

# Over Conserve. De eerste roman van Willem Frederik Hermans

**Kees de Bakker (red.)**

## **bron**

Kees de Bakker (red.), *Over Conserve. De eerste roman van Willem Frederik Hermans*. Conserve, Schoorl 1998.

Zie voor verantwoording: [http://www.dbnl.org/tekst/bakk031over01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/bakk031over01_01/colofon.htm)

© 2005 dbnl / Ton Anbeek, Kees de Bakker, erven G.H. Barneveld, erven F. Bordewijk, erven Pierre H. Dubios, R. Grüttemeier, erven J.J. Oversteegen, erven S. Vestdijk en J. Weverbergh



## Inleiding

Ter gelegenheid van het vijftienjarig bestaan van uitgeverij Conserve - mede vernoemd naar de eerste roman van Willem Frederik Hermans - is het een goede gedachte om opnieuw kritieken en essays, die tot dusver in kranten, literaire tijdschriften en boeken over CONSERVE in boekuitgave zijn verschenen, te bundelen. Met in deze tweede druk een recent artikel van R. Grüttemeier. De geluiden over CONSERVE zijn heel divers. Vestdijk vond CONSERVE een 'boeiend, maar vrij zwak debuut', terwijl Julien Weverbergh daarentegen meent dat 'het na-oorlogse Nederlandse proza' steunt op twee boeken: DE AVONDEN en CONSERVE.

In een interview met Arjen Schreuder in *NRC Handelsblad* van 23 november 1987 zegt de auteur zelf over CONSERVE: 'Ik wil niet al te veel oude koeien uit de sloot halen, maar vanaf het begin van mijn carrière heb ik de grootst mogelijke moeite gehad mijn werk gepubliceerd te krijgen. In april 1940 zag ik op een avond mijn eerste verhaal "De Uitvinder" in het *Algemeen Handelsblad* staan. Maar ik had het anderhalf jaar eerder geschreven en het was door heel wat kranten en tijdschriften geweigerd. Nadat begin 1943 de Duitsers de universiteiten hadden gesloten schreef ik mijn eerste roman, CONSERVE. Dat was een raar boek en ik dacht: als ik dit na de oorlog ooit gedrukt krijg, zullen nog geen honderd mensen het lezen.'

Een beetje gelijk had Hermans wel dat hij met CONSERVE niet het

allergrootste publiek zou bereiken, want nadat W.L. Salm & Co. te Amsterdam de eerste Hermans-roman in 1947 op oorlogspapier uitgaf, was deze nadien niet meer afzonderlijk verkrijgbaar tot het vijftienjarig jubileum van uitgeverij Conserve in 1998. Hermansliefhebbers en -bibliotheekverzamelaars tellen tegenwoordig rustig 900 gulden neer voor die eerste druk.

Wie CONSERVE wil lezen diende tot dusver DRIE MELODRAMA'S, voor het eerst in 1957 bij G.A. van Oorschot verschenen, aan te schaffen. CONSERVE is daarin opgenomen, samen met DE LEPROOS VAN MOLOKAÏ en HERMANS IS HIER GEWEEST, in een herziene editie. Hermans hierover in hetzelfde hierboven geciteerde interview: 'Ik ben meer dan vroeger een stilist. Toen ik begon heerste er in Nederland onder invloed van *Forum* het idee dat je vooral spontaan moest schrijven. Léautaud deed het ook zo, die herlas nooit iets, schreef het op en hup naar de drukker. Aanvankelijk dacht ook ik dat dat zo hoorde, maar van dat idee ben ik vrij gauw, kort na 1950, teruggekomen. CONSERVE heb ik na een aantal jaren helemaal herschreven en uit DE TRANENDER ACACIA'S heb ik tot enkele jaren geleden nog een aantal slordigheden gehaald.'

Bij het publiceren van CONSERVE stuitte Hermans op een groot aantal weigeringen van het manuscript. Hij schreef mij (op 12 november 1982 bij het beantwoorden van vragen over zijn debuutdichtbundel KUSSEN DOOR EEN RAG VAN WOORDEN voor het schrijversdebutenboek MIJN EERSTE BOEK) hoe het kwam dat John Meulenhoff CONSERVE niet wilde uitgeven: 'Ik gaf het manuscript van CONSERVE in 1943, zodra het af was, aan John Meulenhoff, die het liet beoordelen door D.A.M. Binnendijk. De beoordeling was afwijzend. Zelfs nadat enkel fragmenten uit CONSERVE in 1945 in het door Meulenhoff uitgegeven tijdschrift *Criterion* waren verschenen en in sommige kranten. *Het Parool* o.a., waren geprezen, wilde Meulenhoff er nog niet aan. Ook De Bezige Bij (destijds Schouten, Van Blommestein en Lubberhuizen) wees het af.'

Curieus is dat uitgever Geert van Oorschoot in 1944 CONSERVE weigerde, zoals beschreven staat in het eerste deel van Hermans' boek MANDARIJNEN OP ZWAVELZUUR, maar tien jaar na de eerste uitgave het boek toch uitgaf in DRIE MELODRAMA'S.

Uitgever W.L. Salm was indertijd wel onder de indruk van de goede persreacties op CONSERVE, maar het had weinig gescheeld of het manuscript was voorgoed verdwenen. Willem Frederik Hermans schreef mij over dit kleine drama: 'Salm maakte het typescript zoek. Niet hijzelf, maar een hulpkracht die zich als bedrijfsleider voordeed, is naderhand bij mij komen vertellen dat Salm zijn tas met dat typescript erin in café Eylders had laten staan (men kwam daar niet om karnemelk te drinken) en hij vroeg me of ik er nog een doorslag van had. Deze had ik.' En zo verscheen CONSERVE (gelukkig) in 1947 bij uitgeverij W.L. Salm & Co. Volgens Hermans werd de uitgeverij al een half jaar na het verschijnen van CONSERVE opgeheven (MANDARIJNEN OP ZWAVELZUUR).

Alle gepubliceerde kritieken en essays over Conserve, die in dit boek zijn gebundeld, zijn in chronologische volgorde van verschijnen gerangschikt en niet naar genre (kritiek in krant of tijdschrift of essay). Ter wille van de leesbaarheid zijn de noten bij (met name) de essays van Anbeek, Oversteegen, Raat en Grüttemeier achter de artikelen geplaatst.

Naast de medewerkers aan dit boek bedank ik de erven van schrijver Willem Frederik Hermans voor het beschikbaar stellen van zijn foto uit 1947 voor het omslag, collega-uitgever Jaco Groot van uitgeverij. De Harmonie voor diens idee om de stukken óver CONSERVE te bundelen, dr. Frans A. Janssen voor diens waardevolle adviezen bij het samenstellen van het boek en bibliografe Charlotte de Cloet van het Nederlands Letterkundig Museum en -Documentatiecentrum voor haar inventarisatie van verschenen secundaire literatuur over

CONSERVE. Fantastisch dat Uitgeverij Conserve nu het romandebuut van de grote meester mag herdrukken. Ik hoop dat velen met mij van het boek zullen genieten!

KEES DE BAKKER, Uitgever Conserve.

**G.H.B. (Bob Barneveld)**  
**Over de schrijver W.F. Hermans**

Van de jonge schrijvers, die eerst na de bevrijding zijn gaan publiceren, heeft geen zozeer de aandacht tot zich weten te trekken als W.F. Hermans. Men kan nauwelijks beweren dat zijn generatiegenoten niet naar hetzelfde doel hebben gestreefd, maar hun inspanningen waren blijken van bedeesdheid vergeleken bij de zelfverzekerdheid, brutaliteit zo men wil, waarmee Hermans zijn weg naar de sfeer der publieke belangstelling heeft weten te vinden. Nu zal men wellicht zeggen dat het niet de eerste maal is dat een schrijver door het maken van lawaai is opgevallen, maar korte tijd later al vergeten werd. Bij Hermans doet zich echter het wel merkwaardige feit voor dat hij met dit lawaai eerst is begonnen, toen hij met behulp van zijn werkelijke kwaliteiten als een z.g. belofte uit de lucht was komen vallen.

In October '45 verscheen het in '42 opgeheven maandblad *Criterion* weer met o.a. fragmenten van Hermans' roman CONSERVE, die nu kort geleden in zijn geheel is uitgegeven.<sup>1</sup> Hiermee debuteerde hij voor een groter publiek dan in de bezettingstijd, toen hij een dichtbundel clandestien had laten verschijnen. Deze prozastukken waren verrassend goed geschreven, zo goed dat ik de kwaliteiten van een later verschenen verhaal DOKTER KLONDYKE al bijna als vanzelfsprekend beschouwde.

