

‘Met de linker- en rechterhand geschreven. Willem Frederik Hermans en de literaire conventies’

Wilbert Smulders

bron

Wilbert Smulders, ‘Met de linker- en rechterhand geschreven. Willem Frederik Hermans en de literaire conventies.’ In: Wilbert Smulders (red.), *Verboden toegang. Essays over het werk van Willem Frederik Hermans gevolgd door een vraaggesprek met de schrijver*. De Bezige Bij, Amsterdam 1989, p. 84-121

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/smul003metd01_01/colofon.htm

© 2005 dbnl / Wilbert Smulders



Wilbert Smulders

Met de linker- en rechterhand geschreven

Willem Frederik Hermans en de literaire conventies

INLEIDING

Willem Frederik Hermans' eerste novellenbundel *Moedwil en misverstand* (1948) bevat verhalen die thematisch erg veel verwantschap hebben, maar die wat betreft hun uiterlijke vorm sterk uiteenlopen. Naast realistische verhalen, zoals 'Elektrotherapie', staan 'droomverhalen' zoals 'Atonale'.

Droom en werkelijkheid wisselen elkaar in deze bundel af en dat in meer dan één opzicht. Niet alleen staan realistische verhalen naast droomverhalen, ze zijn bovendien elkaars complement. In zekere zin zijn ze zelfs onderling verwisselbaar: zoals het in de droomverhalen in laatste instantie om de werkelijkheid gaat, zo komt in de realistische verhalen het woeden van duistere driften aan de oppervlakte.

Het motto dat Hermans aan de eerste druk van de bundel meegaf, biedt een vingerwijzing voor het verband tussen de twee soorten verhalen. Het motto luidt: 'Das Leben und die Träume sind Blätter eines und des nämlichen Buches' en is ontleend aan het werk van Arthur Schopenhauer. De filosoof varieert in dit citaat op de oeroude metafoor van 'de wereld als boek'. Zijn wereld is kennelijk als een 'boek' waarin zulke ogenschijnlijk diverse 'bladen' als 'Leben' en 'Träume' dezelfde *tekst* bevatten.

Op analoge wijze, zo suggereert het motto, verhouden de droomverhalen uit de bundel zich tot de realistische verhalen uit de bundel, waarbij en passant het verband wordt

gesuggereerd tussen enerzijds de titel van Schopenhauers hoofdwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* en anderzijds ‘De wereld als *moedwil en misverstand*’.

Moedwil en misverstand bevat al zeer veel van wat op grond van later werk als *de* thematiek van deze auteur zou worden aangemerkt. De verschillende verhalen uit de bundel zijn dan ook te beschouwen als segmenten van het grondverhaal - de ‘persoonlijke mythologie’ - dat Hermans met het publiceren van deze bundel heeft aangesneden en waaraan hij een oeuvre lang zal blijven schrijven. De verschillende schrijfwijzen die de auteur reeds in *Moedwil en misverstand* laat zien - droomverhaal en realisme - zijn dan te beschouwen als onderscheiden modulaties van één grondtoon. Zo bezien zijn de diverse verhalen uit *Moedwil en misverstand* aan te merken als verschillende bladen uit één tekst, die steeds ergens anders openvalt, overal opnieuw begint en afwisselend met de linker- en rechterhand geschreven is.

Bij de tweede druk van de bundel in 1961 voegt Hermans aan het citaat van Schopenhauer een tweede motto toe. Het luidt ‘Das Ziel des Lebens ist der Tod’ en is van de hand van Sigmund Freud. Door deze toevoeging wordt het spel van allusies op het principe van ‘eenheid in verscheidenheid’ nog eens uitgebreid. De citaten van Schopenhauer en Freud zijn immers ook in zekere zin verwisselbaar. Dat van Schopenhauer had zo uit het werk van Freud genomen kunnen zijn en het citaat van Freud zou in het werk van Schopenhauer niet hebben misstaan. De aangehaalde woorden van Schopenhauer brengen droom en werkelijkheid in een denkbeeldige relatie die nog geen halve eeuw later door Freud op zijn letterlijke betekenis zou worden onderzocht. Aan de andere kant is Freuds citaat afkomstig uit diens ‘late’ essay ‘Jenseits des Lustprinzips’, dat de doodsdrift tot onderwerp heeft en waarin de auteur - vlak voor de tot motto gekozen zinsnede - constateert dat zijn theorie ‘onver-

wachts de haven van Schopenhauers filosofie [is] binnengelopen, voor wie de dood immers ‘het eigenlijke resultaat’ en als zodanig het doel van het leven is, de geslachtsdrift echter de belichaming van de wil tot leven.’

Door de keuze van de motto's wordt de pessimisme-filosoof Schopenhauer, die de werkelijkheid definitief tot onherbergzaam gebied heeft verklaard, verwisselbaar gemaakt met de denker Freud, die juist systematisch pogingen heeft ondernomen om de wildernis van het onbewuste te ontsluiten.

Titel en motto's van Hermans' eerste novellenbundel zetten - achteraf gezien - de toon voor een heel oeuvre dat afwisselend met de linkerhand (droomverhaal) en met de rechterhand (realisme) geschreven is. De wijze waarop Hermans zich van de conventies van beide grondvormen heeft bediend, en de ontwikkeling die zijn oeuvre op dat punt doormaakt, vormen het onderwerp van deze bijdrage.

Allereerst besteed ik aandacht aan de conventies van de grondvormen ‘droomverhaal’ en ‘realisme’ in het algemeen (1). Vervolgens ga ik uitgebreid in op het droomverhaal ‘Atonale’ en kort op de realistische novelle ‘Elektrotherapie’ uit *Moedwil en misverstand* (2). Deze twee vroege verhalen zijn min of meer ‘zuivere’ vertegenwoordigers van de respectievelijke grondvormen. Vanaf 1957 laat Hermans het ‘droomverhaal’ min of meer varen en legt hij zich erop toe verhalen te schrijven waarin de grondvormen van het droomverhaal en het realisme in elkaar zijn geschoven (of tegen elkaar worden uitgespeeld). De schrijfwijze van deze verhalen noem ik ‘misleidend realisme’. Om te laten zien hoe deze vormelijke tweeenheid werkt, onderneem ik daarna een analyse van de novelle ‘Een wonderkind of een total loss’ (3). Ik besluit met een korte beschouwing over de vraag welke plaats de late romans *Onder professoren* en *Uit talloos veel miljoenen* in deze ontwikkeling innemen (4).

1 DROOMVERHAAL EN REALISME

Het droomverhaal is het type verhaal dat hermetisch en daardoor in zekere zin duister is, maar dat een grote lyrische zeggingskracht heeft. Het vindt zijn uitgangspunt buiten de accidentele werkelijkheid en beeldt iets uit dat weliswaar niet waarneembaar is, maar dat ten opzichte van de accidentele werkelijkheid exemplarisch wordt geacht. Het godenverhaal, de mythe, de allegorie en het fantastische verhaal vormen het voorland van dit type verhaal. In de voor-moderne tijd gaf het vorm aan ideeën betreffende de kosmogonie of de transcendentale werkelijkheid. In de moderne literatuur beeldt het de werking uit van datgene waarop de a-religieuze, moderne mens zich heeft teruggetrokken: het bewustzijn. Het moderne droomverhaal handelt derhalve over geestelijke processen, waarbij verschillende niveaus van bewustzijn gelijktijdig werkzaam zijn. Het gaat dus over ‘handelingen’ die per se niet waarneembaar zijn: innerlijke conflicten, zoals de botsing tussen elkaar weerstrevenne neigingen of het geweldige effect van een frustratie.

Om die verschijnselen toch tot uitdrukking te kunnen brengen maakt de auteur van zo'n verhaal een oneigenlijk gebruik van de werkelijkheid. Elementen uit de werkelijkheid dienen bij dit type verhaal als *materiaal* waarmee het onstoffelijke verschijnsel, waar het de auteur om te doen is, aanschouwelijk kan worden gemaakt. Aan de accidentele werkelijkheid worden dus beelden onttrokken waarmee iets kan worden belichaamd dat in die werkelijkheid zelf helemaal niet zichtbaar is. Deze beelden functioneren in het verhaal als in een poëtische machinerie die wordt aangedreven door een uiterst diffuse referentie aan de accidentele werkelijkheid.

Wordt de werkelijkheid in het droomverhaal in hoge mate gedegradeerd tot materiaal voor een metaforespel, in het

realisme gebeurt het omgekeerde. In een realistisch verhaal roept het beeld van ‘een wereld in klein bestek’ de illusie op dat ‘de werkelijkheid als zodanig’ wordt gerepresenteerd. Het gaat hier om het verhaal met een plot, dat wil zeggen een keten van alledaagse gebeurtenissen en verwickelingen die logisch en chronologisch geordend zijn. Biedt het droomverhaal de lezer een ‘geheim’ van mythische aard in de vorm van een metafoor die zich slechts tot op zekere hoogte laat ontcijferen, het realistische verhaal biedt de lezer een ‘geheim’ van alledaagse aard: dat van het verband tussen oorzaak en gevolg.

De kroniek, de documentatie, de thriller en de detective vormen het voorland van dit type verhaal. Het vertelt de lezer iets over de alledaagse werkelijkheid. Het geeft geen exemplarisch beeld van die werkelijkheid, maar beeldt het accidentele karakter van de werkelijkheid en dus haar veranderlijkheid uit. Het verhaal van dit type vindt zijn uitgangspunt en einde in een *gebeurtenis*. Er is iets gebeurd en met de vaststelling van dat feit begint het verhaal, dat zich verder bezig zal houden met het blootleggen van de oorzaak-gevolg-keten die tot dat feit heeft geleid.

David Lodge heeft, in navolging van Roman Jakobson, de werking van het droomverhaal in verband gebracht met die van een *metafoor*, en de werking van het realistische verhaal met die van de *metonymie* of *synecdoche* (*pars pro toto*).¹ Bij een metafoor gaat het om de relatie van *gelijkenis* tussen voor het overige totaal verschillende zaken. Bij een metonymie of synecdoche gaat het om de relatie van *een onderdeel van iets tot het geheel*.

