel bij uitstek voor de vader. Het kind, dat maatschappelijk niet wil of kan slagen, wordt in een machteloze, afhankelijke situatie gedrukt. De geweldige carrière, waarvan de hoofdfiguren dromen, moet zowel een honderdvoudige vervulling zijn van vaders wensen als een totale vernietiging van de vader. In *Elektrotherapie!* wil Ronald uitvinder worden en droomt ervan hierdoor de trots van zijn ouders te zijn. Hij weet echter ook, hoe zijn vader zal reageren: ‘Aha, mijnheer heeft nog verbeelding ook. Kijk liever naar je vader, beroemde uitvinder! Als je het maar half zo ver brengt als je vader, als je niet later op een schoen en een slof het geld van andere mensen zult moeten opmaken dan mag je God wel op je blote knieën danken!’ De liefde van Ronald voor het meisje uit betere stand Agnes, de inspanningen die hij zich getroost haar te krijgen, en de mislukking ten slotte van deze liefde is mede te verklaren uit de ambivalente gevoelens van Ronald voor zijn ouders. Tegenstrijdige gevoelens ten opzichte van de vader zijn het ook, die Bahloul uit *Een ontvoogding* parten spelen, als hij zich tegen de insinuatie van James, dat het hem bij de moord op de ‘tweede vader’ Mohammed om het geld te doen was, niet verdedigt. In *Loo-Lee* wordt in het begin uitvoerig het rijke milieu beschreven, waar Herbert en Valentijn in Almelo logeren. Het tegenstrijdige gedrag, respectievelijk het zoeken van het verbodene door Herbert onder leiding van de rijke Johnny en de angst hiervoor, gecombineerd met verlangen naar moeder, van Valentijn, kan mede uit deze achtergrond verklaard worden. In het droomverhaal *Samen naar Oostende* moeten we achter de manifeste droom, waarin Oostende het doel van de reis is en waarin terloops wordt opgemerkt, dat in die plaats ook een casino is, de latente droom veronderstellen: de wens in één keer een heleboel geld te winnen. Het kwijnende meisje, dat de hoofdfiguur vergezelt, bezwijkt onderweg ondanks de omweg naar Spa, hier natuurlijk als Kurort bedoeld. Dat de naam Klondyke in het gelijknamige verhaal *Dokter Klondyke* houdt met de goudplaats in Alaska lijkt voor de hand liggend.⁵ De zucht van De Streier in het schoolopstel met zijn uitvinding in Rusland (sic) de ‘gevloekten gouddorst’ te bestrijden, krijgt tegen de achtergrond van andere verhalen een geheel andere betekenis.

De Streier wordt door de ik-figuur ironisch vergeleken met een alchemist over retorten gebogen. Zoals ik in mijn artikel over *Nooit meer slapen* reeds heb opgemerkt, is de praktische alchemie, gericht op het maken van goud, niet los te maken van de mystieke alchemie, een geestelijk proces van zelfontdekking.⁶ Het lot van De Streier tussen twee haakjes, met het gat in de wang en druk sigaren rokend, doet me

wel denken aan het treurige lot van de door Hermans bewonderde Freud, die in die jaren aan wangkanker leed en het sigaren roken niet kon laten. Maar dit terzijde.

Het leven van de hulpbehoevende De Streier eindigt in het pension met de naam *Zuster Jensen*. Hier in het schoolopstel duikt dus al een ‘zuster’ op, die nauw verbonden is met verzorging, ouderdom, dood, mislukte carrière. In *Moedwil en misverstand* komen de zusters terug: Zuster Ferro in *Dokter Klondyke* en Adelphe in *Atonale*. De laatste dus ‘zuster’ in naam en functie.

In het verhaal *Atonale*, geschreven van 29 oktober 1941 tot 3 januari 1942, drie jaar dus na *Uitvinder*, is veel van het schoolopstel terug te vinden.⁷ *Atonale*, verdeeld in 13 hoofdstukjes, is de geschiedenis van Varenhijt, werkzaam op het fabriekscomplex Astaroth en maniakaal gepreoccupeerd met de productie van briketten bruinkool en strijdgassen. Deze briketten slingeren zich als een lint om de aarde en komen ten slotte op hun uitgangspunt terug, Astaroth vernietigend. Varenhijt belandt ten slotte uitgedoofd en half blind in *Huize Avondrood*.

Evenals Gustaaf de Streier is Varenhijt bezeten door één ideaal. Hij leeft geïsoleerd en poogt hardnekkig zijn ordeningswerk en zijn onderneming door geen invloed van buiten te laten verstoren.