Intussen deed Hermans zich ook als essayist kennen om in die hoedanigheid zonder enig voorbehoud te tonen, wat hij níet kan.

Tegen zijn polemische toon heb ik geen bezwaar, wèl tegen het feit dat hij aan elke voorwaarde voor het schrijven van een goed essay volledig lak heeft. Ik geloof dat men zich alleen dan arrogantie of schoolmeesterachtigheid kan permitteren, wanneer men de kunst van het formuleren verstaat of althans van zijn plezier in die kunst blijk geeft. Wanneer men Hermans' stukken leest, raakt men niet zozeer geïrriteerd door zijn verwardheid en nonchalance als wel door het gebrek aan overtuiging, waarmee hij, en vaak onjuist, de klappen uitdeelt, die nodig zijn, wanneer men redacteur is van een zo pretentiefus tijdschrift als *Criterion*. Zo is Hermans er in vrij korte tijd in geslaagd een reputatie van tegenstrijdige oordelen over zijn werk te verkrijgen. Hij kan zich, terecht, van die meningen distancieren, maar niet door aan te komen met oorspronkelijk werk zoals DE TRANEN DER ACACIA'S, waarvan het gehalte niet veel beter is dan van de alom verslonden trein-lectuur.

Tegen deze 'achtergrond' is de roman CONSERVE zoiets als een natuurverschijnsel. De critiek, die vernomen heeft dat H. 22 jaar was, toen hij dit boek schreef, zal de jeugdgebreken ervan natuurlijk wel weten te vinden. Voor mij is het een fascinerend boek, waarin de fantasie van de schrijver het nogal gezochte verhaal<sup>2</sup> bijzonder boeiend heeft overwonnen. Het is mij bij het lezen vergaan als bij de lectuur van Hudson's THE PURPLE LAND, een boek, dat overigens in geen opzicht iets met CONSERVE gemeen heeft, maar waarin het, stellig voor de huidige lezer, eveneens niet duidelijk wordt, of de auteur zijn bedoelingen, daar met name een oordeel over het engelse imperialisme van zijn tijd (plm. 1880), wel eigenlijk au sérieux nam. Het stijlmiddel voor het wekken van een dergelijke onduidelijkheid is nog steeds de ironische toon, waarin de stembuigingen alle mogelijkheden openlaten. Hermans toont zich van dit middel allerminst afkerig, maar verwekt ook nog op een andere manier twijfel aan zijn bedoelingen door allerlei romanstijlen - uiteraard in beperkte mate, want binnen de afmetingen van deze roman

van 240 pagina's - met zoveel raffinement te *pasticheren*, dat deze in de betrokken passages letterlijk op hun plaats zijn en... de humorloze lezer keer op keer zullen overrompelen. Het lijkt mij niet mogelijk met zekerheid vast te stellen, waarom Hermans zich van dit middel heeft bediend. Het meest voor de hand ligt de veronderstelling dat de auteur geen kans zag de lezer op een andere wijze te overtuigen dat situaties, die men gewoonlijk met het woord *krankjorem afdoet, bestaan*.

Deze stilistische 'trucs' zijn echter zo volledig beheerst dat ik nòg meer geneigd ben aan te nemen dat Hermans het aangrijpende van het verhaal bewust in deze zeer ongebruikelijke under-statements heeft willen camoufleren.

Hier twee voorbeelden van al lang niet meer 'moderne' trucs, die, hoe geforceerd ogenschijnlijk ook, hier duidelijk ironisch zijn bedoeld: 'Hij leek op een roofdier, een vos bijvoorbeeld, en nu pas merkte zij, dat hij het blauwe **jak**<sup>3</sup> van haar lievelingspop om zijn **hals**<sup>3</sup> droeg', of wanneer Ferdinand, een van de hoofdfiguren, wordt achterna gezeten door zijn bediende Diego! 'Hij trok bliksemsnel baksteen muren achter zich op, dwars door den gang, die volkomen afsluitend, maar Diego stapte daar gemakkelijk door heen.' Ik kan mij voorstellen dat men dit soort bijna visionnaire, zo men wil surrealistische, trekjes niet neemt, dat ook het geëxalteerde verhaal het niet doet, niet het minst doordat de auteur zich nog minder bloot geeft dan een romancier gewoonlijk doet, maar ik geloof dat men onder het lezen van dit kolderachtige, zeer fantastische boek steeds meer van het belang van dit curieuze, verbale document humain overtuigd zal raken, ook al blijft de titel CONSERVE een raadsel, of op zijn minst een bron van gissingen.

G.H.B.

## Eindnoten:

- 1 W.L. Salm en Co. 1947, Amsterdam.
- 2 De stilistische eigenaardigheden van het boek weerhouden mij iets te zeggen over het verhaal zelf, al is het maar om de bedillers geen kans te geven, die immers onmiddellijk het decadente gegeven van bloedschennige hele en halve idioten - ofschoon de auteur ook op dit punt veel onduidelijk laat (de figuur van Jerobeam b.v.) - aan de kaak zullen stellen.
- 3 in de tekst ook vet gedrukt. G.H.B.
- 3 in de tekst ook vet gedrukt. G.H.B.



## **Anoniem**

### **Een eerste sprong**

De jonge schrijver W.F. Hermans heeft zich in de kleine Nederlandse literaire wereld reeds een reputatie veroverd als een criticus, die niet terugschrikt voor apodictische uitspraken, maar die voortdurend toch blijk geeft zowel intelligentie als originaliteit te bezitten. Verder heeft men in *Criterium* kennis kunnen maken met zijn nog niet voltooide roman DE TRANEN DER ACACIA'S, welke bij de meeste lezers zeer gemengde gevoelens heeft opgewekt. Wat de titel met de inhoud van doen heeft wordt langzamerhand een Amsterdamse literaire puzzle. Hermans heeft ook een bundel gedichten gepubliceerd, HORROR COELI, indertijd hier waarderend besproken en thans debuteert hij als romanschrijver met CONSERVE, geschreven in 1943, toen hij 22 jaar oud was, zoals op de omslag staat vermeld.

Wij herinneren ons, dat J. Greshoff een jonge auteur die hem vertelde, dat hij nu eens iets ging schrijven over gebeurtenissen, die in het geheel geen autobiografische grondslag hadden, waarschuwde, dat hier waarschijnlijk niets van terecht zou komen. Deze opvatting was in zekere zin kenmerkend voor de periode van *Forum*, maar bezat evenzeer algemene geldigheid. Jonge schrijvers nemen in hun eerste werk meestal toevlucht tot de verkapte autobiografie, omdat zij met het verleden, wanneer zij zich er zozeer mee bezighouden, dat het hen tot schrijven noopt, willen afrekenen, maar ook omdat zij zich met grotere zekerheid bewegen op het eigen terrein, vaak vrijwel onbewust raakslaan.

Hermans nu wil niets weten van de autobiografische roman, althans niet voor zichzelf, wat anderen betreft zal hij waarschijnlijk toch wel alleen op de resultaten letten. Van dat gepeuter aan het eigen leven houdt hij niet, zoals hij ook schrijven van aphorismen, korte aantekeningen, waarin E. du Perron zich een meester heeft getoond, voor jonge auteurs een wat armelijk gedoe vindt. Hij wil het brede gebaar, het scheppen zoal niet uit een overvloed van ervaringen, dan toch uit een rijkheid aan inventief vermogen. Vandaar dan ook dit debuut, de fantastische roman CONSERVE.

### *Een fantastisch verhaal*

Hermans verplaatst ons naar de Amerikaanse stad der Mormonen Salt Lake City. De twee dochters van een rijke Mormoon, Isabel en Onitah, zijn verliefd op hun halfbroer Jerobeam. Onitah, de meest ingewikkelde van de twee, blijft onbevredigd en wordt waarschijnlijk daardoor waanzinnig. Zij meent, dat de religie der Egyptenaren de enig ware is geweest. De Pharao's trouwden immers met hun zusters. Isabel gaat bij Jerobeam wonen. Een uit Midden-Amerika afkomstige half-Indiaan Ferdinand, die het langs allerlei avontuurlijke wegen tot zenuwarts brengt, verschijnt in Salt Lake City en raakt verliefd op Onitah. Haar broer en zuster, die haar liever kwijt willen, geven haar aan Ferdinand mee. Deze slaagt er niet in haar liefde te veroveren en hij kan haar evenmin genezen. Nadat zij zelfmoord heeft gepleegd, herinnert hij zich haar angst begraven of gecremeerd te worden. Hij komt op het denkbeeld haar te balsemen, zodat zij altijd in haar kamer kan blijven slapen. Intussen heeft hij de geheel normale, maar levensmoede Jerobeam door een list in een krankzinnigengesticht doen opnemen, waar hij zelf ook terecht komt, nadat in een gruwelijke scène is gebleken, dat het lijk van Onitah toch niet voor het gewone ontbindingsproces bewaard is gebleven.