Om met het realistische verhaal te beginnen: bij het schrijven van zo'n verhaal doet de auteur een appel op onze kennis van de werkelijkheid. Op grond van die kennis weten wij dat een feit met tal van andere feiten samenhangt, bij voorbeeld via verbanden van tijd en ruimte. Daarvan

gebruik makend kan zo'n auteur door middel van de beschrijving van een paar welgekozen details per implicatie bij de lezer de hele werkelijkheid oproepen, waarvan die details een klein onderdeel uitmaken. De verbanden in zo'n verhaal zijn in de eerste plaats verbanden van aangrenzendheid, ook wel contigue verbanden genoemd.

De auteur van het droomverhaal daarentegen selecteert losse elementen uit de werkelijkheid en verbindt deze met andere, niet omdat deze elementen een contigue relatie met elkaar onderhouden, maar omdat ze metaforisch met elkaar verbonden zijn; anders gezegd: niet omdat deze elementen tijdruimtelijk bij elkaar horen, maar omdat ze een vorm van gelijkenis met elkaar vertonen, een vorm van gelijkenis die de auteur nodig heeft om datgene uit te kunnen drukken wat niet in de werkelijkheid waarneembaar is. Door zo te werk te gaan blokkeert zo'n auteur juist onze kennis van de werkelijkheid. Hij schendt namelijk op nadrukkelijke wijze de verbanden van aangrenzendheid. Hij legt dwars door de accidentele werkelijkheid verbanden van vooral symbolische aard. De lezer dient mee te werken door te accepteren dat de referentie aan de alledaagse werkelijkheid in zo'n verhaal tot op grote hoogte duister blijft. Hij moet de uitgezette signalen herkennen en - van metafoor naar metafoor springend - zijn weg door het verhaal zoeken als betrof het een gedicht. Bij het lezen van poëzie is men aan dit procédé zeer gewend: wie poëzie leest, stelt er zich vanzelf op in. Bij proza daarentegen, dat nu eenmaal van nature sterk referentieel is (dat wil zeggen dat het van nature metonymisch van structuur is), stelt dit procédé veel lezers voor problemen.

Volgens Lodge waren het realistische, metonymisch georganiseerde verhaal en het metaforisch georganiseerde droomverhaal in de negentiende eeuw nog tamelijk strikt onderscheiden genres. Maar het is, aldus Lodge, een belangrijk kenmerk van de twintigste-eeuwse literatuur, dat ro-

mans en verhalen *tegelijkertijd* extreem metonymische en extreem metaforische eigenschappen hebben. Een blik op Hermans' romans en verhalen bevestigt dit denkbeeld, ook al houdt de auteur de grondvormen in *Moedwil en misverstand* nog tamelijk gescheiden.

2 ILLUSTRATIE

a. 'Atonale': het droomverhaal

'Atonale' is misschien wel het prototype van een metaforisch Hermans-verhaal. Behalve 'Atonale' behoren ook de verhalen 'Loo-Lee', 'Samen naar Oostende', 'Dokter Klondyke' en 'Emigratie' tot het type droomverhaal.

Nicol Varenhijt is het hoofdpersonage in 'Atonale'. Hij personifieert het willen, de angst om afhankelijk te zijn en de vrees voor natuurlijke, dat wil zeggen niet geheel controleerbare, krachten. Zijn levenswerk is een goedgeorganiseerde fabriek, een mijn waar uit bruinkool briketten worden gemaakt die in een lang lint de aarde moeten omspannen. Zijn werk bestaat er dus uit om aan de natuur een stof te onttrekken die na machinale bewerking als warmtebron kan dienen. 'Wie tegen de zon zijn tong uitsteekt, moet blind zijn of vrezen het te worden', zegt hij zelf. Zijn 'wil', die de organisatie van de mijn vervolmaakt heeft, is erop gericht om aan de zon gelijk te worden. Varenhijt eindigt dan ook als blinde. Als bij produkt van de briketten-fabricage worden 'strijdgassen' gewonnen. Munitie voor chemische oorlogvoering past op haast 'natuurlijke' wijze bij iemand als Varenhijt, de personificatie van het 'willen' en dus van de 'macht'.

De fabriek vormt een afgerasterd domein waarbinnen alles onder controle is gebracht. Figuren die niet van dezelfde constitutie zijn als Varenhijt, zoals Maya, raken in dit gebied letterlijk in ademnood. Als de fabriek, eenmaal gevestigd en perfect in bedrijf, Varenhijts directe zorg niet

meer behoeft, vindt Varenhijt zijn voornaamste emplooi in de beheersing van Maya's ziekte - die eruit bestaat dat zij weigert om adem te halen. Hij legt haar dan ook aan een beademingsmachine. Hij is ingenieur, hij *weet* hoe dit moet!

Geen moeite is Varenhijt te veel als het erom gaat zich te weer te stellen tegen 'zwakte' en onzelfstandigheid, tegen het onbeheersbare, tegen de chaos kortom. Bij de hekken van de fabriek sterft de natuur af en vogels die per ongeluk op de fabriek komen aanvliegen 'keerden om of vielen dood neer.' Zelfs 'de sterren kwamen 's nachts niet door, maar bleven achter de rooklaag die altijd boven de complexen lag.' Voor Varenhijt is dit gebied echter een oase van ijsigheid. Toch is dit bolwerk niet houdbaar, zelfs niet voor Varenhijt, dat wil zeggen zelfs niet voor het personage in wiens naam zowel het symbool van het 'weten' (= de varen) als de naam van een beroemd natuurkundige (Fahrenheit) besloten ligt. Al heel vroeg in het verhaal wordt deze dreiging aangekondigd en de signalen dienaangaande worden niet alleen steeds duidelijker, maar zijn ook steeds gedifferentieerder en ze cumuleren ten slotte in de ontploffing van de fabriek. De fabriek is een metafoor voor Varenhijt.

Het bolwerk bezwijkt aan een defect dat correspondeert met de innerlijke onvolkomenheid van zijn schepper. Ook Varenhijt blijkt namelijk vatbaar voor de infectie van de ziekte die 'afhankelijkheid' heet. Ook hij blijkt gevoelig te zijn voor de hulpbehoevende in hem, voor dat deel van zichzelf dat laboreert aan iets zo onbestemds en oncontroleerbaars als 'verlangen'. Ook hij blijkt gevoelig te zijn voor het kind in hem dat zich herinnert hoe de pendule tikte, vroeger 'toen hij klein was, thuis.' Al deze tegenstrevende neigingen vindt Varenhijt in gepersonifieerde vorm in de verhaalwerkelijkheid tegenover zich. Op zijn weg naar de ondergang treft hij afsplitsingen van zichzelf als tegenspelers aan, een weg die hem uiteindelijk in 'Huize Avondrood' doet belanden.

Zo is het de ontmoeting met Adelphe, ‘Zuster Erbarmen’, die het gevaar voor Varenhijt expliciet aankondigt. Al bij hun kennismaking blijkt dat hij niet tegen haar opgewassen is (d.i. dat hij deze afsplitsing van hemzelf niet de baas is): ‘Varenhijt keek hulpeloos naar het meisje, dat hem lachend onder de arm nam. “Ik heet Adelphe”, zei ze, “en jij?”’ Haar verblijf op het fabrieksterrein met als doel om Maya te verplegen, maakt dat het gevaar voor Varenhijt acuut wordt. Ook Kakus, representant van Varenhijts instinctieve kant, legt het tegen Adelphe af, hij ‘onderwerpt’ zich zelfs letterlijk aan haar wanneer zij met de lift naar beneden gaat. Aan het slot is Varenhijt in zijn eigen ogen zo ‘krankzinnig’ dat hij, net als het kind Albert, niets liever wil dan met Adelphe uit wandelen gaan.

Deze personages treden dus allen handelend op, maar zij leiden een diffuus bestaan en hun handelwijze is veelal niet op logische gronden te motiveren. Dit komt omdat de personages die Varenhijt ontmoet, twee functies hebben. Ze zijn de gematerialiseerde vorm van de psychische factoren die Varenhijts ondergang bepalen; hun strijd met Varenhijt verbeeldt Varenhijts innerlijke conflict, hun aanslagen op zijn bolwerk verbeelden het proces van Varenhijts zelfvernietiging. Maar tegelijkertijd treden zij ook handelend op alsof zij onafhankelijk van Varenhijt en buiten zijn schuld diens ondergang veroorzaken. De ‘plot’ articuleert op deze wijze het mechanisme van Varenhijts innerlijk. Vaak is om die reden niet duidelijk wat er precies gebeurt, en veelal is niet eens uit te maken of de personages nu met elkaar in gesprek zijn of elk voor zich een denkbeeldige dialoog met elkaar voeren. ‘De personages communiceren op een wonderlijke manier met elkaar’, schrijft Jan Fontijn die in 1971 een zeer verhelderend artikel over dit verhaal geschreven heeft² waaraan ik hierboven het een en ander ontleend heb. Maar hun optreden en onderlinge relaties maken niettemin op effectieve wijze een proces aanschouwelijk dat, hoewel

in zekere zin zichtbaar gemaakt, toch zijn inherente duisterheid blijft behouden.

De wijze waarop het verhaal geschreven is, legt aan de lezer een bepaalde leeswijze op. De lezer dient te herkennen dat de gebeurtenissen voornamelijk door het gelijkenisprincipe worden gegenereerd. En zelfs voor zover er - tegen de metaforische stroom op - sprake is van een 'plot', dan nog dient dit in de eerste plaats om tussen de verschillende submetaforen een hiërarchisch verband aan te brengen. Dat verband heeft dan nog maar weinig te maken met het metonymische 'en toen... en toen' waartoe elke plot - hoe ingewikkeld ook - uiteindelijk te herleiden valt.

Zo kan men, vasthoudend aan de dunne draad van de 'plot' in 'Atonale', stellen dat er eerst de fabriek is en dat daarna pas Adelphe verschijnt, die de ineenstorting van de fabriek bewerkstelligt. Vat men de 'plot' echter op als een noodzakelijk kwaad waar ook de auteur van een droomverhaal niet helemaal buiten kan - en wel om de simpele reden dat de perceptie van welk verhaal dan ook lineair verlopende leestijd vergt -, dan vallen de bouw van de fabriek en de komst van Adelphe in de tijd samen. In de *tekst* gaat de beschrijving van Varenhijts ontmoeting met Adelphe trouwens vooraf aan de beschrijving van de fabriek, dat wil zeggen vooraf aan de beschrijving van Varenhijts verstoffelijkte verzet tegen alles wat met Adelphe samenhangt.