Er wordt ook hier erg vreemde wetenschap bedreven. Koestler onderscheidt in zijn *Act of creation* drie prototypen van wetenschappers: de ‘Benevolent Magican’, de ‘Mad Professor’ en de ‘dry, dull, diligent, pedantic, laboratory worker’. Het eerste type is de onbaatzuchtige wetenschapsman, geheel toegewijd aan een verheven taak, werkend voor het heil der mensen en op zoek naar de Harmonie der Sferen. De ‘Mad Professor’, een soort Caligari of Frankenstein, is geheel gericht op de vergroting van zijn eigen macht. Het derde type, Wagner in Goethes Faust bijvoorbeeld, moet het vooral van zijn ijver hebben. Varenhijt als ‘Benevolent Magican’ fabriceert briketten bruinkool, tracht, hoe dubbelzinnig zijn motieven ook zijn, Maya's leven te redden, is op zoek naar de Harmonie der Sferen. Dat hij, wat het laatste betreft, na de mislukking van zijn onderneming, wanneer de geluiden van de fabriek zijn verstomd, in *Huize Avondrood* de nocturne atonale hoort in het vallen van de regen en de toevallige geluiden van buiten, impliceert ondermeer een eerder zoeken naar de Harmonie.

Varenhijt als ‘Mad Professor’ is de eierzuchtige, naar almacht strevende Varenhijt, die vervaardiger van strijdgassen, die Maya's zuurstofapparaat wil dichtdraaien, die anderen aan zich ondergeschikt wil maken, die de mensen wil maken tot levende machines, die de on-

derneming van Astaroth in water en vuur doet ondergaan, enz. Varenhijt als ‘laboratory worker’ is Varenhijt als chemisch laborant, ijverig over zijn retorten gebogen en pronkend met zijn nieuwe jas.

De hoofdfiguren, die zich in Hermans werk met de wetenschap bezig houden - denk ook aan Alfred in *Nooit meer slapen* - hebben vooral iets van de zwart-wit tegenstelling van de ‘Mad Professor’ en de ‘White Magician’. Met rustige empirische wetenschapsbeoefening hebben hun activiteiten niets te maken.

Varenhijt, De Streier, Alfred e.a. leven in een dramatische, mythische wereld van tegenstrijdige krachten. Ze bouwen een science fictionachtige droomwereld op, die onmiskenbaar het karakter van regressie heeft. Rudy Kousbroek maakt in zijn boeiend essay *Infantile Omnipotence* het onderscheid tussen de Beta- en Alpha-science fiction. Varenhijt en anderen maken deel uit van de Beta-science fiction, in zoverre zij gedreven worden door macht, de zucht de verschijnselen te beheersen door middel van de gedroomde wetenschap en techniek. Dat hun onderneming noodzakelijk op een mislukking uitloopt komt mede voort uit de verdrongen wens terug te keren tot de wereld van afhankelijkheid, van de ongelimiteerde macht van de ouders in de eerste levensjaren. Deze passief-regressieve wens en de actief-agressieve instelling zijn van het begin af aanwezig en bepalend voor de onmogelijke wetenschapswereld, die wordt opgebouwd. Er gebeuren vreemde dingen in *Atonale*. Een brikettenlint beweegt zich om de aarde. Maya weigert adem te halen, omdat ze in de atmosfeer van Astaroth niet kan leven; Kakus klimt langs de regenpijp of hangt aan de lift enz. enz. Todorov heeft in zijn beschrijving van het genre van de ‘littérature fantastique’ erop gewezen, dat de fantastische literatuur juist gekenmerkt wordt door de aarzeling die de personages en ook de lezer hebben of wat ze waarnemen met de ‘gewone werkelijkheid’ overeenkomt.⁸ In *Atonale*, zoals trouwens ook in *Samen naar Oostende*, verbazen de personages zich niet over de wonderlijke gebeurtenissen, kennen ze geen aarzeling over wat er plaats vindt. In het begin van *Atonale* wordt Varenhijt plotseling geconfronteerd met een oude man en een jong meisje, terwijl hij op de ijsvlakte loopt. Er wordt geen woord gesproken, maar roerloos geluisterd naar de acht slagen van de kerktoren. ‘Toen merkte Varenhijt dat hij niet durfde te blijven lopen. Beschaamd bond hij de schaatsen onder, terwijl het meisje sierlijk om hem heen draaide. Toen hij klaar was, probeerde hij een paar streken te maken, maar de oude man strooide herhaaldelijk as van zijn sigaar voor zijn voeten.’ Van verbazing over wat er plaats vindt is geen sprake. *Die Verwandlung* van Kafka begint met een ongewoon fenomeen, de metamorfose tot insect, die de hoofdfiguur niet of nauwelijks verbaast. In de loop van het ver-

haal wordt dit feit steeds vanzelfsprekender voor personages en lezer. Tegen het einde wordt het fantastische feit paradoxaal als een mogelijk feit geaccepteerd. In tegenstelling tot Kafka's verhaal is het niet mogelijk *Atonale* op het letterlijke niveau, alleen als absurd verhaal, te lezen. Al heel gauw dringt zich een allegorische betekenis op. De naamgeving (Varenhijt, Maya, Adelphe, Kakus enz.) is een duidelijke indicatie in dat opzicht. Het blijkt echter moeilijk de allegorische code te ontraadselen. De andere verhalen van Hermans, meer 'realistisch' van aard, zijn voor mij de sleutel geweest om toegang te krijgen tot de allegorie. Iedere schrijver schrijft eigenlijk steeds weer dezelfde roman, niet waar?