### ***Behoeftte om te schokken***

Een niet zeer aantrekkelijk verhaal, maar men zal moeten toegeven, dat het met het leven van Hermans weinig heeft uit te staan. Toch komen wij wel wat te weten over het zieleleven van de auteur. Wij herkennen in zijn stug, soms wat grijs proza dezelfde behoefte om te schokken, die wij reeds in zijn gedichten opmerkten, dezelfde minachting - typerend voor deze jonge schrijver - voor de gevoeligheden van zijn lezers, maar tevens is dit verhaal duidelijk ook een reactie op de gruwelijkheden van de oorlog, de achtergrond welke de conceptie van deze roman geïnfluenceerd moet hebben. De schrijver voelde zich, zoals zovele andere jonge mensen 'losgeslagen' en hij getuigde daarvan in zijn werk, zich zo tegelijk te weer stellend op de voor hem enig mogelijke positieve wijze.

Hermans' roman kan men beschouwen als een van veel bravoure getuigende uitdaging, tevens als een grap, een satire, die echter ondanks aardige vondsten en enkele zeer treffende passages niet volledig geslaagd is, voornamelijk omdat het verhaal te veel is uitgesponnen. Als novelle zou het stellig een veel betere indruk maken, zoals Du Perron zijn jeugdverhalen, waaraan dit boek enigszins doet denken, nooit te lang maakte. Dan zou men zich ook niet hebben bekommerd om het gebrek aan psychologische verantwoording van de figuren, die ook ideeën blijken te hebben over de nutteloosheid van het leven, maar die wij ons toch onmogelijk als mensen kunnen voorstellen. Had Hermans zich meer tot de anecdote beperkt, zijn vondst Onitah te balsemen, dan had hij geen twijfel gewekt over de wijze waarop hij zijn werk beschouwd wil hebben en dan zou onze belangstelling, die ongeveer in het midden, waar hij de ontknoping wel zeer traag voorbereidt, verslapt, voortdurend levendig zijn gebleven. Tegelijk zou hij dan tal van logische fouten en onbeholpenheden, waar wij ons nu aan stoten, hebben kunnen vermijden. Toch kan men CONSERVE van een tenslotte nog zeer jeugdige

auteur waarden als een niet ongeslaagde poging buiten het Hollandse realisme iets te bereiken.

Stelt het boek ons niettemin teleur, dan komt dat voornamelijk omdat Hermans met zoveel vertoon, armgezwaai en gespuug in de handen zijn aanloop heeft genomen om dan voorlopig, naar wij van harte hopen, toch niet zo heel erg ver te springen.

## S. Vestdijk

### Een boeiend, maar vrij zwak debuut

Onder de vertegenwoordigers der oorlogsgeneratie heeft geen schrijver zoveel stof doen opwaaien als W.F. Hermans. Na de bevrijding trad Hermans op als romancier, dichter, essayist en criticus en nam in de laatste kwaliteit zoveel lieden tegen zich in, dat hij in de eerste kwaliteit voorlopig weinig kans schijnt te maken op een behoorlijke behandeling.

Dit is een algemeen en waarschijnlijk onuitroeibaar verschijnsel van literaire hartstochten, zoals men indertijd ook waarnam ten aanzien van Ter Braak's eerste roman HAMPTON COURT, dat tot op de laatste regel afgebroken werd door recensieschrijvers, die dit boek bejubeld zouden hebben, indien Ter Braak niet toen reeds als zo 'scherp' te boek stond. Hierbij hoeft niet noodzakelijkerwijs persoonlijke wrok in het spel te zijn; het is heel goed mogelijk, dat de critici, die Hermans' roman DE TRANEN DER ACACIA'S (gepubliceerd in *Criterion*) voor een prul verklaren (o.a. omdat zij na vier of vijf afleveringen nog steeds niet weten wat de titel betekent), alleen maar academisch gegriefd zijn door te veel praatjes.

Die Hermans ongetwijfeld heeft: naast een zeldzaam lenige en weerbare stijl (van een eigen toon bovendien, al noteert men invloeden van Du Perron en Nijhoff), een brilante slagvaardigheid, een soms verbluffende opmerkingsgave, is zijn arrogantie zelfs een van zijn aantrekkelijkste kanten, al ware het slechts omdat een

niets ont-zierende eerlijkheid er zich gemakkelijk achter raden laat.

Ik beweer ook niet, dat het voor Hermans niet nuttig is, bij voortduring op zijn eigendunk en andere gebreken opmerkzaam gemaakt te worden. Zonder vijanden bereikt een schrijver niets. Maar een criticus is niet hetzelfde als een vijandig gestemd paedagoog, en wie onpartijdig wenst te oordelen kan moeilijk blind zijn voor het vele goede, dat deze nog jonge auteur reeds op zijn naam heeft staan.

### ***Begaafd beginneling***

DE TRANEN DER ACACIA'S is nog niet voltooid, - CONSERVE, dat zo juist bij W.L. Salm het licht zag, is, wanneer ik mij zo uitdrukken mag, te lang geleden voltooid. Hermans schreef deze roman op 22-jarige leeftijd, zodat dit boek, zuiver chronologisch beschouwd, in '43 of '44 gepubliceerd had moeten worden, vóór de periode, waarin hij de gemoederen verontrustte met zijn vinnige, maar niet ongemotiveerde critiek op Bert Voeten's oorlogsdagboek DOORTOCHT.

Vergis ik mij niet, dan zal thans bij deze of gene de neiging aan den dag treden, dit als geheel nog vrij zwakke debuut boven DE TRANEN DER ACACIA'S te stellen, o.a. omdat Hermans toentertijd nog een blanco strafregister kon tonen op het stuk van (literaire) arrogantie. Tegen deze misvatting kan bij voorbaat niet genoeg gewaarschuwd worden. Vergeleken met de *Criterion*-fragmenten, is dit CONSERVE het typische voortbrengsel van een begaafd beginneling, die zijn vorm nog zoekt. Met die andere teksten en zijn critieken en causerieachtig opgezette essays voor ogen, heeft men zelfs enige moeite de karakteristieke 'Hermanstoon' te herkennen.

### ***Interessant thema***

Ongetwijfeld heeft Hermans hier de hand weten te leggen op een be-

langwekkend thema. Het is het thema van het uitzonderlijk, bij de culturele ontwikkeling achterblijvend individu, - zoals de roman zelf, zo zou men ietwat symboliserend kunnen zeggen, ten achter gebleven is bij schrijvers eigen ontwikkeling.

Het verhaal speelt in Amerika, en de tegenstelling tot een gladde en feilloze civilisatie wordt geleverd door afstammelingen van Mormonen, resp. lieden, die tot het Mormonisme in betrekking treden. Van de zich daarbij aanbiedende psychische complicaties - met name de liefde tussen halfbroer en -zuster, die bij zulke onoverzichtelijke stambomen in werkelijkheid vaak genoeg moet zijn voorgekomen - heeft Hermans een kwistig gebruik gemaakt, en men kan hem niet anders dan lof toezwaaien voor de handige wijze, waarop hij zijn personages bovendien nog van meer speciale, op het Mormonisme geënte afwijkingen heeft voorzien, die alle één ding gemeen hebben: de drang naar het verleden, naar het sinds lang overwonnen, in cultuur of zielsreacties.

Tegenover Jerobeam, de professor, die zich alleen voor bijna uitgestorven volksstammen interesseert, stelt hij de krankzinnige Onitah, overtuigd adepte van de oud-Egyptische godsdienst. Als derde de mesties Ferdinand, zenuwarts, cocaïnist en sadist, die, door Onitah gefascineerd, de belofte aflegt haar na haar dood te zullen balsemen, en die de, met hetzelfde verzoek belaagde Jerobeam in 'n krankzinnigengesticht weet te krijgen, - waar ook hij ten slotte terecht komt, om voortaan met Jerobeam samen als niet meer tot aanpassing aan het maatschappelijk gemiddelde geschikte eenlingen in afzondering 'geconserveerd' te blijven (vgl. de titel).