Hoe deze 'gelijktijdigheid' op detailniveau werkt, valt goed te demonstreren aan de hand van een fragment uit het hoofdstukje 'Vermetel man', waarin Varenhijt een kijkje gaat nemen bij Maya, die aan de beademingsmachine ligt. Deze scène bevat in miniatuurvorm het conflict waar dit hele verhaal over handelt:

Twee papegaaien waren nu op de rugleuning van haar stoel komen zitten en schudden zich de slordige veren. Daarna bewogen zij niet meer en keken Varenhijt strak aan. Hij doorstond die

blikken, zij op den duur echter de zijne niet. Een begon al heen en weer te schommelen, eerst langzaam, toen sneller, van de ene poot op de andere, als een machine die op gang komt. En Varenhijt, als regelde hij dat mechanisme, draaide aan de kraan. Maya werd nu rood, men kon zien dat haar pols sneller sloeg. Stellig, haar hart poogde door méér lucht in haar lichaam te jagen, de vermindering van kwaliteit teniet te doen. ‘Arm hart, dwaze wedloop’, dacht Varenhijt. Hij had zich nog iets meer naar voren gebogen en keek nauwlettend naar Maya's gezicht. Dat veranderde nu wel, echter fysiek, niet psychisch; mond en ogen gingen wijder open, haar neusvleugels begonnen te trillen. Maar hoe vreemd, dit alles kon geschieden zonder dat het geheel een uitdrukking van schrik aannam, zonder een onweerstaanbare angst voor de dood. Eerder leek het ten slotte of Maya lachte, blij verrast. Ineens begon een klok, die Varenhijt niet gezien had, te spelen. Een droevig wijsje met aarzelende akkoorden, op glazen staven geslagen. En toen het uit was, volgde een ruisen dat aanzwol; daarop sloeg de klok twaalf keer. Varenhijt telde de slagen een voor een en vergiste zich niet. Hij wist zeker dat het er twaalf waren geweest.

Aan de ene kant is Maya, die nooit alleen kon zijn en steeds de hulp van anderen nodig heeft, een gevaar voor de ‘levende machine’ Varenhijt. De dreiging van dat gevaar wil hij ten koste van alles bestrijden. Dit wordt zichtbaar gemaakt door de beademingsmachine waaraan zij ligt en die door Varenhijt wordt bediend. Aan de andere kant geldt ook dat Varenhijt bepaald niet ongevoelig is voor wat Maya's meest kenmerkende eigenschap is: afhankelijkheid. Integendeel, misschien is Varenhijt daarvoor wel overgevoelig en wil hij daarom die neiging bij zichzelf en bij anderen juist volledig onder controle brengen. In zekere zin onderdrukt hij dan ook via de door hem machinaal beademde Maya de angst voor zijn eigen afhankelijkheid. Dat laatste nu - Varenhijts eigen afhankelijkheid - wordt in dezelfde scène ook zichtbaar gemaakt en wel in de vorm van een andere machine: de

pendule. Er staat: ‘Ineens begon een klok, *die Varenhijt niet gezien had*, te spelen.’ (cursivering van mij, W.S.) Dit mechanisme heeft dus als het ware in hinderlaag gelegen. Het geeft gestalte aan de Tijd, de ‘martelmachine’ waarop iedereen en dus ook Varenhijt, is aangesloten. In dit geval geeft de pendule aan de Tijd geen gestalte, maar een stem: twaalf slagen gevolgd door een ‘droevig wijsje met aarzelende akkoorden.’ Bij het horen van dit wijsje wordt Varenhijt week³ en geeft hij toe aan de neiging die hij eigenlijk wil bestrijden. Dit ‘zwakke’ moment wordt bovendien nog eens gemimeerd door de stijl en de beelden uit de beschrijving van de kamer zoals die eruitziet na het ‘tijdsignaal’: ‘De wind werd plotseling sterker en een tuindeur sloeg dicht; het gordijn dat er aan hing, zweefde een ogenblik als een laken dat over een bed wordt gegooid. - Varenhijt draaide de kraan weer open.’ Door toedoen van de pendule is Varenhijts positie ineens veranderd. Was hij eerst heer en meester over zichzelf, en dus over Maya, nu blijkt ineens dat hij net zo afhankelijk is als zij. Dat hij de kraan meteen daarna opendraait, is een resultaat van deze plotselinge identificatie met Maya, de afhankelijke. Tijd is Varenhijts zuurstof. Als hij de kraan aan Maya's beademingsmachine afgesloten zou laten, zou dat volgens deze metaforiek gelijk staan met *zelf*-moord. Maar aan de andere kant: door hier de kraan open te draaien erkent Varenhijt dat hijzelf afhankelijk is. Door die handeling heeft hij dan ook het vonnis over de fabriek en over zichzelf al getekend, nog voordat het is uitgesproken.

Een ander voorbeeld van deze metaforische vertelwijze vormt de eerste alinea van het verhaal:

‘Maar het water moest dan toch wel eerst heel hoog gestaan hebben, voor de vorst ingevallen was,’ overwoog Varenhijt, toen hij die morgen met de schaatsen in de hand naar zijn werk toeliep. Want de straten waren kanalen; het ijs lag tot aan de drempels van de huizen, in de portieken. Niemand kon zich voortbewegen, alle

voertuigen stonden zeker vastgevroren, er was niemand behalve hij. In zijn linkerhand droeg hij een handschoen, zijn aktetas en zijn schaatsen. De rechter had hij diep in de zak van zijn winterjas gestoken, waarvan de kraag was opgeslagen tot een koker om zijn hoofd. Hij kon niet rijden. Het ijs was vol diepe scheuren, het leek een gerimpelde oude wang, ontelbare malen vergroot. In die scheuren lag wit schraapsel, als gekristalliseerd zweet.

Wanneer Varenhijt 's morgens de deur uit komt, heeft de wereld waarin hij terecht komt, een opmerkelijke gesteldheid. Aan de ene kant is zij bekend en dus vertrouwd, wat wordt uitgedrukt door het feit dat de ruimte met (lid) woorden van bepaaldheid wordt aangeduid: 'de straten', 'de huizen' en 'alle voertuigen'. Aan de andere kant geldt dat deze wereld tegelijkertijd vreemd en afwerend is geworden: zij is - kennelijk 's nachts, dus toen Varenhijt sliep! - overstroomd geraakt en vervolgens in die toestand bevroren. (Dit is op zichzelf overigens een prachtig beeld voor dit type verhaal: de gestolde vorm van een nachtelijke welling.) Omdat de straten blank zijn komen te staan, zijn ze in zekere zin weggevaagd. Maar omdat kort nadien een hevige vorst is ingevallen, zijn ze toch weer begaanbaar geworden, zij het niet zonder gevaar. Het hulpmiddel om zich over deze 'wegen' te bewegen (schaatsen), vereist een specifieke vaardigheid waarover, zoals op dezelfde bladzijde nog duidelijk zal worden, Varenhijt niet voldoende beschikt. De 'weg' is dus onzeker en dankt bovendien zijn begaanbaarheid aan een tijdelijke toestand die afhankelijk is van externe factoren, de natuur, datgene dus dat bij de hekken van Varenhijts fabriek spontaan afsterft. Het ijs ligt er nog maar pas, maar 'leek een gerimpelde oude wang, ontelbare malen vergroot.' Hoewel de temperatuur van het ijs uiteraard onder het vriespunt ligt, is het schraapsel in de scheuren 'als gekristalliseerd zweet.' De tegenstellingen en parallellen die in de

eerste alinea bijeen zijn gezet, geven reeds het wankel evenwicht aan tussen ‘wil’ en ‘afhankelijkheid’ waarover het verhaal zal gaan handelen.

Men kan zeggen dat verhalen van het type ‘droomverhaal’ in vergelijking met het realistische verhaal een erg indirecte werking kennen en daardoor een grote afstand tot de gewone werkelijkheid behouden. Uit hoofde hiervan maken zulke verhalen wellicht een onpersoonlijke indruk. De mythische gestalten van de personages, de brute overgangen in de tekst en het vaak groteske decor vormen te zamen een geheel dat zozeer in zichzelf besloten is, dat elke directe relatie met de accidentele werkelijkheid is opgeheven. Daar kan men dan tegenover stellen dat de grote poëtische kracht van deze hermetische verhaalvorm een auteur van het kaliber van Hermans in staat stelt om geheimzinnige aspecten van de werkelijkheid te verbeelden die zich in realistische vorm niet of minder adequaat laten uitdrukken. Om die reden kan de lezer in zo'n verhaal meer van zijn gading vinden dan er in een verhaal ‘naar de werkelijkheid’ voorhanden is.

b. ‘Elektrotherapie’: realisme tegen wil en dank

Het serieus nemen van het realisme vooronderstelt dat zowel auteur als lezer ervan uitgaan dat de perceptie van ‘de werkelijkheid’ niet problematisch is. Voor een auteur als Hermans is deze perceptie natuurlijk wel problematisch en hij zal dit genre dan ook niet beoefenen zonder er literaire grimassen bij te trekken.

‘Elektrotherapie’ is een verhaal dat in deze traditie staat, zij het uiteraard op een scheve manier. Hermans opent het verhaal met een pastiche op de bekende kenmerken van het naturalistisch-realistische verhaal:

Om niemand de gelegenheid tot verklaring van de zonderlinge geneeswijze die Ronald, zeventienjarige gymnasiast zich koos, te

misgunnen, volgt hier een bloemlezing uit de feiten, welke het meest tot op de causaliteit gerichte verbeelding spreken. Dit zijn de voornaamste erfelijke factoren: [...]