De 13 hoofdstukjes van *Atonale* zijn in vier fasen te onderscheiden. De eerste fase is het hoofdstuk *De Tocht*. Varenhijt begeeft zich hierin op weg vanuit de stad, ontmoet een oude man en een jong meisje. De laatste vergezellen hem een tijdje en verdwijnen dan weer. Varenhijt blijft vertwijfeld alleen achter. De tweede fase is de beschrijving van het fabriekscomplex Astaroth en zijn voorgeschiedenis. De derde fase, beginnend bij het hoofdstuk *De ongewilde willekeurige dood*, speelt zich af op Astaroth. In deze fase, die weer is onder te verdelen in kleinere episoden, voltrekt zich het drama van Varenhijt. De vierde fase, de hoofdstukjes '*Momentfotografie!*' en *Atonale*, speelt zich af in een stad. Varenhijt herkent zichzelf in de oude man op de foto van het begin. Het laatste hoofdstuk speelt zich af in *Huize Avondrood* en omgeving.

De vier fasen vormen tesamen een cyclus. Het cyclische karakter van Hermans verhalen, meerdere malen door de critici geconstateerd, is in *Atonale* overduidelijk aanwezig. Varenhijt vervalt op het einde van het verhaal in dezelfde eenzame situatie als waarin hij vertrokken is. Cyclisch is ook de weg, die Varenhijt aflegt: van de stad via Astaroth terug naar de stad. Wat de tijd betreft voltrekt zich het verhaal binnen de cyclus van het jaar. De lezer wordt in het begin, in de eerste zin, midden in een overweging van Varenhijt geplaatst, namelijk dat het water hoog gestaan moest hebben, voor de vorst ingevallen was. Voor de hand liggend is te veronderstellen, dat Varenhijt hier refereert aan een sterke regenval in de herfst. Het verhaal eindigt ook in de herfst (laatste loof, regenval, dorre bladeren). Daar tussen in wordt het verloop van winter, lente en zomer zeer expliciet vermeld. Het drama van Varenhijts gemechaniseerde wereld, waarin de kringloop van het brikettenlint rondom de aarde zich voltrekt, loopt parallel met het verstrijken van de seizoenen. Met de stijging van de temperatuur krijgen andere krachten dan die van Varenhijt de overhand. Het fiasco van Varenhijts onderneming, het ogenblik dat de brikettenlint op zijn uitgangspunt terugkomt, vindt plaats op

‘een helle, hete zomerdag.’ Het belang van de temperatuur wordt ook in de naamgeving geaccentueerd. (Varenhijt-Fahrenheit)

Temperatuur en zon spelen trouwens voortdurend een belangrijke rol bij Hermans. Naast natuurlijk *De God Denkbaar* is ook *Nooit meer slapen* daar een voorbeeld van. Alfreds dramatische tocht speelt zich af in het land, waar zomers de zon niet ondergaat. In *Moedwil en misverstand* krijgt in het verhaal *Een ontvoogding* de tegenstelling licht-donker veel nadruk. *Dokter Klondyke*, begint met Oudjaar, in de winter dus. De mislukking van Klondyke's poging het meisje te redden wordt een feit op een zeer hete dag, midden augustus. Die dag sterft Lily.

Daarnaast is er in *Atonale* de cyclus van de dag. Het verhaal begint in de morgen en eindigt met Varenhijts verblijf in *Huize Avondrood*. ‘Avondrood, dacht Varenhijt, ik heb er niet aan gedacht, ik had willen sterven zonder avondrood. Die vergissing boet ik nu.’ De avondzon komt enkele malen terug in het verhaal op momenten, dat Varenhijts positie wankel is.