### ***Te veel, te erg***

Men krijgt de indruk, dat dit boeiende, maar wat erg naar het satanistische en melodramatische zwemende gegeven Hermans niet zozeer boven het hoofd is gegroeid als wel tijdens het schrijven is gaan

vervelen, wellicht omdat hij het zoveel fijner en minder bombastisch geconcipieerde 'Acacia'-verhaal reeds onder de leden had. Niettemin noteert men enkele voortreffelijke episoden, die de latere Hermans reeds aankondigen: Isabel's bezoek aan het huis van Ferdinand b.v., of de brief van Jerobeam uit het gesticht.

De gebreken van dit boek zijn die van een onwennig debutant: een te veel, en een te erg. In de korte notities op pag. 179, wanneer Isabel het stof op het gezicht van haar gebalsemde zuster waarneemt, ligt meer beklemming, dan in het uitvoerige pandemonium van de tot ontbinding overgegane mummie met bijbehorende lagere fauna, hoeveel stilistische verve hieraan ook besteed moge zijn.

Het wachten is nu op DE TRANEN DER ACACIA'S, dat ik op grond van het reeds gepubliceerde als een onzer grote bezettingsromans meen te mogen beschouwen.



**Pierre H. Dubois**  
**Een poging tot Bevrijding**

De Nederlandse romanliteratuur begint meer en meer de behoefte te voelen uit te breken uit de sfeer van het gewone. Op zichzelf is dat misschien geen verdienste, maar in een letterkunde die zo vastzit - althans wat het proza betreft - aan de huiselijkheid, aan een bepaalde vorm van burgerlijkheid, ook waar ze die buiten de grenzen gaat zoeken, mag men zulk een verschijnsel toch niet onderschatten.

Cola Debrot vertoonde in dit opzicht tot nu toe wel de meest pertinente en persoonlijke neigingen. Maar een jong schrijver, die pas na de bezetting voor het eerst in het openbaar publiceerde - na een vluchtige verschijning in de clandestiene literatuur - doet daarvoor niet onder.

W.F. Hermans, die officieel debuteerde met een opmerkelijke bundel gedichten, HORROR COELI, die ik destijds al met veel waardering besprak, heeft zich sedertdien in het literaire maandblad *Criterion*, waarvan hij een der redacteurs is, bovendien doen kennen als een intelligent, vinnig - ik zei haast: venijnig - criticus, met een goede smaak, een bijna steeds aarzelloze overtuiging en een grote mate van oorspronkelijkheid. Deze eigenschappen, tezamen en afzonderlijk te weinig voorkomend, zeker in verbinding met een persoonlijke stijl, dan dat ik er niet zeer nadrukkelijk op zou wijzen, hebben natuurlijk gedaan wat ze altijd doen, namelijk tegenstand opwekken, tot verzet prikkelen, enz. Hij heeft

daarin - maar daarin alléén - wel iets gemeen met een al even beweeglijke, even (voor de doorsnee-lezers en -schrijvers) irriterende figuur als Du Perron.

Het zal niemand verbazen dat iemand met deze eigenschappen zich aangetrokken heeft gevoeld tot het schrijven van romans. In het maandblad *Criterion* verschijnt in afleveringen een soort verzets-roman, DE TRANEN DER ACACIA'S, die naar het schijnt op veel tegenstand stuit bij de lezers. Niet helemaal ten onrechte (maar dat hangt natuurlijk af van de motieven die de lezers hebben). Het boek, zoals het hier verschijnt, maakt een troebele, onheldere indruk. Het bevat telkens goede fragmenten, maar men mist een duidelijke lijn, waaraan door de maandelijks voortzetting nog meer afbreuk wordt gedaan.

Het boek dat thans bij W.L. Salm te Amsterdam (1947) is verschenen, CONSERVE geheten, is een andere roman, van oudere datum dan DE TRANEN DER ACACIA'S, en geeft een betere gelegenheid om het werk van Hermans onder de loupe te nemen.

Men constateert hier al een groot verschil met Du Perron - en met veel schrijvers van Hermans' generatie, namelijk dat hij zijn intelligentie niet naar binnen en op zichzelf richt, zoals Du Perron dat deed, maar naar buiten. Hij tracht een idee, of liever een verhaal (want de roman van Hermans berust inderdaad helemaal op de actie, op wat er gebeurt) zo volledig mogelijk te exterioriseren, buiten zich te plaatsen en kiest dan ook zijn stof zover mogelijk buiten zijn wereld. CONSERVE is een fantastische roman, spelend in Amerika en in een mormoonse atmosfeer.

Die durf is eigenlijk uiterst sympathiek. Hermans voelt blijkbaar, waartoe de zelfanalyse, het autobiografische, vermenigvuldigd dan nog met de Hollandse burgerlijkheid kan leiden, als het in massaal verband bedreven wordt. Het gaat lijken op een geestelijke promiscuïteit, die inderdaad het grootste deel der jongere 'bekentenis'-literatuur (ook waar ze tot 'objectief' verhaal ver-

mond wordt) zo onbetekenend maakt, zo volkomen verpest.

Hij heeft de sprong gewaagd. Men kan niet verwachten dat men bij zo'n sprong onmiddellijk goed terecht komt. De afstand tussen de auteur aan deze kant en de stof aan de andere kant is zo groot, terwijl ze uiteraard niet de bedoeling gehad kan hebben absoluut te zijn (Hermans is te intelligent dan dat hij niet zou weten welk deel van de stof de schrijver aan zichzelf verschuldigd is) dat het evenwicht ook hier werd verbroken. Hermans heeft zijn 'chaos' uitgespreid over een exotische en fantastische stof, het kan haast niet anders of hij moest niet meer in staat zijn die stof zo te beheersen dat het verhaal een 'harmonisch' geheel kon worden. Hij heeft eenvoudig te veel gewaagd; tot zelfs in zijn compositie en zijn stijl toe vindt men die durf tot het ongewone experiment, dit zich nu eens laten gaan om zich te bevrijden uit wat literatuur in Holland bindt.

Dit laatste heeft Hermans ongetwijfeld bereikt. Waar in de Nederlandse roman de orde allesoverheersend is, komt bij hem de chaos bloot. Ik bedoel nu niet de chaos van het verhaal zelf - die een technische fout is - maar de grotere chaos die tegenover de burgerlijkheid staat, zoals de zee tegenover een vijvertje in de tuin.

Om deze eigenschap alleen al, om de intelligentie waarmee het boek gedacht, maar vooral geschreven werd, verdient het stellig een grotere aandacht dan menig 'geslaagd' werk.

Het is onmogelijk te zeggen wat een Hermans voor de literatuur kan opleveren, maar het is moeilijk zich voor te stellen dat iemand met zijn talenten en zijn durf - ondanks alle gebreken, ondanks alle heftigheid van gebaar en stem - zich tot het gebruikelijke niveau zou kunnen resigneren. Hij heeft recht op een stevig crediet, wat er verder ook tegen zijn werk en tegen deze roman *CONSERVE* in te brengen mag zijn!

**F. Bordewijk**  
**Opnieuw surrealisme**  
**‘Conserve’, boek voor weinigen**

In het nummer van dit blad van 26 Juli 1947 heb ik de kunst van het surrealisme omschreven als een onttroning van het leven ten koste van het ding. Het boek dat ik thans ga bespreken is van dezelfde auteur, wiens surrealistische novelle in *Criterion* DOKTER KLONDYKE ik toen geprezen heb en ademt dezelfde geest. Ik vermoed, dat het boek vòòr de novelle geschreven werd. De flap, die het definieert als een fantastische roman vermeldt tevens, dat Hermans het schreef toen hij 22 jaar was, de auteur dateert het verhaal aan het eind in de periode van Juli-October 1943. Hieruit mag ik in elk geval afleiden, dat Hermans thans een paar jaartjes ouder is geworden (ik heb geen Dr. Watson bij de hand om de loftrumpet te steken over deze speurdersslotsom). En daar ik de novelle rijper en rustiger vind dan de roman, stel ik haar ontstaan later.