Daarop volgt dan een raillerend relaas over Ronalds voorouders. Met 'En hiermee komt de beurt aan de factoren van het milieu' wordt de parodie voortgezet. En toch belandt de lezer vervolgens in een verhaal dat - zij het met ironische uithalen en satirische trekjes - de accidentele gebeurtenissen van jeugd, familie en opvoeding op een bijzonder ernstige manier behandelt. 'De liefde van Ronald voor het meisje uit de 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', zegt Jan Fontijn terecht.⁴

Het verhaal 'Een ontvoogding' is weliswaar op de realistische wijze geschreven, maar hier is op weer een andere wijze een voorbehoud gemaakt. Dit verhaal bevat de transpositie van het vader/zoon-gevecht - dat ook in 'Elektrotherapie' aan de orde is - naar een ver gebied (Irak), zodat het de werkelijkheid als referentiekader toch weer diffuus maakt.

3 MISLEIDEND REALISME

De verdienste van het artikel van Fontijn is in de eerste plaats dat hij heeft laten zien dat tussen zo verschillend ogende verhalen opmerkelijke overeenkomsten op het punt van thematiek bestaan. Ook Huug Kaleis heeft overtuigend laten zien dat bij voorbeeld het verhaal 'De elektriseermachine van Wimshurst' als het ware de realistische versie is van het droomverhaal 'Manuscript in een kliniek gevonden'.⁵ Bladen uit hetzelfde boek dus, met een andere hand geschreven.

De afwisseling tussen verhalen van beide typen blijft optreden in de twee volgende verhalenbundels *Paranoia* (1953)

en *Een landingspoging op Newfoundland* (1957).⁶ Ook bij de romans is er een dergelijke afwisseling met betrekking tot de schrijfwijzen te constateren. *Conserve* (1947) en *De God Denkbaar Denkbaar de God* (1957) zijn van het type droomverhaal, terwijl *De tranen der acacia's* (1949) en *Ik heb altijd gelijk* (1951) het realistische conventiepatroon volgen.

Des te opmerkelijker is het dat Hermans na 1957 het 'duistere' verhaal min of meer aan de kant zet. De roman die in 1958 wordt gepubliceerd, *De donkere kamer van Damokles*, heeft sterk realistische trekken. Hetzelfde geldt voor *Nooit meer slapen* (1966) en voor *Herinneringen van een engelbewaarder* (1971). Ook de eerstvolgende verhalenbundel *Een wonderkind of een total loss* uit 1967 bevat vier ik-verhalen in duidelijk realistische trant, al heeft 'Hundertwasser; honderdvijf en meer' een absurd einde, dat met de satirische inslag van dit verhaal samenhangt.

Toch bedriegt hier de schijn. Deze onmiskenbare breuk in de opbouw van Hermans' oeuvre wijst op iets heel anders dan op het laten varen van het 'duistere' verhaal. Al de in de vorige alinea genoemde werken zijn teksten waarin naar mijn mening het droomverhaal en het realistische verhaal op zeer knappe wijze ineen zijn geschoven tot een tussenvorm die de kenmerken van beide verhaaltypen in zich draagt zonder tot een van beide typen te behoren. Het zijn staaltjes van hermetisch schijnrealisme, waarvoor ik de benaming 'misleidend realisme' kies. Het beste voorbeeld is zonder twijfel *De donkere kamer van Damokles*. Aan de ene kant is het een spionage- en detectiveverhaal, maar dan een welbepaald specimen van dat genre. De rol van detective ligt niet alleen bij een van de personages uit de verhaalwerkelijkheid, maar komt ook bij de lezer te liggen. De lezer wordt bovendien gedwongen in de rol van falende en gefrustreerde detective, met als gevolg dat al zijn vruchteloze pogingen om in de 'wereld in woorden' orde op zaken te stellen vanzelf symbolisch worden. Zijn zinloos zoeken binnen dit literair bestek is exemplarisch voor al zijn zoeken.

In *The art of telling* schrijft Frank Kermode naar aanleiding van de ontwikkeling van de detective story: ‘As early as 1942, in a comment on his own *Pierrot mon amour*, Raymond Queneau was talking about “an ideal detective story in which not only does the criminal remain unknown but one has no clear idea whether there has even been a crime or who the detective is.” Eleven years later Alain Robbe Grillet published the first of the new wave of new novels, *Les Gommages*, which is an approach to that ideal.’⁷ Zonder twijfel kan gezegd worden dat *De donkere kamer van Damokles* dit ideaal ten volle verwezenlijkt. De roman dwingt de lezer ertoe om zich intensief bezig te houden met de vraag ‘wat er nu precies gebeurd is’, dat wil zeggen met de orde der contigue verbanden, oftewel met de implicaties van de verwikkelingen die door Dorbecks komst en spoorloze verdwijning worden veroorzaakt. In mijn dissertatie heb ik laten zien hoe aan de lezer eerst de fascinatie voor deze plotperikelen wordt opgedrongen en hoe vervolgens juist zijn poging om daarin orde te scheppen de interpretatieve chaos teweegbrengt.⁸

Elders in deze bundel kiest Michel Dupuis een andere benadering van deze roman. Hij leest de roman als een verhaal van het type droomverhaal. Waar bij mij de contigue relaties van de plot de volle aandacht krijgen, richt Dupuis zich op de tekstverbanden van symbolische aard. Hij laat de doolhof van de metonymische structuur voor wat deze is en legt het metaforische patroon van deze roman bloot als een horror-scenario.

Maar er zijn opmerkelijke verbanden tussen beide interpretaties te leggen. Dupuis stelt de notie ‘het streven naar compleetheid’ bij Osewoudt in psychologische zin centraal. Osewoudt is op verschillende manieren getekend als onmannelijk - met alle deficiënties die daar psychoanalytisch bij horen - en de ‘plot’ is naar Dupuis' mening op te vatten als een hallucinatoire beschrijving van het gevecht om com-

pleetheid te forceren, een nachtmerrieachtige ‘tocht’ in een tunnel zonder uitgang. In mijn analyse van de roman is de notie ‘completeheid’ eveneens aan de orde, zij het op een heel ander vlak: niet op het psychoanalytische, maar op het talige niveau van de roman. In mijn visie jaagt de auteur de lezer door een uiterst concreet verteld verhaal en zadelt hij hem uiteindelijk op met de vraag naar de definitieve, dat wil zeggen *complete* ‘lezing’ van de plot. Deze vraag naar de integratie van taalgegevens is onbeantwoordbaar. Het taalspel - in de strikt Wittgensteiniaanse zin van het woord - in het tekstgedeelte na Osewoudts arrestatie legt de lezer regels op die het taalspel in het tekstgedeelte tot Osewoudts arrestatie doorkruisen. Bladert de lezer vervolgens weer terug naar het eerste gedeelte, dan vindt hij daar als ‘clues’ stukjes tekst waarop de *beschrijving* van de verwickelingen in het tweede gedeelte noodzakelijkerwijs geen aansluiting heeft. ‘Completeheid’ in de zin van ‘controle over alle tekstgegevens’ is op logische wijze weggecomponeerd. De lezer eindigt als Oedipous: blind.⁹

Het gaat er mij niet om welk van de twee lezingen de voorkeur verdient. Veeleer is het van belang om vast te stellen dat beide lezingen elkaar eerder aanvullen dan bestrijden. In deze roman zijn twee verhaalvormen door een literair chirurg tot een letterlijk Monster van Frankenstein getransformeerd. Het resultaat is een zeer beklemmende roman, vele graden onder nul, die even meeslepend als kil is en die niet alleen de hallucinatoire werking van de angst voor de incompleteheid uitbeeldt, maar die ook een gelijkenis is voor een (taal)filosofische aporie. De auteur, zo warmbloedig aanwezig in de vroege, poëtische verhalen en zo provocerend op de achtergrond in de vroege realistische verhalen, is in deze roman op perfecte wijze afwezig.

‘Een wonderkind of een total loss’

Ter illustratie van het voorgaande wil ik hierna laten zien

hoe deze schrijfwijze van het ‘misleidend realisme’ is toegepast in de novelle ‘Een wonderkind of een total loss’ uit de gelijknamige bundel (1967).

a. De gebeurtenissen: het bezoek

De lezer van dit verhaal wordt bediend volgens de vertrouwde recepten van het realisme. Althans, de lezer die met realismeverwachtingen aan het verhaal begint, ziet zich de toegang tot de verhaalwerkelijkheid niet versperd door personages, decors en handelingen die opzichtig als metaforisch zijn gepresenteerd - en die om die reden ‘niet reëel’ zijn -, zoals bij ‘Atonale’ het geval is. Integendeel, de coördinaten van tijd en ruimte zijn op vertrouwde plaatsen aangebracht en daaraan wordt nergens geweld gedaan. Er gebeurt met andere woorden niets dat niet ‘kan’. Op deze wijze gelezen biedt de tekst het aangrijpende verhaal van de wanhopig eenzame Sofie die bij haar poging om het contact met Alex, Loekie en hun zoontje Roderik te hernieuwen hardhandig wordt afgewezen.

De wijze waarop de auteur ons in het verhaal binnenleidt, verschilt dan ook sterk van de manier waarop dit - zoals ik hierboven heb laten zien - bij ‘Atonale’ gebeurde. Na een korte intro, waarop ik nog terugkom, luidt het eigenlijke begin als volgt:

*Ik stap uit en bekijk de gevel van het huis, die toen papa stierf al opgeknapt had moeten worden en er is nog niets aan gebeurd.
Vrolijk en vriendelijk zijn, Sofie, niet laten merken hoe geschrokken je bent dat alles zo verwaarloosd is: de vijver, het gazon en de heggen.*

De verwickelingen die dan volgen zijn, hoewel bepaald niet alledaags, psychologisch invoelbaar. Dit wordt in de hand gewerkt door het perspectief. Zoals uit de geciteerde openingszinnen blijkt, is hier een ‘ik’ in de onvoltooid

tegenwoordige tijd aan het woord en hebben we strikt genomen dus te maken met een 'stream of consciousness'. Van alles wat gebeurt, neemt de lezer kennis via de reflecties die dit in Sofie's bewustzijn teweegbrengt. Maar in tegenstelling tot de teksten van bij voorbeeld James Joyce, die dit procédé vorm geeft door middel van in het oog springende retorische middelen als ellips, apokoinou en allerhande tyografische onregelmatigheden, heeft Hermans Sofie's 'alleenspraak'¹⁰ bedrieglijk sober ingericht, zo eenvoudig zelfs dat deze nauwelijks opvalt. Niettemin wordt de indruk gewekt dat de lezer van meet af aan in Sofie's brein zit opgesloten en daaruit ook niet meer ontsnapt.