Analoog aan de schepping van de wereld in Genesis in zes perioden, is de schepping van Astaroth in zes jaar. Het verhaal speelt zich af in het laatste zesde jaar. Varenhijts almachtsideaal is gericht op het scheppen van een alternatieve kosmos, waarin geconcurrereerd wordt met de natuur en de zon en waarin het verloop van de tijd uitgeschakeld zou moeten zijn. Astaroth wordt beschreven als ‘een eigen bodem, een eigen heeal’, door prikkeldraad afgesloten van de omgeving. ‘De natuur was onmachtig voorbij die scheiding voort te woekeren.’ In zijn kosmos neemt Varenhijt de plaats in van de zon als warmteleverancier door het in stand houden van de produktie van steenkoolbriketten. Als Adelphe al te familair tegen hem is, vergelijkt hij zich zelf met de zon door te zeggen: ‘Wie tegen de zon zijn tong uitsteekt, moet blind zijn of vrezen het te worden.’ Als Zarathustra, wars van alle medelijden, gericht op de ‘grosze Mittag’, is Varenhijt ‘eine Sonne selber und ein unerbittlicher Sonnen-Wille, zum Vernichten bereit im Siegen!’ De vergelijking tussen Nietzsche's Uebermensch en zijn filosofie van de ‘ewigen Wiederkehr’ met Varenhijt en zijn idealen dringt zich op. Varenhijts illusie de tijd te vernietigen door de konstruktie van Astaroth correspondeert met de mentaliteit van de primitief, zoals deze beschreven is door Eliade in zijn *Le mythe de l'éternel retour*. Het is de poging van de primitief door elk van zijn scheppingen de tijd te vernietigen, te komen in de ‘temps mythique’, in illo tempore, waarin de schepping heeft plaats gevonden. Het is dezelfde mentaliteit van primitief, ‘infantile omnipotence’, die de ik in *Hundertwasser* doet uitroepen: ‘Maar ik wilde groot worden op eigen kracht, ik wilde iets bouwen uit niets, ik wilde

de Rockefeller van de Zeldzame Aarden worden, ik las in die tijd nog biografieën van Grote Mannen. Wat is het geheim van grootheid? Willen wat niemand anders wil, salpeter maken uit lucht, Manhattan kopen voor veertien rijksdaalders, doen wat niemand anders doet, een stad stichten in de woestijn, uniek wezen, nieuw en de eerste.’

Varenhijts grootheidsideaal, gesymboliseerd door het brikettenlint, dat de aarde moet omarmen, is onderworpen aan de beperkingen van tijd en ruimte, is gevangen in de cyclus van geboorte en dood.

In de eerdergenoemde eerste fase van *Atonale* worden de tegenstellingen, die later verscherpt in de derde en vierde fase terugkeren, aangeduid. In het mikro-verhaal van de gedwongen schaatstocht, waarin Varenhijt alleen achterblijft, wordt Varenhijts onderneming en de mislukking daarvan aangekondigd.

Varenhijt komt in het eerste hoofdstuk te staan tegenover het koppel Adelphe-oude man. Er ontstaat even een relatie Adelphe-Varenhijt, maar de oude man komt storend tussenbeide en maakt Varenhijt bang. Varenhijt voelt zich tegenover Adelphe hulpeloos, als ‘een kind in een paardetuig’, wil indruk maken, tracht zich van haar te ontdoen, voelt zich aangetrokken, is kortom ambivalent in zijn gevoelens. Het is voor de hand liggend in de driehoeksverhouding Varenhijt-Adelphe-oude man de relatie zoon-moeder-vader te herkennen, waarbij door de naam Adelphe ook nog het zusje wordt binnengesmokkeld, nauw verbonden met de vader. De ambivalentie van liefde, onmacht, vrees van de ‘zoon’ wordt doorbroken door de wereld van Astaroth, beschreven in de tweede fase.

In andere verhalen van *Moedwil en misverstand* is het patroon van de eerste fase in *Atonale* terug te vinden zonder de allegorische vermomming. Zo vindt de lezer in *Elektrotherapie!* in de jeugdervaringen van de jonge Ronald dezelfde oedipale situatie terug. De oude man herkennen we in de persoon van Ronalds autoritaire vader tot in de beschrijving van zijn uiterlijk: ‘Uit zijn snorharen ontsproot een dikke, zwarte sigaar, waarvan de rook in Ronalds ogen stak.’ De figuur Adelphe is vertegenwoordigd in Ronalds moeder, die haar man nooit afvalt, die Ronald als een klein kind behandelt en op wie hij een beroep wil doen medelijden te hebben. Adelphe is ook terug te vinden in het meisje Agnes, op wie Ronald erg verliefd is. Hij wil indruk op haar maken en spant zich voor haar in schaatsen te leren. Tijdens het schaatsenrijden laat ze hem alleen achter. Het gehele verhaal door is Ronald ten prooi aan ambivalente gevoelens van liefde en haat ten opzichte van de ouders. Hij bouwt steeds autonome wereldjes op, boeken lezend, pianospelend, onanerend, tot hij aan het einde zijn ambivalentie doorbreekt en met een tour de force de

oplossing zoekt in de elektrotherapie.