CONSERVE is voor mij in de eerste plaats een sprekend geval van de puberteitsmoeilijkheden van de kunstenaar. Deze treden later, soms veel later in dan die in algemeen biologische betekenis. Ik meen, dat de kritieke periode zich in casu reeds vroeg heeft geopenbaard, wat medebrengt, dat Hermans, indien hij zijn talent weet te behouden, spoedig tot de belangrijke schrijvers kan behoren, en, wat nog meer zegt, tot hen die oorspronkelijkheid zullen vertonen. Enige prozaïsten hier te lande hebben de laatste tijd goed werk geleverd dat op de jaarbeurs van het Europees scheppend kunstenaarsvermogen een behoorlijk figuur maakt (neem b.v. Klants JAN

KLAASSEN of van Eckerens PAARDEN VAN HOLST). Doch het zgn. Europees peil is ook nog maar een gemiddelde, en ik houd op zijn tijd van het boek, dat er uit springt, liefst naar voren, desnoods naar achteren. En vooral verheugt het mij indien een jong kunstenaar deze sprong onderneemt. Dat het ros van Hermans niet onberispelijk op zijn vier poten neerkwam, ligt aan de puberteit van de ruiter, die zich anderzijds voor zandruiterschap wist te hoeden.

Zo is dit met alle fouten een merkwaardig boek geworden, waaraan men om der wille van sommige passages veel lelijke stoornis vergeeft. Want dit staat vast: dat het tot stand kwam uit de drang een getourmenteerd innerlijk bloot te geven, dat hier geen sprake is van een poging de burger te verbluffen. Het denkleven van Hermans verkeerde toen dit werk onder zijn handen ontstond inderdaad in de regionen van het surrealisme.

Wat zal ik pogen het verhaal, waarvan de flap een kort overzicht geeft dat gebrekkig is, dat gebrekkig zijn moest - in enkele zinnen na te vertellen? De fabel toch is niet het wezenlijke in het surrealisme, omdat de schrijver daarmee allerlei kanten uit kan, mits hij maar niet het pad van de logische ontwikkeling volgt. Ook is het verhaal als zodanig niet bijster boeiend. Bewijs van jeugd en onbeholpenheid levert met name de omstandigheid, dat drie van de vier hoofdpersonen krankzinnig zijn, dat alleen deze met een betrekkelijke duidelijkheid werden getekend en dat nummer vier, relatief normaal, ook het meest vaag bleef. Hierin heeft de schrijver zich met het zorgeloos Jantje van Leiden der jeugd afgemaakt van de moeilijkheden. Het goede surrealisme occupeert zich minder met debielen en senielen dan met 'vreemden'. Reeds deswege slaagde DOKTER KLONDYKE beter. En toch heeft Hermans hier en daar aan zijn personages dat typisch mechanische, dat slaapwandelende meegegeven waarin het surrealisme uitblinkt. Dan zegt het boek ons veel, en vergeten wij de passages met verward geredekavel of onlogisch, maar daarnaast ook weinig aanvaardbaar gebleven handelen.

Een element van snijdende satyre, gelijk de omslag aankondigt, heb ik in het boek niet vermogen te ontdekken, wel bij gelegenheid een harde humor. De stijl is hier en daar onverantwoordelijk slordig, en dat valt te betreuren, aangezien het boek beter verdiende. Maar men neemt ook dit op de koop toe wegens enkele in hun vreemdheid aangrijpende passages en somtijds treffende beelden. Hoe oorspronkelijk is bv. (in het begin) de beschrijving van het krot (het ding), bewoond door een schatrijk geworden vrouw, die het niet heeft willen verkopen, en het nu omringd ziet van een torenhuis (weer het ding); de hele dag regent het geratel der duizenden schrijfmachines op haar neer daar in de lichtloze diepte, maar aan verhuizen denkt ze geen seconde.

De nuchtere titel CONSERVE is het tegendeel van speculatie op lezersnieuwsgierigheid. Ik zie hierin overigens een vingerwijzing naar de episode van het balsemen van een der hoofdpersonen. Als dan aan het slot blijkt, dat dit ondeskundig is geschied, sleept de schrijver ons mede in een grootse en gruwelijke fantastiek.

CONSERVE is een boek voor weinigen, doch het bezit de verdienste iets anders te willen dan het in de kunst gangbare. Zijn eigenaardigheid zal vooral kunstenaars boeien. En de auteur kan bij meer beheersing een plaats krijgen onder degenen, die de ontwikkelingsgang leiden van onze litteratuur.

**J. Weverbergh**

**Petrina**

**tevreden rancuneus individu met schizofrene inslag**

Maandag. - Ik kocht vanmorgen QU'EST-CE QUE LA LITTÉRATURE van Sartre (een onaantrekkelijk dik boekje in de collection IDÉES van Gallimard); gisteren las ik CONSERVE. Deze twee handelingen zijn de oorzaak van wat ik thans neerschrijf.

Het na-oorlogse Nederlandse proza steunt op twee boeken: DE AVONDEN en CONSERVE. CONSERVE (geschreven in '43, gepubliceerd in 1947) werd drie jaar vóór DE AVONDEN geschreven ('46-47; gepubliceerd in '48) maar ongeveer gelijktijdig op de markt gebracht. Hermans was 22 en Van het Reve was 23 jaar toen zij hun boek schreven. Over DE AVONDEN is ongeveer alles gezegd wat erover gezegd kan worden; het blijft ondanks het brievenboekensucces, samen met DE ONDERGANG VAN DE FAMILIE BOSLOWITS en WERTHER NIELAND het beste boek van Van het Reve; het is geklasseerd. Het werd zelfs ondergebracht in een VERZAMELD WERK (Van Oorschot '56).

CONSERVE werd herdrukt en opgenomen in DRIE MELODRAMA'S (Van Oorschot, '57). De herdruk ken ik niet; ik las het in de eerste uitgave (W.L. Salm, '47). CONSERVE komt niet te pas en te onpas ter sprake zoals DE AVONDEN; het heeft een kleiner lezerspubliek dan Hermans' DE DONKERE KAMER VAN DAMOKLES. Ik hou meer van CONSERVE dan van DE AVONDEN. Overtrof Hermans ooit dit debuut? Natuurlijk deed hij dat. Maar het heeft een aantal fouten die het sympathiek maken.

Terug tot mijn stelling. Waarom kiemt het na-oorlogse Nederlandse proza in deze beide boeken? (Ik zou er WERTHER NIELAND als derde pijler moeten bijsleuren, het is de bron voor alle jeugdherinneringen, zij het nu van Mulisch, Wolkers of Hamelink). Kijken wij eerst ‘objectief’ wat er in beide boeken meegedeeld wordt, en achteraf hoé dat gebeurt. Want zij verschillen grondig in twee (uiterlijk) belangrijke zaken:

1. wat betreft de gegevens, het materiaal; de anekdotiek;
2. wat betreft de opbouw, de structuur; het verwerken van de materie.

Hoofdpersonage uit DE AVONDEN is Frits van Egters; deze jongeman is in hoge mate Gerard Kornelis van het Reve zélf. Men zou het in grote lijnen een dagboek kunnen noemen; de ‘actie’ verloopt in december 1946, dit is tijdens het schrijven van het boek (het manuscript kwam klaar in mei 1947). Toen Van het Reve zijn boek schreef (of noteerde) was hij net als zijn hoofdpersonage 23 jaar. Een aantal details wijzen er trouwens op dat het om een verkapte auto-biografie gaat (een heel bijzonder en treffend detail vind ik de voorkeur van Frits voor een pluchen konijn; men leze nu o.a. de brief in *Tirade 96*, december '64). Men vergelijk ook de samenstelling van het gezin in DE AVONDEN met dat uit DE ONDERGANG VAN DE FAMILIE BOSLOWITS, DE LAATSTE JAREN VAN MIJN GROOTVADER en WERTHER NIELAND en de verhouding van het hoofdpersonage t.o.v. de oudere broer. Ik neem nu grif aan, dat een aantal verhoudingen en personages veranderd en verzonden werden, bekeken door het vergrootglas van de auteur. In laatste instantie blijft natuurlijk de situatie een herschepping van een realiteit. Men kan m.i. de verhouding fictie / realiteit aanduiden met volgend voorbeeldje uit het boek zélf: ‘De Bijkorf’ wordt in DE AVONDEN ‘Het Wespennest’. Ik vermoed vaag dat de vervorming van heel wat reëel materiaal van dezelfde orde is. Er ontbreekt in dit



boek uit de wereld van de jonge Gerard van het Reve enorm veel; de schrijver Gerard Kornelis van het Reve deed (als alle schrijvers) een keuze. Maar *in wezen* blijft DE AVONDEN behoren tot de bekentenisliteratuur. Van het Reve fantaseert weinig of niet. Hij neemt in zijn omgeving waar, stelt allerlei dingen vast en noteert in pijnlijke nauwkeurigheid uitgebalanceerd evenwichtig proza een deel van de realiteit. Van het Reve herschept zijn levensklimaat met zgn. reële details: het ontbreekt hem blijkbaar aan verbeeldingskracht om totaal gefingeerde personages in totaal gefingeerde decors te doen rondhuppelen. (Hoe dat in DE AKROBAAT is weet ik niet; het is het enige boek van hem dat ik niet las. In de TIEN VROLIJKE VERHALEN vind ik verhalen als ‘De Kerstavond van zuster Magnussen’ en ‘Bloed’, verhalen waar Van het Reve wél fantaseerde - hoe weinig ook - beduidend onder zijn maat.)