Deze vormgeving heeft als effect dat de lezer slechts met moeite onderscheid kan maken tussen de min of meer zakelijke registratie van Sofie's omgeving en haar gedachten daarover. Een mooi voorbeeld van de wijze waarop deze twee soorten informatie zijn verstrengeld, vormt het volgende fragment:

Met kloppend hart kom ik buiten en daar zie ik het volgende tafereel, dat mijn depressie versterkt.

Op de achtergrond, aan de rand van een soort rond moeras, waar vroeger papa's eenden dreven tussen pseudocontinenten van kroos, staat mijn nieuwe Bolide Super 1000 Mk VII, de kap neergeslagen.

En daarvoor, met de ruggen naar de auto toe, bevindt zich een tragische groep. Roderik hangt krijsend aan zijn moeder, hij houdt haar vast bij haar shortje, hij kleedt haar bijna uit, haar navel is al te zien. Knopnavel, gevolg van een navelbreuk. Onmiddellijk bij haar geboorte hebben wij al misère met haar gehad, dat herinner ik mij nog goed.

Naast haar staat Alex, hij heeft zijn ene arm om Loekie's schouder gelegd en - al is er niets te zien dat daar aanleiding toe geeft - het is of hij in zijn andere hand een zak met bij elkaar gebedelde broodkorsten vasthoudt, om zijn bedreigd gezin tegen de naderende hongersnood te verdedigen.

Heel beeldend wordt dit tafereel neergezet. De alinea-indeling geleedt de wijze waarop Sofie haar ogen over ‘het tafereel’ laat gaan: eerst ‘op de achtergrond [...]’, dan ‘En daarvoor [...]’ en ten slotte ‘Naast haar [...]’. Weliswaar zijn een aantal zaken niet meteen goed thuis te brengen, zoals de ‘*pseudocontinenten van kroos*’, de opzichtigheid van de auto, de ‘knopnavel’ en de ‘zak met bij elkaar gebedelde broodkorsten’. Maar voor de lezer markeren deze - voor hem voorlopig nog duistere - zaken nu juist het ‘privé-karakter’ van Sofie's innerlijke monoloog. Als ‘Unbestimmtheitsstellen’ verhogen ze veeleer de indruk van mimesis die de tekst maakt.

Op deze wijze ontrolt de tekst zich tot aan het einde toe. Hoewel een lezer die het verhaal op dit niveau leest, in zekere zin volledig toegang krijgt tot de essentie van het verhaal, zullen hem wellicht een aantal eigenschappen van de tekst opvallen die met de indruk van ‘reportage’ in tegenspraak zijn. In de eerste plaats betreft dit het perspectief. De informatie over de werkelijkheid *lijkt* uitsluitend via Sofie's bewustzijn door te komen. Maar wanneer de lezer de allerlaatste zin van het verhaal leest:

Alsof ik helderziend ben weet ik wat hij denkt: dat hij mij een bekeuring geven zal, maar eigenlijk het recht heeft mij te verkrachten.

zal hij het woord ‘helderziend’ toch interpreteren als ‘blind’. Sofie ‘weet’ iets, maar de lezer, die zogenaamd alleen via haar gedachten geïnformeerd werd, ‘weet’ inmiddels toch iets anders: Sofie is niet helderziend, maar stekeblind. Zij ziet dingen die er niet zijn. Zij projecteert immers op de agent - deze vertegenwoordiger van de Wet - het inzicht in haar beschamende situatie. Zij beleeft de nederlaag die Roderik haar zojuist heeft toegebracht zo intensief dat deze letterlijk in haar ziel is gegrift. Geheel in strijd met de logica

‘weet’ zij op dat moment dan ook zeker dat het obscene litteken op het spatbord van haar Bolide haar geestelijke beschadiging zichtbaar maakt en dat de aanblik ervan de agent een vrijbrief verschaft om haar te verkrachten.

Ergens in de loop van het verhaal moet de lezer deze ‘wetenschap’ hebben opgedaan. Op de een of andere manier is er in de tekst zoveel ironie jegens Sofie geventileerd dat de lezer zich radicaal aan haar ‘alleenspraak’ heeft kunnen onttrekken.

b. De metaforen: no-claim/deuk en litteken/‘loss’

De mogelijkheid om afstand tot Sofie te nemen, wordt de lezer geboden door een web van symbolische signalen dat als een metaforisch patroon door het hele verhaal loopt en daardoor als het ware een ‘verhaal’ op zichzelf vormt. Waar het mij nu om gaat, is dat dit patroon in een verhaal als het onderhavige geheel is geïntegreerd in de beschrijving van de verwickelingen die de plot uitmaken. In ‘Atonale’ was de plot vrijwel geheel dienstbaar gemaakt aan het metaforische patroon. Hier dient het een het ander. Beschrijving en symbolisering, handeling en metafoor gaan hier gelijk op: dit verhaal is tegelijkertijd met de rechter- en de linkerhand geschreven.

Hoe werkt dat in de praktijk? De handeling is erg eenvoudig: Sofie brengt een bezoek van twee dagen aan haar zus, zwager en neefje. Maar de eigenlijke plot behelst iets anders: de lezer moet een reconstructie maken van hetgeen er zich vroeger heeft afgespeeld tussen Sofie, Alex en Loekie, gebeurtenissen die er de oorzaak van zijn dat dit tweedaags bezoekje van Sofie zo'n onmogelijke aangelegenheid is.

De ‘clues’ die de lezer voor deze reconstructie van ‘wat er gebeurd is’ in handen krijgt gespeeld, laten - zoals alle ‘clues’ - het nodige te raden over. In het verhaalfragment dat ik hierboven citeerde, vormen ‘een soort rond moeras’, ‘papa's eenden’, ‘*pseudocontinenten van kroos*’, ‘mijn nieuwe

Bolide Super 1000 Mk VII', de aapachtige Roderik, de '[k]nopnavel, gevolg van een navelbreuk' en 'de zak met bij elkaar gebedelde broodkorsten' een hele reeks van deze aanwijzingen voor wat er zich in het verleden heeft voorgedaan. Sofie ziet dit allemaal op het moment dat zij buiten komt. Het volgende moment in de handeling valt dit tableau weer uiteen om te worden herschikt tot een volgend tafereel: zij stappen in de auto.

Maar de hierboven aangehaalde elementen uit de beschrijving vormen tevens de elementen uit een metaforisch patroon dat in zekere zin losstaat van de handeling waarvoor zij als 'clues' dienen. De onbepaaldheid die aan elementen als '*pseudocontinenten van kroos*' hun waarde als 'clue' verleent, maakt ze tegelijkertijd geschikt om als symbool te functioneren. De beschrijving van 'het tafereel' beeldt op die wijze gelezen niet zozeer een situatie uit, maar geeft veeleer de contouren aan van een psychodrama: de opzichtige auto (waar, naar later blijkt, een deuk in zit) als zelfbeeld van Sofie, het feit dat Alex, Loekie en Roderik met hun *ruggen* naar dit 'voertuig' staan, de afhankelijkheid van Alex (bedelaar), de navelbreuk van Loekie en het 'pseudo-vasteland' in de voormalige vijver.

Aan de ene kant 'ontrolt' de handeling zich inderdaad, wat wil zeggen dat er sprake is van een strikt chronologische opeenvolging van gebeurtenissen die correspondeert met de lineaire volgorde van de beschrijvingen in de verhaalttekst. Op het punt van de contigue verbanden ('Wat gebeurt er? Waar? Hoe? Wanneer?') ontstaat hierdoor op den duur een zekere duidelijkheid, zodat de toedracht tot de gebeurtenissen van het logeerpartijtje enigszins duidelijk wordt. Aan de andere kant treedt er in dit 'en toen... en toen'-verhaal een vorm van *herhaling* op die op zichzelf in het oog springt. Bijna alles wat een keer 'in beeld' verschijnt, keert verschillende malen terug. De auto waarmee Sofie aankomt, is verschillende malen onderwerp van ge-

sprek en tweemaal concentreert het drama zich rond dit voertuig. De schaal die Sofie als cadeau meebrengt, wordt niet alleen overhandigd en vervolgens gebruikt, maar wordt enkele hoofdstukken verder vernield. Hetzelfde geldt voor de suikerklontjes, evenals voor de speelgoedauto die Sofie voor de kleine Roderik heeft meegebracht en die trouwens Sofie's auto repeteert. Sofie wordt niet eenmaal, maar tweemaal bekeurd, beide keren door dezelfde agent. Het potloodje waarmee zij de eerste keer wordt geverbaliseerd, keert bladzijden verder weer op een cruciaal moment terug, wanneer Roderik (nog) weigert te tonen dat hij kan *schrijven*. Dit geldt voor nog veel andere zaken, zoals voor het moeras en de *pseudocontinenten van kroos*, de thermogene watten, het duiveltje op de verpakking van deze watten, de lucifers waarmee Roderik speelt, de 'bedelaar' waarmee Alex vergeleken wordt en de onzindelijkheid van Roderik. Door toedoen hiervan stijgt het realistisch gehalte van de tekst tot als het ware 'onwaarschijnlijke' hoogte. De werkelijkheid van het verhaal raakt in zekere zin overgeconcentreerd. Het cyclische patroon dat in de werkelijkheid zichtbaar wordt, classificeert deze tot een werkelijkheid tussen aanhalingstekens, tot materiaal voor een metaforenspeel.