In het eerste hoofdstuk van *Een ontvoogding* treedt bij de jonge Bahloul reeds vroeg de ambivalentie op tussen droom en werkelijkheid, avontuur en alledaagsheid, sterk en laf zijn. Na zijn mislukkingen 'regelmatig te draaien', tegemoet te komen aan de wensen van zijn vader, doorbreekt hij de impasse en kiest de carrière van soldaat. Hermans heeft zelf naar aanleiding van de kritiek op *Ik heb altijd gelijk* duidelijk aangegeven, hoe de keuze van de bliksemcarrière, in dit geval de legercarrière door de hoofdfiguur Lodewijk, een reactie is op de door de vader gewilde alledaagsheid.⁹ De ambivalentie, waaronder de hoofdfiguur bij Hermans gebukt gaat, wordt kortweg aangeduid met de twijfel over de keuze tussen de wereld van de zuster of die van het superego. De zusterwereld vertegenwoordigt de passieve carrière, de gehoorzaamheid aan de ouders, de onderworpenheid aan wat iedereen doet. In *Ik heb altijd gelijk* is deze kant vertegenwoordigd door pleegzuster Gertie, die de gestorven zuster Debora moet vervangen. Zij is dus 'pleegzuster in de dubbele betekenis van verpleegster en namaak-zuster'. Ook het genitaal-sexuele behoort tot de zusterwereld. In *Atonale* is deze wereld aanwezig in de persoon van 'Adelphe' ('zuster erbarmen') en van Maya. In het schoolopstel *Uitvinder* wordt deze zusterwereld gekozen door de ik-figuur, die als getrouwd notaris eindigt. In *Loo-Lee* door het meisjesachtige jongetje Valentijn. Er zijn in de bundel *Moedwil en misverstand* reeksen werkwoorden te geven, die deze passieve zusterstaat aangeven: laf zijn, - blijven zitten - gehoorzamen - niet verdedigen - slapen - achteruit kijken - medelijden hebben - in donker leven - hulpeloos zijn - in de natuur opgaan - oud zijn - steunen - wachten op dood enz..

De wereld van het superego, de wereld van De Streier, Varenhijt, Klondyke, Herbert in *Loo-Lee* is gericht op het willen - held zijn - van huis gaan - zoeken - dromen - uniek zijn - scheppen - waken - heersen - ingrijpen in de natuur - het licht zoeken - dood ontkennen enz..

Varenhijt neemt afstand van de wereld van de zuster en fixeert zich op de superego-wereld (tweede fase). In eerste instantie kan hij het determinerende proces van de eerste fase, die van de kindertijd, waarin de zusterwereld gold, niet als werkelijkheid erkennen. Hij verdringt deze. De orde die Varenhijt aanbrengt is een schijnorde. Zijn gedrag maakt een demonische indruk. Er is een enkel idee, dat gerealiseerd moet worden en er zijn vaste krampachtige gewoonten, vanwaar niet afgeweken mag worden. Hij maakt een robot-achtige, 'onmenselijke' indruk. 'Hij is een levende machine, herinnerde Adelphe zich nu vastgesteld te hebben. Hij zou willen dat er geen mensen meer

waren, alleen machines.’ Zijn gedrag komt overeen met dat van een dwangneuroticus: er is angst, dwangmatig handelen, vaste rituelen, een vastliggende hiërarchie. De psycho-analyticus Fenichel zegt over het dwangneurotisch gedrag: ‘Compulsive systematizing, performed not for the purpose of mastering reality, but rather in order to deny certain aspects of it, falsifying reality, is a caricature of science.’¹⁰

Een afweermechanisme dat door Varenhijt wordt gehanteerd om zijn wereld autonoom te houden en de zusterwereld in hem zelf te verdringen, is het projektiemechanisme. Het projektiemechanisme wordt in werking gesteld om emotionele conflicten naar buiten te brengen en op die manier te gebruiken tot opbouw van zijn buitenwereld. De personages in *Atonale* hebben veel gemeen met de personifikaties, die we uit andere allegorieën kennen. Bij personifikaties, veelal in hun naam getypeerd, worden slechts enkele trekken van de persoonlijkheid scherp bericht. Deze trekken zijn de iconografische ‘betekenissen’ van ieder personage. De held in het allegorische *Atonale* is niet zozeer een ‘werkelijk persoon’ alswel degene, die andere secundaire persoonlijkheden genereert, die deelaspekten van hem zelf zijn. De lezer krijgt de indruk, dat in Hermans verhaal de held zelf de wereld en zijn personages om zich heen schept. Er ontstaan op die manier alter-ego's, subkarakters, die tegenover de hoofdpersoon staan, tegenstrijdig aan zijn ‘ideale’ wereld. Schijn en werkelijkheid zijn niet meer te onderscheiden. Het is niet meer uit te maken in hoeverre de personages werkelijk bestaan of slechts produkten van Varenhijts verbeelding zijn. ‘Das Leben und die Träume sind Blätter eines und des nämlichen Buches’, luidt het aan Schopenhauer ontleende motto van de bundel. De gehele wereld is en blijft ‘Vorstellung’ en blijft daarom altijd en eeuwig door het subject bepaald. Er is geen principieel verschil tussen leven en droom.