Om ‘echte’ psychologische uiteenrafeling gaat het echter in DE AVONDEN niet: de personages analyseren zich niet aan flarden, doen niet aan introspecties; Van het Reve daalt niet af ‘op de bodem van hun duistere ziel’. Zij praten over allerlei onzinnige dingen: over het weer, of de zoldersleutels die weer zoek zijn, of ze vertellen lugubere grappen. Zij handelen, en Van het Reve beschrijft die handeling; zij praten, en Van het Reve noteert die gesprekken. De opeenstapeling van al deze details is erg beklemmend: zij weerspiegelt een desolaat landschap, waarin de mensen vanaf hun geboorte langzaam aftakelen en sterven. Bij de geboorte draagt iedereen in dit boek de kiem van het verval in zich (er komen zowel seniele zuigelingen als seniele grijsaards in voor). In DE AVONDEN zal Frits nog zeggen: ‘Nu stijgt de kou op in mijn benen, hij is al aan mijn knieën’; in de REISBRIEVEN wordt dit: ‘ik sta al tot het borstbeen in het graf’. Eénzelfde triest gevoel druipt van dit boek als van de REISBRIEVEN, een droefheid gesuggereerd door een haast oppervlakkig onbewogen vertellen, door de weergave van de realiteit. Zelfs de dromen in DE AVONDEN zijn geen fantastische geschiede-

nissen. (Sommige zijn duidelijk symbolisch: cf. de verkalkte jongelingen). Van het Reve heeft trouwens werkelijke dromen opgetekend.

Hoofdpersonage uit CONSERVE? Men weet het niet: is het Onitah, Jerobeam, Ferdinand of Isabel? Ik zou ook niet kunnen zeggen met wie Hermans moet of kan vereenzelvigd worden. Mogelijk is Ferdinand en Jerobeam een gesplitste Hermans? (Morriën in zijn brochure DE GRUWELKAMER VAN WILLEM FREDERIK HERMANS, beweert dat Hermans zich over al zijn personages gespreid heeft. Welke romancier doet dat niet?). De personages, decors en handelingen in CONSERVE doen niet waarschijnlijk aan; zij zijn niet 'reëel'. Het hele boek lijkt uitsluitend een creatie van Hermans' fantasie. Het gegeven ervaren wij niet als een reëel gebeuren; m.a.w. het is in deze roman om een andere ervaringswereld begonnen. Nochtans is Hermans' verbeeldingskracht niet helemaal ongebreideld. Er zijn enerzijds gebeurtenissen die niet 'echt' kunnen gebeuren (de passage van de traploper b.v.); anderzijds zijn heel wat situaties wél mogelijk, maar klaarblijkelijk niet door Hermans beleefd (het bewaken van de mummie). Hermans heeft in CONSERVE een autonome wereld geschapen, maar de contacten met de realiteit zijn legio. Aanstonds moet ik echter opmerken dat Hermans geen reële verhaaltjes of stukken 'realiteit' afwisselt met gefantaseerde en mythische verhalen. Zijn boek is een *totaliteit*, realiteit en fantasie zijn geïntegreerd; het accent ligt echter op de fantasie. (In feite zijn de personages en gebeurtenissen trouwens niet zo erg absurd als men op het eerste gezicht denken zou.) Heel wat passages hebben veel weg van mythische vertellingen, en de handelingen en personages lijken me symbolen (veel symbool-objecten) of allegorieën, CONSERVE is een boek, dat moet (en kan) geïnterpreteerd worden.

Ik geloof echter dat het probleem van de zuster/broeder-verhou-

ding een reële ervaring van de mens Hermans tot grondslag heeft (zie in HORROR COELI o.a. p. 12); IK HEB ALTIJD GELIJK, DE TRANEN DER ACACIA'S, NOOIT MEER SLAPEN... het motief komt té hardnekkig in Hermans' werk voor.

Deze twee tendensen, nl. bekentenisliteratuur à la Van het Reve en fantastische romans en verhalen à la Hermans vindt men weer in het belangrijkste na-oorlogse Nederlandse proza. De stroming 'bekentenisliteratuur' is sterker dan de stroom die zich toelegt op het fantastische. Het begrip 'bekentenisliteratuur' is ruim. Ik zie het zo: de auteurs ontlenen het grootste gedeelte van hun stof aan werkelijk beleefde situaties; maar an-sich heeft de anekdotiek in het boek geen enkel belang meer (als ze tenminste door een goed schrijver verwerkt is). Bovendien beleven de auteurs niet alle situaties uit hun boeken zélf. En dat hoeft ook niet om tot de categorie bekentenisliteratuur te blijven behoren. De gebeurtenissen presenteren zich als 'echte' gebeurtenissen die wij allemaal als 'waarheid' ervaren, die allemaal zo zouden kunnen gebeuren in onze rationele wereld. Bovendien worden er niet als bij Van het Reve zielsontroeringen, zielsconflicten, zielsproblemen e.d.m. afgetast (geen gewriemel) maar de *uiterlijke* handelingen van de personages (of de decors) moeten hun *innerlijk* gebeuren weergeven. Die zo schrijven zijn: Van het Reve (die steeds meer en meer het laatste sprankje fantasie weglaat in zijn werk), Vinkenoog, Lopez, Vroman, Kouwenaar, Campert, Raes, Nooteboom, De Wispelaere, Boon, Holsbergen, Wolkers, Geel, Hamelink, Vanvugt, Andries, Bernlef... De groep van de 'fantasten' is heel wat kleiner: naast Hermans zie ik alleen maar Gils, Sybren Polet, Bert Schierbeek, Bob den Uyl, Belcampo. Wel beschrijven sommige auteurs in hun boek soms fantastische scènes: een zeer goed voorbeeld is Oscar Timmers' *GEBLAF IN HET HONSDAL*. Daar waar taal en 'realiteit' te kort schieten om zich uit te drukken, voert Timmers symbolische verha-

len in. Hermans zélf beoefent beide genres; Claus en René Gysen behoren tot een andere categorie.

Terug naar DE AVONDEN en CONSERVE. Buiten het verschil in gegevens, d.i. ‘mogelijk’ of ‘onmogelijk’ (t.o. de wereld zoals wij die als realiteit ervaren) zijn er belangrijke verschillen in opbouw tussen beide boeken.

DE AVONDEN noem ik een stapelroman, Er zit ‘een verhaal’ in (hoe miniem ook;; het boek schept eerder een klimaat, stemmingen) dat rechtlijnig verloopt. Na gebeurtenis A volgt gebeurtenis B; uit B (of nà B) volgt C etc... Wanneer Z bereikt wordt en beschreven, is A al lang vergeten en wordt niet meer bij de uitwerking van Z betrokken.

Of er al of niet bij dergelijke verhalen met flash-back gewerkt wordt, doet niets ter zake: innerlijk blijft het een rechtlijnig verhaal, met een beginpunt en een slot, met hoogtepunten, dramatische momenten etc... (Zie Vinkenoogs HOOGSEIZOEN.)

De meeste voorvallen in DE AVONDEN worden verhaald, - tja, waarom eigenlijk? Om het schérp te zeggen: men kan er rustig enkele bladzijden uitscheuren, zonder het geheel te veel te schaden, zonder dat een doorsnee-lezer de draad kwijt raakt of dit zelfs maar opmerkt. Voorval staat naast voorval; enigszins autonoom. Het sterkste (eigenlijk enige) bindmiddel in DE AVONDEN is het telkens weerkerend praatje van Frits over de kaalheid (symbool voor de seksuele impotentie; zie: de tonsuur).