Toch tast dit de indruk van mimesis niet wezenlijk aan. Daarvoor is deze indruk te stevig gevestigd: de zinnen die de herhaling produceren, bevatten tevens precieze beschrijvingen van buitengewoon beeldende kracht, zodat de lezer - ook die met oog voor het cyclische patroon - tevens in de illusie van tijd en ruimte gevangen blijft. Er ontstaat hierdoor een sterke spanning tussen beide lagen van de tekst, dat wil zeggen tussen de lineaire en de cyclische laag, een spanning die nergens 'aanwijsbaar' is, maar zich voortdurend doet voelen. Men zou kunnen zeggen dat dit soort verhalen om die reden bij uitstek 'geheimzinnig' is en daardoor een vorm van literair 'sadisme' biedt. De druk die de anekdote op de lezer uitoefent, en de zorg waarmee deze

literaire verleiding wordt uitgeoefend, bieden de lezer een sterke, want natuurlijke weerstand bij zijn perceptie van het metaforische patroon dat de loop van de handeling becommentarieert en van nuances voorziet.

Deze permanente, metaforische onderstroom in 'Een wonderkind of een total loss' verbindt dit verhaal met de verhalen die Hermans 'met de andere hand' heeft geschreven. Ook dit verhaal is een 'alles of niets'-verhaal. Sofie neemt deze hyperbolen 'alles' en 'niets', die respectievelijk op totale beheersing en op totale vernietiging duiden, frequent in de mond.¹¹ Het is erop of eronder, 'wonderkind' of 'total loss'. Tevens kan men de titel lezen als: 'Een wonderkind, namelijk een total loss', dat wil zeggen als een ontkenning van wezenlijk verschil tussen de neiging tot totale beheersing en die tot totale vernietiging. Ook bij Varenhijt bleken beide neigingen niet tegengesteld te zijn. In zijn geval had de eerste de tweede tot gevolg.

Is Roderik een wonderkind of is het een kind dat 'naar de verdommenis' gaat, een 'psychopaat'? 'Total loss' slaat op het verhaalniveau op de staat van een auto die zozeer beschadigd is dat de reparatiekosten de dagwaarde te boven gaan. Maar in 'loss' zit tevens de notie 'verlies' in psychologische zin. 'Total loss' is dan zelfverlies. Een dergelijke dubbele betekenis kent ook de term 'no-claimkorting'. Er zijn allerlei 'claims' van kracht tussen de personages uit dit verhaal. De claim van Sofie op Alex, vroeger, en de claim die Loekie nadien op Alex heeft gelegd. Loekie heeft haar 'claim' op Alex onherroepelijk gemaakt door middel van Roderik, wiens loutere bestaan een pijnlijk litteken in Sofies ziel heeft aangebracht. Roderiks geboorte betekende voor Sofie een 'total loss', een zelfverlies. Geen wonder dat hij Sofies auto zodanig beschadigt, dat deze er aan het einde van het verhaal precies zo uitziet als zij zich in wezen voelt. Roderik drukt Sofie met andere woorden nog eens met haar neus op het feit dat hijzelf belichaamt.

Sofie maakt zich tijdens het autoritje met Alex, Loekie en Roderik boos over het fenomeen van de ‘no-claimkorting’. Om goedkoper verzekerd te zijn moet men zekere beschadigingen ofwel aanvaarden ofwel zelf repareren. Een gruwel in Sofies ogen: zij ondergaat een ‘deuk’ in haar auto als en lichamelijke mishandeling. Sofie kan geen beschadigingen accepteren, zelfs geen schrammetje.

Sofie is immers uiterst ordelijk. Zij is erg zindelijk en bovendien zuinig. Zij heeft een keurig flatje, nette kleren en denkt er zelfs aan om suikerklontjes mee te nemen als zij op bezoek gaat. Zij houdt ervan dat alles onder controle is en let op de verhoudingen: Loekie krijgt de schaal uit de erfenis een voorwerp waarvan zij overigens precies weet hoeveel het waard is. De naam van haar auto (‘Bolide Super 1000 Mk VII’) drukt helemaal uit hoe zij is: precies, tot in de puntjes. Ook de speelgoedauto die zij Roderik cadeau doet, drukt haar wezen uit: ‘SPACE CONTROLE staat erop geschilderd in letters die de kleuren hebben van het noorderlicht.’ De overgave waarmee zij de werking van dit precieuze speeltuigje beziet, tekent haar ten voeten uit:

Ik zet het op zijn drie insectenpoten en haal het schakelaartje over. Met een brommend geluid zet het monster zich in beweging. Het heeft vier ogen, twee van rood en twee van groen glas, waarin lampjes zitten die beurtelings aan en uit gaan. Bovenop, in het midden, wordt uit een schoorsteen lucht geblazen. Een wit, vederlicht balletje blijft daar boven zweven op een stang van lucht.

Met dit cadeau biedt Sofie een duplicaat van zichzelf aan haar rivaal aan. Roderik weet er wel raad mee: twee hoofdstukken later mept hij het ding met een hamer aan gruzelementen. De afloop staat in feite dan al vast. Het is ook dit moment waarop de allereerste zin van de intro zinspeelt: ‘Nog geen tien minuten had het weerzien met Loekie en Alex geduurd, of ik had Roderik in de gaten en hij mij. Zijn oordeel moet onherroepelijk zijn geweest.’

Sofie lijkt sterk op de met ordelijkheid en kaartsystemen behepte ‘ik’ uit ‘Preamble’¹², en ook op Varenhijt, maar dan een denkbeeldige Varenhijt, namelijk wanneer deze terug zou keren naar de rokende puinhopen van de verwoeste bruinkoolfabriek. Sofie is volkomen ontheemd in haar ouderlijk huis, dat in een staat verkeert die nog het meeste doet denken aan het ‘behouden huis’, nadat de granaat erin ontploft is. Zij ergert zich eraan dat er geen *klok* meer in het huis te vinden is, het hindert haar met andere woorden dat de Tijd niet meer telbaar is in dit domein waarin Alex weigert de rol over te nemen van haar ‘papa’, van wie zij duidelijk nooit is losgekomen. In de tijd dat ‘papa’ nog leefde, was de vijver nog vol en was Alex nog van háár, al was hun verhouding instabiel, getuige het beeld van de *pseudocontinenten van kroos*, waarmee zij deze verhouding in haar herinnering vasthoudt. Hun verhouding bood kennelijk slechts de bedrieglijke zekerheid van een ‘vasteland’ dat bezwijkt wanneer men het betreedt. ‘Papa’ was nog maar nauwelijks gestorven of Loekie ontfutselde Sofie haar Alex. Als reactie zoekt zij ‘vastigheid’. Sofie heeft zo mogelijk nog meer last van ‘continentie’ dan Roderik van ‘incontinentie’. Zij ‘houdt alles op’. Zij is zeer preuts en ‘er is geen enkele man voor wie [zij zich] durf[t] uit te kleden, behalve Alex en er zal nooit een andere zijn. [Zij] is van nature monogaam. [Zij is] monogaam uit pessimisme.’

Alex, Loekie en Roderik zijn daarentegen ordeloos, onzindelijk en verspillend. Aan het huis is alles kapot en het kind wordt nauwelijks verzorgd. Alex heeft daarentegen juist alles op zijn beloop gelaten. Hij heeft om te beginnen Sofie laten lopen. Vlak nadat hij Sofie met Loekie bedrogen had en zij van Roderik in verwachting bleek te zijn, heeft Loeki hem tijdens een ruzie een kapotgeslagen wijnglas in zijn gezicht gedrukt. Het litteken daarvan op zijn wang correspondeert met de toen ophanden zijnde geboorte van Roderik, maar ook met de deuk in het rechterspatbord van

Sofies Bolide. Eerst staat er: ‘En op zijn wang zit nog altijd dat *afschuwelijke* litteken van toen Loekie hem [...]’ en een halve pagina verder staat er: ‘Hij [= Alex] loopt naar de auto toe en ziet hoe *afschuwelijk* het rechter spatbord en de motorkap zijn ingedeukt.’ Daarom is de inscriptie die Roderik aan het einde van het verhaal op het linkerspatbord van haar auto aanbrengt, voor Sofie ook zo vernietigend. Alex heeft zijn carrière laten lopen: de komst van Roderik maakte een einde aan zijn dissertatieplannen. Alex heeft het aan zijn rug: het ontbreekt hem letterlijk aan ruggegraat. Hij leest nog wel, maar zonder dat er veel lijn in zit: overal liggen boeken en geen ervan wordt ooit opgeruimd. Hij leest bovendien Epictetus.¹³ Alex heeft het toeval over zijn levensloop laten beslissen. Hij zegt dat hij met al het geld heeft gegokt om - als hij het verdubbeld zou hebben - met de helft ervan naar Sofie terug te keren. Maar hij heeft het verloren. Hij beweert: ‘Ik mag op alle gebieden verslagen wezen, een banneling, een landloper, de maatschappij mag mij uitlachen, maar afhankelijk ben ik niet.’ Toch vraagt hij in hetzelfde gesprek Sofie om geldelijke steun.

Loekie is een sloerie, maar lijdt er niet onder. ‘Little Willies’¹⁴ opzeggen is zo ongeveer het enige dat zij kan. Zij is de nonchalance in persoon. In de chaos waarin haar bestaan door toedoen van talloze ‘ongelukjes’ is uitgemond, lijkt zij zich aardig op haar gemak te voelen. Zij is inderdaad de ‘zuster’ van Sofie, haar wederhelft. Voor Alex is Sofie, met haar vaderbinding en haar gevoel voor orde, zijn geweten. Maar Loekie bracht voor hem aan het licht ‘wat [z]ijn eigen soort was.’ Hij is ambivalent: huisvader noch genie; geliefde noch vader.

Te midden van enerzijds de willoze Loekie en anderzijds Alex en Sofie, wier beider wil om verschillende redenen geknakt is, heerst Roderik. Hij is almachtig in de betekenis die Huug Kaleis daaraan hecht en verkeert letterlijk in de anale fase: hij terroriseert zijn ouders met zijn poep. Hij

smeert alles vol met suikerkwijl of taartklodders, klimt als een aap overal op en af en scheidt uit zo ongeveer alle lichaamsopeningen kwaadaardige stoffen af ('Maar hij begint te brullen en zijn zwarte ogen lijken omspoeld te worden door *vergif*'. Cursivering van mij, WS). Hij wordt vergeleken met het 'duiveltje' op de verpakking van de thermogene watten die Alex' rugpijn moeten verzachten, maar hij *is* ook een duiveltje: Freud beschouwt de duivel als de belichaming van de anaal-erotische drift.