Atonale is een psychomachia, een allegorisch, droomachtig verslag van een psychische strijd, waarin werkelijkheid en verbeelding in elkaar overlopen. De personages communiceren op een wonderlijke wijze met elkaar. Soms converseren zij slechts in gedachten, zoals Varenhijt en Adelphe. In Maya's kamer bevinden zich onmogelijke witte papegaaien en zwarte rozen, wat de irrealiteit van de situatie alleen maar verhoogt. Abersson is ‘haast mediumiek’, wanneer hij zegt: ‘Was Varenhijt er maar’ en de deur opengaat en Varenhijt binnenkomt’. Overeenkomsten in uiterlijk verbinden de personen met elkaar. Zo draagt de minister van nijverheid, die de fabriek opent, de handschoen in de linker hand, zoals Varenhijt dit doet in het begin. De oude man heeft hetzelfde uiterlijk met snor en bril als Varenhijt op het einde van het verhaal.

Hoe Varenhijt en de wereld van Astaroth samenvallen wordt ook

duidelijk uit het volgende. Het fabriekscomplex wordt op bladzijde 28 aangeduid als N.V. Verenigde Bedrijven 'Astaroth'. De letters blijken, als Varenhijt op het einde aan Annie Slibvisser zijn voornaam bekend maakt, namelijk Nikol, ook de afkorting te zijn van zijn naam. Een opmerking van Kakus, die Adelphe tracht te verleiden, is in dit opzicht veelzeggend: 'Mijnheer Varenhijt is hetzelfde gebleven en hij is allemaal.'

De personen, die Astaroth bevolken, laten zich vrij gemakkelijk in Jungs schematische indeling van de persoonlijkheid, animus, anima, Schatten, verdelen. De mannelijke personen, Slibvisser en Abersson, zijn overgangsfiguren tussen Varenhijt en de zusterwereld. Slibvisser heeft door zijn hulpeloosheid, verliefdheid op Maya, vermoeidheid enz. te veel anima evenals Abersson met diens verwijfdheid en dandy-achtig uiterlijk.¹¹ De bediende van Varenhijt, Kakus, lui, analfabeet, sensueel, afzichtelijk van uiterlijk, met knobelige voeten, slordig, enz. vertegenwoordigt het ongecontroleerde, primitieve deel van Varenhijts persoon.¹²

De vrouwelijke personen vormen de grootste bedreiging voor Varenhijt. Vele malen in het verhaal heeft de ontmoeting met de vrouw bewustwording van tijd, jeugdherinnering, gedachten aan vroegere genegenheid en aandacht voor de natuur buiten tot gevolg.

Maya is door haar huwelijk met Slibvisser vanaf het begin met Astaroth verbonden. Na een mislukte poging in het verleden Varenhijt te verleiden, weigert zij uit protest tegen de lelijkheid van Varenhijts wereld verder adem te halen. Haar zeldmoordpoging is de grote aanval van de zusterwereld. Door haar onwil om te leven verstoort zij de illusie van Varenhijts almachtwereld, waar de dood, de ondergang buitengesloten is. Hij kan de orde nog redden door het inschakelen van een zuurstofapparaat, haar daarmee degraderend tot een onderdeel van zijn fabriek, een levende machine.

De daad van Maya heeft tevens tot gevolg, dat Varenhijt Adelphe, zuster erbarmen, moet inschakelen. Met haar treedt de ambivalentie binnen. Aan de ene kant helpt zij door verzorging van Maya de wereld van Varenhijt in stand te houden, aan de andere kant ondermijnt zij zijn wereld. Naast rechtstreekse aanvallen op Varenhijt probeert zij het ook via 'anima' Slibvisser en 'Schatten' Kakus.

Naast *Atonale* zijn er verschillende verhalen in *Moedwil en misverstand* aan te wijzen, waarin de dood binnendringt in de wereld van de hoofdfiguur. In *Loo-Lee* verdwijnt de bange, naar moeder verlangende, Valentijn in de rivier. Voor het eerst maakt het 'mannelijke' broertje Herbert, die het verbodene zoekt, kennis met de dood. In *Samen naar Oostende* bezwijkt het meisje, dat de hoofdfiguur ver-

gezelt, voor het einddoel bereikt is. In *Dokter Klondyke* wacht Lily passief op haar einde. Floris zet zich in om haar te redden en roept de hulp in van Zuster Ferro. Als de genezing door de toewijding van Floris succes lijkt te hebben, wordt Floris ziek. Lily sterft hierna. Moedwil en misverstand zijn van beide kanten niet meer te onderscheiden. Het grote ogenblik iedere keer is in de verhalen, dat de zusterwereld met ziekte en dood de superegowereld binnendringt en deze volkomen opblaast.