CONSERVE is niet rechtlijnig opgebouwd, en dat is het voornaamste verschil met DE AVONDEN. Er is wél een continu verhaal, (er wordt zelfs heel wat méér verhaald dan in DE AVONDEN!), maar innerlijk beantwoordt het boek aan andere wetten. In tegenstelling tot DE AVONDEN noem ik CONSERVE een cyclische, of concentrische roman. Om duidelijk te maken wat ik bedoel met stapelroman moet ik geen voorbeelden aanhalen; om duidelijk te ma-

ken wat ik bedoel met cyclische structuur (of concentrische? Aan de literaire specialisten de keuze) moet ik wél naar het boek keren. Een aantal gebeurtenissen in CONSERVE worden nl. verschillende keren hernomen; enkele aanwijzingen vooraan in het boek worden later, naargelang de handeling vordert, uitgewerkt, maar dan ‘breder’. In diverse fasen worden de gegevens (onder een andere verschijningsvorm) die reeds opdoken of nog zullen opduiken verwerkt. Het is of het boek op zichzelf terugkeert, of... innerlijk uitdeint, alhoewel uiterlijk het verhaal continu verloopt. Voorbeeld. Pag. 42 vindt Onitah een kleurfoto uit Egypte. *Het was een, naderhand gekleurde, foto van een basreliëf. ‘Anubis balsemt de dooden’ stond er onder. Het stelde voor een mannetje in een lang gewaad. In plaats van een hoofd had hij een kop die veel leek op die van een vos. Hij beroerde met zijn handen het lichaam van een man die uitgestrekt lag op een rustbed dat de vorm had van een leeuw; een rustbed met een lange omgebogen staart.* Verder in het boek vernemen we van Jerobeam - haar HALFbroer waarop ze dodelijk verliefd is - dat wat zij voor een vossekop houdt, eigenlijk een jakhalskop is, het dier dat op lijken aast. Einde van deze korte anekdote.

Op pag. 180-191 heet het hele 15e hoofdstuk nu: ‘Anubis balsemt de lijken’. Fernando - een *half*bloed die verliefd is op Onitah - balsemt haar nadat zij zich in een warm bad zelfmoordde door het opensnijden van de polsen (op zichzelf een terugkeer naar de baarmoeder: een constante in het boek). Nadien bewaakt Fernando haar op dezelfde manier als beschreven op het prentje pag. 42-43. Hermans gaat zo ver in het benadrukken Fernando = Anubis, dat hij hem aldus beschrijft: *Hij leek op een roofdier, een vos bijvoorbeeld, en nu pas merkte zij dat hij het blauwe jak van haar lievelingspop om zijn **hals** droeg* (vet van Hermans - pag. 183).

Ditzelfde procédé merkt men nu herhaaldelijk op niet alleen in dit, maar in alle boeken van Hermans. Het lezen van CONSERVE is dan ook één voortdurend puzzelen, een voortdurend spel, een combineren. Ik geloof dat mijn verbeelding niet op hol slaat wanneer ik in de trap, die naar de kamer leidt waar Onitah opgebaard ligt, een pyramide zie. De looper wordt b.v. door Fernando strak aangetrokken wanneer de zuster van Onitah de 'geheime' kamer wil betreden (de pyramides waren oorspronkelijk glad.) Deze bezoeker kan slechts de 'kamer' bezoeken met toestemming en onder leiding van Fernando (= de bewaker). Zij gaan onder de looper naar boven. Of is deze trap het gewone courante seksueel symbool voor het orgasme? Dood en vernieling zijn trouwens voortdurend aanwezig in dit boek (Fernando is in wezen een sadist). Door de cyclische innerlijke structuur van deze roman worden enorm veel lussen geworpen. Allerlei draden verbinden alle details, al de gebeurtenissen, personages, onderdelen etc... Alle zinnen worden daardoor van elkaar afhankelijk, krijgen of hebben *zin in de opbouw van het boek*. De mededelingen hebben, kortom een... functie. (cf.: De Sade: IDÉE SUR LES ROMANS. De Sade eist van de roman 1. een gefantaseerd verhaal. 2 zinnvol gebruik van de minste details. Waar heb ik dat méér gelezen, Hermans?) De détails, de mededelingen in de stapelroman hebben die functie t.o.v. elkaar niet. Een boek als CONSERVE valt of staat met de 'functie' van de gegevens; in een boek als DE AVONDEN komt dit probleem niet van pas.

Wat heeft dit allemaal met QU'EST CE QUE LA LITTÉRATURE te maken, het boek wat ik vanmorgen kocht en volgende dagen zal lezen. Ik denk, ook Sartre zal op deze vraag (waar ik me dol over denk) geen antwoord geven dat mij bevredigt. CONSERVE en DE AVONDEN hebben beide 'literair' evenveel 'waarde', het zijn boeken waarvan je zonder aarzelen kunt zeggen: ze behoren tot de Nederlandse letteren.

Maar waarom?

Alhoewel Van het Reve zijn stof aan de realiteit ontleent, voornamelijk over zichzelf praat, en daardoor zijn boek aan 'de tijd' (na-oorlog) bindt, is zijn werk toch 'tijdloos' en kunnen wij er ons net zo goed in terug vinden als in de ESSAIS van Montaigne of als de 20-30-jarigen een kwart eeuw geleden. Het boek tekent niet alleen de eenzaamheid, de aftakeling en de drang naar liefde van Frits, maar van een gemeenschap; van de homines sapientes. Hermans vindt zijn stof in zijn verbeelding, herschept méér dan Van het Reve de realiteit en construeert een streng gesloten boek. Maar uiteindelijk, in laatste instantie, drukken beide boeken dezelfde absurditeit en de nutteloosheid van het bestaan uit en de onmogelijkheid om met elkaar in contact te treden (Ergens in MACBETH - uit het hoofd - 'Het leven is slechts een verhaal door een idioot verteld, vol lawaai, en dat niets betekent'.) Het 'genre' van een literair werkstuk heeft dus zeker met het al of niet behoren tot de letterkunde niets te maken, zomin Hermans-De Sade, als het al of niet zin-vol zijn van AL de details in een boek.

Maandag. - MANDARIJNEN OP ZWAVELZUUR (neen, niet voor de zevende keer) herlezen; en niet tot mijn spijt.

Hermans wijst alles af wat tot de 'randgebieden' van de literatuur behoort: d.z. krantenrecensies, stupiede en andere kritieken, essays, slechte schrijvers, rijke uitgevers, dichters, literaire prijzen, voorzitters van Letterkundige Verenigingen, Idealisten e.d.m. Goed, theoretisch heeft Hermans gelijk. Maar wat zou dit in de praktijk geven? Een specht in de woestijn; een eenzaam zwavelzuur producerende Hermans, over wie helaas geen mens kwaad zou schrijven; Hermans-boeken waar niemand notitie van zou nemen. Wat Hermans ontgaat: zonder mandarijnen gaan 'background'. Hij zélf zit vast in het systeem als een stoomfluit aan een locomotief. Wat is er belachelijker en nuttelozer dan zo'n gilding zonder trein of stations? Een solist zonder orkest kan beter metselaar worden. Wat is de meest geniale voetballer waard zonder team (en scheidsrechter)?

## J.J. Oversteegen Terugblik

### I

Een vraag: wat is er met CONSERVE gebeurd nu Hermans zoveel andere boeken gepubliceerd heeft? Het kan niet anders of een lezer die pas de tweede druk, van vele jaren later, las ziet een heel ander boek dan wie bij de eerste druk begon, toen hem nog hoogstens een paar hoofdstukken van DE TRANEN DER ACACIA'S, wat gedichten, kritieken en een enkel verhaal bekend konden zijn.

Het is een intrigerende vraag die hier opkomt, maar ook een onbeantwoordbare. Immers, men hoort òf bij de ene categorie lezers òf bij de andere. Vergelijking van ervaringen die inkompatibel zijn is niet mogelijk, dus -

Maar de vraag blijft dwars zitten, mij tenminste, vanaf het moment dat de tweede druk van CONSERVE (In DRIE MELODRAMA'S) uitkwam, en ik mij realiseerde dat ik door allerlei dingen gefraspeerd werd die ik vroeger niet van betekenis vond, of zelfs helemaal niet opmerkte. Is er dan geen noodoplossing te vinden, om toch iets te kunnen aanwijzen van wat er voor de lezer (en misschien zelfs wel voor de schrijver) veranderd is door het simpele feit dat Hermans is blijven doorschrijven?

Ik heb geen andere gevonden dat deze: vastleggen van juist die verschijnselen die ik nu bij lezing in direkt verband breng met wat ik in ander werk ontmoet heb; want rekonstruktie van een aanvankelijke wijze van lezen behoort tot de onmogelijkheden, behalve mis-



schien voor dat merkwaardige mensensoort dat een gedetailleerd dagboek over hun leesavonturen bijhoudt. Daardoor is de enige geldige observatie op dit terrein van vergelijking die, welke betrekking heeft op het associatieproces zelf, en dan weer alleen in zoverre als de associaties expliciet gemaakt kunnen worden.