Alex is enorm gehecht aan dit kereltje. Het is zijn trots dat Roderikje al kan *schrijven*, hoewel hij nog onzindelijk is. Het bewijs daarvan levert Roderik overigens pas met het aanbrenge van de inscriptie op Sofie's auto. Eerder in het verhaal, als Alex hem vraagt te tonen dat hij kan schrijven, gaat dat zo:

'Schrijf maar eens iets, Roderik. Schrijf maar AAP.'
'Aap,' antwoordt Roderik, 'ik heb een drol.'

Dat hij ten slotte wel degelijk heeft geschreven, is om verschillende redenen voor Sofie vernietigend. In de eerste plaats geeft hij daarmee blijk het talent tot de geestelijke orde te bezitten dat zijn vader mist. Deze daad rechtvaardigt in Sofies ogen Alex' verering voor Roderik en sluit haar voorgoed buiten ('Het liefst zou ik tegen alle bomen tegelijk vliegen.'). Verder treft het kereltje Sofie op een gevoelige plek ('Mijn nieuwe auto, duur maar beschadigd, symboliseert helemaal wat ik ben.'). Roderik stelt de zo ordelievende Sofie hierdoor bovendien voor de tweede maal bloot aan de gerechtvaardigde represailles van de verpersoonlijking van de Wet: de agent. Het woord op haar linkerspatbord 'ontbloot' Sofie dan ook op de meest letterlijke manier. Op deze wijze bezien is Sofie inderdaad 'helderziend' te noemen wanneer zij meent dat de agent het recht heeft om haar te verkrachten.

c. De ‘ontknoping’

Hoofdstuk 5 van dit verhaal biedt de wellicht treurigste bedscène uit de Nederlandse literatuur en vormt de opmaat tot de ontknoping. Sofie en Alex draaien om elkaar heen en brengen op halfslachtige wijze een verleden tot leven dat door de komst van Roderik allang is weggevaagd. Dat Alex Sofie verleidt, past geheel in de reeks ‘asociale gemeenlaatsen’ die hij reeds op zijn naam heeft staan. Maar dat Sofie zich door Alex laat verleiden om op die manier tegen beter weten de illusie te kunnen koesteren dat haar litteken niet bestaan heeft, maakt haar definitieve nederlaag onafwendbaar.

Voordat zij Alex' bed betreedt, vraagt Alex Sofie om de deur op slot te draaien. ‘Straks komt Roderik nog binnen.’ Natuurlijk gaat het hier op het anekdotische vlak om een vader die niet wil dat zijn kind hem met een andere vrouw dan diens moeder ziet. Maar op een ander niveau betekent het iets anders. De bedscène betekent in feite het herstel van ‘vroeger’ en dit brengt met zich mee dat Roderik letterlijk wordt ‘buitengesloten’. Als Sofie de sleutel omdraait, is zij dan ook geheel in de war. Haar daad houdt in dat het verschil tussen haar en Loekie wegvalt en tevens dat Alex in de rol van ‘papa’ gaat figureren:

Het is van geen betekenis juist omdat wij zusters zijn, wij kregen toch ook allebei de mazelen omdat wij uit elkaars kopje dronken, wij deelden toch ook een en dezelfde vader met elkaar, nee, het is eerder of Alex mij juist met Loekie niet echt kon bedriegen, ik ben niet jaloers op haar en zij is het niet op mij, ze zou wat mij betreft erbij mogen zitten, zoals ze erbij zat als papa mij op schoot nam en ik erbij was als zij geknuffeld werd door hem.

Eerst stuit de sleutel steeds ‘na een halve slag’. Maar op aanwijzingen van Alex draait zij - bijna in extase - de sleutel helemaal om:

Klik, de sleutel maakt een hele slag. Ik draai de kruk om en trek aan de deur: gesloten. Alex wist hoe het moest. Hij kent het huis beter dan ik. Alles is vertrouwd en vanzelfsprekend.

Als zij in bed liggen zegt Alex:

Soms bedenk ik vreemde dingen. Ik heb er wel eens over gedacht hoe het zijn zou als jij hier bij ons woonde. Je zou Loekie kunnen aanvullen. Pas met zijn drieën zouden wij compleet zijn.

Op dat moment geeft Sofie zich geheel gewonnen. De illusie van ‘compleetheid’, dat is het wat haar bij de deur bijna in extase bracht. Maar meteen ook brengt Alex Roderikje ter sprake: deze is het immers die de compleetheid in de weg staat. En vrijwel meteen daarna ook komt Roderik de vrijpartij verstoren.

Papa, papa, Ik wil erin! Ik wil erin!

Uit de zinnen die direct daarop volgen, blijkt hoe nauw Roderik met ‘het litteken’ is gelieerd:

Hij gilt, De deur rammelt in zijn hengsels. Ik sla mijn ogen op. Alex' lippen verlaten de mijne. Hij draait zijn hoofd in de richting waar het geluid vandaankomt. Het litteken op zijn wang raakt mijn mond bijna aan. Kon ik het van zijn wang afbijten, ik zou het doen, nu. Zijn wang is mijn eigendom.

En vijf regels verder:

Het litteken, Loekie's merkteken, haar reliëf op mijn wang.

Alex stuurt Roderik aanvankelijk weg, waarmee de illusie voor een moment is gered. Roderik geeft het op. Voorlopig althans. Op het realiteitsverlies bij het omdraaien van de

sleutel volgt nu haar daadwerkelijke ‘verdringing’ van Roderik, het litteken.

De knop van de deur piept aarzelend en komt dan tot rust. Ik doe mij geweld aan en geef een kus op het litteken. Zelfs Roderiks voetstappen zijn niet te horen.

[De markeringsen in romein in de laatste vijf citaten zijn van mij, W.S.]

Maar Alex blijkt niet gerust te zijn. En terecht. Roderik heeft het niet opgegeven. Sofie mag dan op magische wijze het litteken hebben ‘weggenomen’, de deuk in haar auto zit er nog steeds en Roderik zal haar dit inpeperen door ook het andere spatbord nog te bewerken. Het feit dat hij bestaat, maakt het onmogelijk dat Sofie zich met zichzelf verzoent en compleetheid bereikt. Als een waar duiveltje gooit hij roet in het eten. Hij lokt haar nota bene met een spoor van *lucifers*. Sofies hoop dat dit duiveltje te zamen met haar beschadigde auto in vlammen opgaat, blijkt echter ijdel. Dan voltrekt zich de slotscène die de allereerste zin van het verhaal tot vervulling brengt.

Met de komst van Roderik is Sofies wereld onbeheersbaar geworden. Roderik is het produkt van ambivalentie (Alex) en onverschilligheid (Loekie). Het ventje lijkt verschillende trekken gemeen te hebben met een ander personage: ‘Afschuwelijke Baby’ uit *De God Denkbaar Denkbaar de God*. Hij is monsterachtig, maar onaantastbaar. En het is juist Sofes ordelievendheid en haar deugdzaamheid die haar voorbestemmen om vreselijk aan ‘littekens’ te lijden.

Ik heb geen lak aan de wereld gehad, ik heb alles zo goed mogelijk gedaan, ik heb niemand bedrogen, maar ik krijg straf, ik word aan een stuk door vernederd.

Een Sofie, zo interpreteer ik het verhaal, komt nooit van

haar Roderik af: hij hoort haar toe. Haar 'wijsheid' bestaat eruit dat zij allergisch is voor de beschadigingen, haar ooit toegebracht. Gevolg van deze 'wijsheid' is dat zij het beschadigd worden voortdurend herhaalt. Geheel tegen de logica in leidt het 'wegnemen' van het litteken niet tot het beoogde zelfherstel, maar juist tot algeheel zelfverlies en heeft de poging tot uitdeuken niet een gaaf spatbord, maar juist een total loss tot resultaat. De protagonist is als het ware per familiale betrekking aan het litteken van haar incompleetheid gekluisterd.

De stuwende kracht van de plot 'bindt' het verhaal aan de accidentele werkelijkheid. Maar het sluipgif van de metaforiek heeft deze verhaalwerkelijkheid tevens afhankelijk gemaakt van een archimedisch punt 'buiten' de werkelijkheid. Droomverhaal en realisme, exempel en relaas, verhoog en geschiedenis zijn niet meer te ontwarren. Het exempel is overprecies, het relaas is doorschijnend geworden.

4 ONTWIKKELING TOT 1988

Tot nu toe heb ik wat betreft Hermans' schrijfwijze twee perioden onderscheiden. In de eerste worden de grondvormen 'droomverhaal' en 'realisme' naast elkaar gebruikt. Het droomverhaal heeft in deze periode duidelijk de overhand, vooral ook omdat 'taal'-verhalen zoals 'Lotti Fuehrsheim' en *De God Denkbaar Denkbaar de God* nauw aan deze verhaalvorm gelieerd zijn. Het realisme is in de minderheid en is bovendien een realisme-tegen-wil-en-dank. Deze periode beslaat de jaren 1946-1957.

Ik constateer dan een breuk rond 1957. In de volgende periode worden het realisme en het droomverhaal ineen-geschoven, dan wel tegen elkaar uitgespeeld. Deze schrijfwijze heb ik 'misleidend realisme' genoemd en de periode waarin zij domineert beslaat de jaren 1957-1973.

Met betrekking tot beide perioden zijn uitzonderingen te noemen. Zo is *Het behouden huis* (1951) een vroege ver-

schijning van een schrijfwijze die pas later dominant wordt: het ‘misleidend realisme’. *Het Evangelie van O. Dapper Dapper* (1973) is volgens dezelfde redenering een late verschijning van wat eerder de overhand had: het droomverhaal.

Als ik de lijn doortrek, constateer ik een tweede breuk rond 1975. Aan de ene kant wordt de schrijfwijze van het ‘misleidend realisme’ op kleine schaal voortgezet met de vier novellen *Filip's sonatine* (1980), *Homme's hoest* (1980), *Geyerstein's dynamiek* (1982) en *De zegelring* (1984) en met de recente roman *Een Heilige van de Horlogerie* (1987). Aan de andere kant verschijnen er in deze periode ook twee romans in een voor Hermans nieuw genre, dat van het onvervalst realisme: *Onder professoren* (1975) en *Uit talloos veel miljoenen* (1982).