Terug naar *Atonale*. In Maya's zoon Albert, die evenals Varenhijt de kraan van het zuurstofapparaat wil dichtdraaien door verlangen naar aandacht van moeder en uit protest tegen haar passiviteit, herkent Varenhijt zijn eigen kindertijd. Zijn afdaling samen met Albert in de mijn, in de schoot van moeder aarde, is illustratief. Hoe nauw Astaroth, waar elke halve seconde een briket gebaard wordt, verbonden is met de moeder, wordt duidelijk uit de naamgeving. Astaroth is de Semitische godin der vruchtbaarheid, wier naam enige malen in het Oude Testament voorkomt. De kultus van Astaroth had een uitgesproken sexueel karakter. Om de zoveel tijd wendden de Joden zich af van Jahweh en gaven zich over aan de verering van de vruchtbaarheidgodin. Deze werd door de wet van Mozes en de profeten veroordeeld. In de keuze van deze naam wordt dus ook het element ongehoorzaamheid benadrukt.

Het sexuele karakter van Varenhijts wereld wordt mede geaccentueerd door de talloze Freudiaanse symbolen in *Atonale*: pijpen, vulpotlood, kerktoren, rubberslang, sigaren, vinger in de mond steken, langs de voorgevel klimmen enz. Kaleis merkt in zijn essay *De God Denkbaar uit zijn droom ontwaakt* terecht op, dat Varenhijts fabriek onmiskenbaar het beeld oproept van een perfect georganiseerd spijsverteringskanaal uitmondend in een anus, waar de warme briketten uit te voorschijn komen.¹³

De tekst wordt niet alleen door de naamgeving 'Astaroth' in ruimte en tijd vergroot, maar ook door het feit, dat Maya de naam is van de moeder van Boeddha. In tegenstelling tot de Boeddhalgende, waar Boeddha overgaat tot het zich oefenen in het inhouden van de adem, is het in *Atonale* de moeder die het initiatief neemt tot het bereiken van het Nirwana en haar zoontje in de tijd achterlaat. Als een yoga vertraagt zij haar ademhalingsritme met het doel om aan de tijd te ontsnappen en te komen tot de 'susumnâ', het middelpunt, waar ziekte noch ouderdom, dag noch nacht voorkomt, waar kortom de vernietiging van de tijd heeft plaats gevonden. Terwijl Boeddha vlak na zijn geboorte zijn zeven passen maakt en hiermee aangeeft de tijd te kunnen verlaten en deze ook patiloman d.w.z. tegen de draad in te

kunnen doorlopen, weet Albert als hij stapje voor stapje met een bos madeliefjes (sic) in de hand tegen de draad in op het brikettenlint loopt zijn evenwicht niet te bewaren. Varenhijt vangt de huilende jongen op.

De psychomachia voltrekt zich geleidelijk, meestal in gespreksvorm. Doordat Varenhijt is afgesplitst in een aantal deelpersonages, wordt de symmetrie van het verhaal vergroot. Elk deelkarakter heeft in de derde fase van het verhaal strijd te voeren als de hoofdfiguur. Wanneer Maya of Adelphe hun aanvallen op Varenhijt en de anderen ondernemen, zijn er bij hem momenten van bewustwording van bijzondere intensiteit, waarin het geluid van de fabriek wegvalt, de stilte intreedt. Er wordt dan een tipje van de sluier opgelicht, die Varenhijt over de werkelijkheid heeft gelegd. De verdrongen herinneringen aan de kindertijd en het verdrongen besef van het verloop van de tijd moet hij zich bewust maken. Hier een van de momenten tijdens het woordenloze ‘gesprek’ met Adelphe: ‘Weer keek Varenhijt naar de klok zonder te zien hoe laat het was. Als er een stop doorslaat, dacht Varenhijt, zal hij stilstaan, maar het zal er niets toe doen. De tijd blijft steeds een ruige draad die dóór ons getrokken wordt. Ik ben zelf een secundewijzer die draait, ik tik helaas daarbij... Men moest dat kunnen onderdrukken...’ Maar direkt daarna wordt de situatie weer gestabiliseerd en treedt de verdringing weer in: ‘Maar een machine ben ik toch ook; tot dusver loopt hij zonder haperen.’ Zoals bijvoorbeeld in *Nooit meer slapen* tijdens de tocht regelmatig momenten van bewustwording bij Alfred plaats vinden, culminerend in de overdenking op de berg Vuorje, zo is er in *Atonale* sprake van een reeks van ‘intermediary moments’. Fletcher in zijn studie over allegorie: ‘Perhaps more important than the intermediary moments of vision, chiefly initiatory moments, are those final moments of vision which climax most major allegorical works, like the one in *Moby Dick*, and which constitute the highest functions to be accorded the allegorical mode’.¹⁴