Dit is een tweede opmerkelijke ontwikkeling. Nadat eerst het ‘duistere verhaal’ uit de boot was gevallen, wordt nu ook - althans ten dele - het ‘misleidend realisme’ losgelaten. Deze verandering is door de kritiek uiteraard ook opgemerkt. Maar men interpreteerde deze breuk over het algemeen negatief: Hermans zou op zijn retour zijn. Ik geloof echter dat de kritiek hier het slachtoffer geworden is van de wijze waarop men ‘zijn auteur Hermans’ gedurende wat ik ‘de tweede periode’ heb genoemd, gecanoniseerd heeft. Wat aan de canon onderworpen is, mag nu eenmaal niet meer veranderen. En misschien is het ook wel zo dat het gedeelte uit een oeuvre dat het meest gepolijst is, het gemakkelijkst gecanoniseerd wordt. Wat daarna verschijnt en niet aan het beeld van de canon voldoet, valt al even gemakkelijk een negatief oordeel ten deel. Ongetwijfeld vertegenwoordigt het soort scheppingen uit Hermans' tweede periode een technisch hoogtepunt uit zijn oeuvre. Maar een andere kwestie is, of wij in dit soort scheppingen de meest complete ‘Hermans’ bezitten.

Ik vind juist dat de nogal ongekamde literaire vorm van

het scherpe realisme uit *Onder professoren* en *Uit talloos veel miljoenen* veel bevat van wat de vroege, literair nog minder zekere Hermans zo veroverend maakte. De nieuwe loten *Onder professoren* en *Uit talloos veel miljoenen* zijn zeer krachtige teksten, specimina bovendien van een genre dat in Nederland zelden wordt beoefend en die voor de betreffende periode een grote documentaire waarde bezitten. Deze twee romans hebben een sterk satirische inslag. De afbeelding van de accidentele werkelijkheid heeft hier in hoge mate de overhand gekregen op de exemplarische voorstelling ervan, maar dan wel zo dat auteurstrekjes die bij het schrijven van de meer gepolitoerde verhalen blijkbaar niet bruikbaar zijn, hier weer de kans krijgen: ‘scheppend nihilisme’, ‘agressief medelijden’, of - om met Flaubert te spreken - ‘de haat als deugd’.

Met een averechts soort ‘liefde’, met een uiterst alerte woede tekent de auteur al de verbijsterende futiliteiten op die samen een scherp tijdsbeeld oproepen van het tumultueuze universitaire milieu van de jaren zeventig. Zozeer heeft het accidentele karakter van de werkelijkheid de auteur hier in zijn greep gehad dat de koele constructeur - die in het ‘misleidend realisme’ van de vorige periode een ongekende perfectie had bereikt in het literair ordenen - het soms aflat weten, met als gevolg dat met name *Onder professoren* wat de compositie betreft zwakke punten kent.

De novellen uit deze periode zijn ongetwijfeld meer geserreerd. Toch zijn het juist *Onder professoren* en *Uit talloos veel miljoenen* die nieuwe elementen aan de ‘persoonlijke mythologie’ toevoegen. Elders in deze bundel brengt Hella Haasse aan het licht dat zowel in *Onder professoren* als in *Uit talloos veel miljoenen* onder het soms niet geheel in de hand gehouden realisme de gedempte weerklank te beluisteren valt van alle ‘oude thema's’. De tijd die eroverheen gegaan is, heeft het gewicht van deze thema's veranderd. Ze vliegen kennelijk niet meer zo makkelijk op tot metaforische hoog-

te - waar de lucht behalve helder ook wel eens ijl is -, maar evenmin worden ze nog onder een glanzend gepolijst oplak verstopt. Het ‘grondverhaal’ van de ‘persoonlijke mythologie’ heeft een ander decor gekregen - misschien beter: wordt door het decor bijna belaagd - en is daardoor onmiskenbaar veranderd.

Eindnoten:

- 1 David Lodge, *The modes of modern writing, Metaphor, metonymy and the typology of modern literature*. London, 1977. (Een beknopte samenvatting van de gedachtengang kan men vinden in het hoofdstuk ‘The language of modernist fiction: metaphor and metonymy.’ In: Malcolm Bradbury en James McFarlane (cd.): *Modernism*. London, New York, 1985.)
- 2 J.H.A. Fontijn, ‘Zuster en superego’. In: *Raster* 5 (1971), nr. 2, p.280-296.
- 3 Dit moment van ‘zwakte’ is ook via andere metaforen al voorbereid. Zo wordt aan het begin van het hoofdstukje ‘Vermetel man’ gewag gemaakt van het feit dat de wereld buiten de fabriek - de natuur dus - zich op hinderlijke wijze aan Varenhijt opdringt doordat hij ‘voor het eerst sedert lang het gefluit van lijsters [hoorde].’ De ‘lijsters’ vertegenwoordigen hetzelfde als ‘het droevige wijsje met de aarzelende akkoorden’ en het ‘zwevende laken’ dat over het bed wordt geworpen, namelijk ongrijpbaarheid, oncontroleerbaarheid, de slaap en de natuur. Hetzelfde geldt voor het feit dat Varenhijt, uit het raam kijkend, de ‘hoeven, het dak half verhuld door ronde boomkruinen’ waarneemt.
- 4 Vgl. J.H.A. Fontijn, A.w., p. 284.
- 5 Huug Kaleis, ‘De god denkbaar uit zijn droom ontwaakt.’ In: *Tirade* 14 (1970), nr. 161, p. 525-548. Herdrukt in: Huug Kaleis, *De God Denkbaar verklaard*. Amsterdam, 1987, hfdst. 2, p. 43-73.
- 6 Wat betreft *Paranoia*: ‘Preamble’, ‘Paranoia’ en ‘Het behouden huis’ zijn in de realistische trant geschreven, terwijl ‘Manuscript in een kliniek gevonden’, ‘Glas’ en ‘Lotti Fuehrsheim’ behoren tot het type ‘droomverhaal’.
Wat betreft *Een landingspoging op Newfoundland*: alleen ‘De teddybeer’ hoort tot het type ‘droomverhaal’, terwijl ‘Laura en de grammofoonplaat’ en ‘De blinde fotograaf’ er enigszins naar tenderen. De overige verhalen zijn in realistische trant gesteld.
- 7 Frank Kermode, *The art of telling. Essays on fiction*. Cambr. (Mass.), 1983, p. 61.
- 8 W.H.M. Smulders, *De literaire misleiding in ‘De donkere kamer van Damokles’*. (Diss.) Utrecht, 1983.
- 9 Voor een uitvoerige bespreking van dit misleidingsprincipe: vgl. W.H.M. Smulders, A.w., hfdst. 4 (‘Desoriëntatie’), p. 175-249.
- 10 ‘Alleenspraak’ gebruik ik hier als vertaling van de Engelse term ‘soliloquy’, waarmee R. Humphrey deze vorm van ‘stream of consciousness’ aanduidt. Vgl. R. Humphrey, *Stream of consciousness in the modern novel*. 8e dr. Berkeley, etc., 1972, p. 37.
- 11 Ik verwijs naar de 6e druk, Amsterdam, 1977:
 - ‘Alles is hier kapot.’ (p. 54)
 - ‘Te laat is het voor kostbaar porselein, ik kom met *alles* te laat.’ (p. 54)
 - ‘Wat te zeggen? *Niets* zeggen.’ (p. 54)
 - ‘Effecten zijn er bij mij wel, maar verder is er bij mij dan ook *niets, niets*.’ (p. 71)
 - ‘Toen mama nog leefde, zeuren: Sofie krijgt altijd *alles*. Maar, nu helemaal in strijd met haar verwachting, juist Loekie het is die *alles*, nu ja *mijn alles* heeft gekregen, hoe kon ik zo gek wezen haar de schaal af te staan.’ (p. 76)
 - ‘Terwijl ik mij aankleed, bedenk ik, bijna wanhopig: Wat kan ik aan mijzelf veranderen? Hier en daar een paar haren afknippen, nagels, eksterogen, maar dat is *alles* en het komt *allemaal* vanzelf weer terug.’ (p. 76)

- ‘Zo, is dat *alles*. Geen dokter om het kind weg te maken, maar daar heb ik het helemaal niet over! Geen dokter om het kind weg te maken, maar wel een om het te maken.’ (p. 80)
- ‘Je hoeft voor mij niet van nut te zijn. Ik verg *niets* van je.’ (p. 82)
- ‘Och, van *alles* en nog wat willen... ik vraag me ook dikwijls genoeg af: waarom, Alex. Ik zou misschien wel liever zoals jij willen zijn. *Alles* over je heen kunnen laten gaan, is misschien wel de hoogste wijsheid.’ (p. 82)
- ‘*Alles* is vertrouwd en vanzelfsprekend. De thermogène watten liggen op de grond, naast de dekens.’ (p. 87)
- ‘Loekie had *alles* van mij kunnen wegvagen, zoals, zoals *alles* wat nieuw is en bijna hetzelfde als het oude.’ (p. 87)
- ‘Ik houd op dit moment ook weer veel van Loekie. Zij heeft mij *niets* afhandig gemaakt.’ (p. 89)
- ‘Word je daarvoor oud, om *niets* beter te kunnen doen dan je het deed toen je jong was?’ (p. 93)
- ‘Wat ben ik met *alles* wat ik heb, met *alles* waarvoor ik mij heb ingespannen, in vergelijking met de ouders van een wonderkind?’ (p. 93)

12 Vgl. Frans Ruiters, ‘Ingewikkelde herhalingen: Preamble in analyse.’ In: *Spectator* 16 (1987), nr. 4, p. 245-256.

13 Epictetus (60-140 na Chr.) stond een praktisch georiënteerd stoïcisme voor.

14 Het betreft hier een specifiek soort ‘nursery rime’: sadistische versjes die door hun vorm grappig zijn. Het genre was populair bij decadente auteurs als Oscar Wilde. De versjes die Loekie in dit verhaal debiteert zijn afkomstig uit de bundel *Ruthless rimes for heartless homes*, gepubliceerd in 1899 door Harry Graham (1874-1936).