Deze ‘final moments of vision’ worden in *Atonale* beschreven in de laatste drie hoofdstukken. In het hoofdstuk dat als titel het alchemistische symbool van de ouroboros heeft: *De slang verslindt zijn staart*, komt de brikettenlint op zijn uitgangspunt terug. Zijn almachtsideaal blijkt gebonden aan ruimte en tijd en maakt, zoals het symbool van de ouroboros aangeeft, deel uit van de eeuwige circulatie van het leven, dat steeds verrijst en weer verzwolgen wordt. De ‘temps’ in Bergsons betekenis wordt vervangen door de ‘durée’. Deze bewustwording kan echter niet Varenhijts fatale begeerte weerhouden, ‘die hij als kind gevoeld had een nieuwe tube tandpasta in één

keer geheel leeg te drukken'. Hij zet zijn briketten weer in beweging. In een apocalypsische van water en vuur gaat zijn wereld ten gronde. In het voorlaatste hoofdstuk wordt onbarmhartig op de foto vastgelegd, dat Varenhijt en de oude man samengevallen zijn. Hij doorziet dat de wereld, die hij, naar hij dacht, zelfstandig had opgebouwd, toch voorkomt uit een volledige identifikatie met de vader. De vader is deel van zijn ik geworden. Astaroth wordt doorzien als een kinderlijke machtsdroom, bedoeld om vader en moeder te vervangen. De mislukking van zijn onderneming is zowel te verklaren uit de agressieve wens hen te vernietigen als uit de verdrongen wens terug te keren naar de geborgenheid van de ouders, de zusterwereld.

In dit stadium van ambivalentie, van nocturne atonale, kan hij het 'onnozele' nichtje Annie Slibvisser, vertegenwoordigster ook van de zusterwereld, accepteren. Zij bood - het wordt terloops in het verhaal vermeld - spontaan hulp, maar werd verjaagd uit de Astarothwereld. Adelphe, zo nauw verbonden met de vader, nam haar plaats in. Haar hulp komt echter voor Varenhijt te laat, zijn illusoire kinderwereld is vernietigd. De dood is een niet te ontkomen werkelijkheid.

Eindnoten:

- 1 Soma oktober/november 1970, jaargang 2, aflevering 10/11. Blz. 12
- 2 Rein Bloem. Herman Gorter: een momentopname. Raster IV, winter 70/71. Blz. 435-440.
- 3 Haagse Post, jaargang 57, no. 44. Blz. 86-91.
- 4 W.F. Hermans. Moedwil en misverstand. Amsterdam 1965.
- 5 Er bestaat een jeugdboek van Hubert E. Coryell *Klondike gold*. Het verscheen in 1938. De hoofdpersoon Frank tracht door gouddelven in Klondike zijn studie voor arts te betalen. Bij de goudplaats aangekomen ziet hij af van goudgraven. Hij heeft het geluk elders gevonden. Hij wordt namelijk opgenomen in het huis van Dokter Everett, zijn tochtgenoot. Door hem zal Frank zijn studie kunnen voltooien.
- 6 J. Fontijn. Nooit meer slapen of naar het middelpunt der aarde. In: Tirade, jaargang 14, oktober 190. Blz. 474-493.
- 7 Atonale werd voor het eerst gepubliceerd in het tijdschrift Podium, sept.-okt. 1951. Blz. 326-361. De latere edities van dit verhaal verschillen aanzienlijk van de tijdschrifteditie.
- 8 Tzvetan Todorov. Introduction à la littérature fantastique. Paris 1970.
- 9 W.F. Hermans. Polemisch mengelwerk. In: Podium. Jaargang 8, maart/april 1952. Blz. 103-129.
- 10 O. Fenichel. The Psychoanalytic Theory of the Neuroses. New York 1945. Blz. 295.
Zie verder ook P.C. Kuiper, Neurosenleer. Arnhem 1968. Blz. 156 e.v.
- 11 De naam Slibvisser breng ik in verband met slip vangen d.w.z. zijn doel niet bereiken, in zijn oogmerk niet slagen; ook in de zin van bot vangen. Zie hiervoor: F.A. Stoett. Nederlandsche spreekwoorden. Zutphen 1901.
Mogelijk kan de naam Abersson in verband gebracht worden met het zogenaamde Aberssonsystem: de machinal fabricage van bakstenen, waarbij de handelingen nagenoeg dezelfde zijn als bij de handvormfabricage.
- 12 Mogelijk houdt de naam Kakus verband met de mythologische Cacus, zoon van Vulcanus. Hij stal runderen van Heracles. Hij werd door deze verslagen, verraden door zijn zuster Caca.
- 13 Huug Kaleis. De God Denkbaar uit zijn droom ontwaakt. In: Tirade. Jaargang 14, november 1970. Blz. 553 e.v.
- 14 A. Fletcher. Allegory. Ithaca, New York. 1964. Blz. 354.