Dat is dan ook de opzet die ik gekozen heb: ik herlas de eerste druk van CONSERVE en streepte de passages aan, waarvan ik vaststellen kon dat zij mij aan ander werk van Hermans herinnerden. Van de resultaten breng ik hier verslag uit.

Systematische lectuur van het overige werk heb ik deze keer achterwege gelaten. Principieel zelfs, want ik ga uit van wat ik zonder verdere voorbereiding zie, als één van die Hermans-liefhebbers die hem op de voet gevolgd hebben. Een ander zou, dat volgt uit het gekozen procédé, andere verschijnselen signaleren, maar dat is niet erg belangrijk. Het gaat er alléén om, te laten zien dat CONSERVE ‘een ander boek’ geworden is tussen 1947 en nu, en aan de andere kant dat de komende romans al in dit debuut aanwezig waren.

Zoiets kan men natuurlijk bij iedere romancier van niveau vaststellen maar misschien loont het de moeite dat dan ook werkelijk eens een keer te doen.

Er is één kuil waarvan ik vantevoren wil zeggen dat ik zal proberen er niet in te vallen en die is: alles in wetmatige samenhang te zien wat uiterlijk op elkaar lijkt. Want dan is het hek van de dam, iedere romanschrijver wordt een profeet, niet alleen van alles wat hij zelf later nog schrijven zal maar bovendien van alles wat er in de wereld nog gebeuren gaat. Ik zal bijvoorbeeld niet beweren, dat het feit dat er een lijk gekonserveerd wordt, vooruit loopt op de Amerikaanse rage van enkele tientallen jaren later, om de overleden dierbaren in de ijskast te bewaren tot betere tijden. De lezer moet deze ascese mijnerzijds op prijs stellen, want ik laat mij daardoor lekkere hapjes ontgaan. Denk bijvoorbeeld eens aan de verschuiving die er in onze lezersreceptie is ontstaan, wanneer het om deze passage gaat: (De

kinderen vragen de oude vrouw Sariah om te vertellen:) “O, zeker, lieve Sariah”, riepen zij dan meerstemig, net zoals in de kinderboeken van die dagen beschreven staat: “O zeker, niemand kan zoo mooi vertellen als gij. Gij moest eens weten hoeveel wij van u houden. En heusch, geloof ons, ook moeder houdt wel van u. Maar door haar krankte is zij dikwerf wat knorrig. - Wilt gij het haar vergeven? Wilt gij weer goed zijn en vertellen?” Huiselijk tafereeltje! Sariah breiend, snuivend en vertellend, de kinderen aan haar voet!’ (p 19-20). Jammer van dat tussenzinnetje over de kinderboeken,<sup>1</sup> maar voor de rest: je puurste pop-art!

Ik kon het niet laten, dit ene geval even te noemen, maar het valt buiten mijn opzet. Zodra Hermans een hele roman in pop-art schrijft (hij zal het niet doen), komt er een appendix bij dit artikel, waarin ik de passages uit CONSERVE zal signaleren die daardoor met nieuwe zin geladen zijn. Zoals het volgende fragment meer dan een incidenteel grapje geworden is doordat het erin toegepaste stijl-procédé (letterlijk nemen van een beeld, en daar dan in redenerende vorm op voortborduren) systematisch uitgewerkt werd in een aantal passages van DENKBAAR:

‘De tijd van grapjesmaken is voorbij, Jerobeam. Waar is die tijd gebleven, waarheen is die gegaan? Je kunt op weg gaan om hem te zoeken, je kunt je gek peinzen bij eiken wegwijzer: dien weg, dien? Je kunt aan iedereen vragen: “Mijnheer, heeft u den tijd van grapjes maken wellicht voorbij zien komen? Hij rijdt in een klein two-seatertje met op elke knie een meisje: zoo kan hij nooit botsen tegen een boom”, etc.’ (p 142).

Een dergelijk geval behoort dus wèl tot het materiaal dat ik gebruiken zal.

Samenvattend: ik noteer allerlei plaatsen die mij, om verschillende redenen, herinneren aan ander werk van Hermans, en in die observaties breng ik een hiërarchie van belangrijkheid aan, die tegelijk een karakteristiek van Hermans' fictie-wereld wil zijn. Anderen zul-

len natuurlijk een andere hiërarchie opstellen, ook als zij dezelfde feiten zouden signaleren. Maar het lijkt mij aannemelijk dat iedere Hermanslezer in de getrokken verbindingslijnen wel iets zal herkennen dat ook voor hem geldig is.

Ik heb nu verteld wat ik zal gaan doen. Daarnaast moet ik ook even praten over wat ik *niet* doe.

In de eerste plaats is dat: een vergelijkend onderzoek verrichten om de verschillen tussen de eerste en de tweede druk vast te stellen. Daaruit zou het een en ander kunnen blijken dat bevestigend of ontkennend materiaal voor mijn beweringen oplevert, maar precies daarom ben ik er niet aan begonnen. Zo'n onderzoek kan beter gebeuren bij wijze van controle. Dan kan meteen bekeken worden in hoeverre Hermans er stylistisch op vooruitgegaan is, want in de eerste druk staan een paar monsterlijkheden die juist een jonge schrijver met (gerechtvaardigde) ambities uit zijn pen laat lopen. Lees bijvoorbeeld deze zin maar eens: 'Zij was, nu zij zich, daar ze op Jerobeam liep te wachten, goed verzorgd had, inderdaad verrassend mooi' (p 58). Een verrassend lelijke zin.

Verder, en dat zal niemand verbazen, heb ik geen rekening gehouden met de gegevens die door FOTOBIOGRAFIE geleverd worden. Het gaat mij om Hermans' fiktieve wereld, en niet om zijn privé leven. Minder te verwachten is misschien dat ik geen poging zal doen tot een afzonderlijke structurele analyse van CONSERVE. Het is mij nu eenmaal om iets anders te doen. Een korte samenvatting van het verhaal zal echter wel nodig zijn, en die komt dan nu, ter afsluiting van deze inleiding.

Aanvankelijk bestaat het boek uit twee verhaallijnen: het leven van de mesties Ferdinand, of Fernando, die zijn vader nooit gekend heeft en de jeugd van een drietal mormonenkinderen uit Salt Lake City, door de veelwijverij in voorgaande geslachten allemaal halfbroer en -zuster: Jerobeam, Onitah en Isabel. Na zes hoofdstukken

die om en om aan de opbouw van deze twee verhaallijnen gewijd zijn, komt in hoofdstuk VII (HET KNOOPPUNT geheten) het moment dat zij zich verstrengelen. Dat vindt plaats op p 75 (het boek telt 235 bladzijden), als de inmiddels zenuwachtig geworden Ferdinand Jerobeam en Isabel ontmoet, door bemiddeling van de mormoon Page.

Er is dan al heel wat gebeurd: wij weten dat Ferdinand zijn weg naar boven niet zonder cynisme gebaad heeft (en passant vermoordt hij een oudere vrouw, Vera, door wie hij zich onderhouden liet); en wij hebben gezien hoe Onitah verliefd geworden is op Jerobeam, die dat niet merkt, of er in ieder geval niet op ingaat, maar die zich wel laat inpalmen door zijn andere halfzuster, Isabel. Onitah zet haar incestverlangens om in een cultus van het oude Egypte, waar immers broer en zuster met elkaar mochten trouwen (de farao) zonder daardoor 'zondig' te worden. Op den duur gaat zij alles wat zij denkt te weten van de verloren gegane godsdienst der Egyptenaren zelf geloven, zodat zij het vreselijkste onheil verwacht wanneer zij dood zal zijn: als haar lichaam niet behouden blijft, zal haar ziel doelloos moeten rondzwerven, tot in alle eeuwigheid, en wie zou haar willen balsemen?

Voor de wereld is zij nu gek geworden. Jerobeam en Isabel brengen haar onder bij Ferdinand, die als arts op haar zal toezien. Ook is het wel plezierig voor hen om Onitah niet meer over de vloer te krijgen. Ferdinand is gevestigd in de stad Memphis, waarvan de naam Onitah niet onberoerd laat.

Van dit punt af wordt het leven van de vier in wisselwerking verteld, zonder dat nog scherpe scheidingen optreden tussen de verhaallijnen. Het is niet mogelijk om een alles beheersende 'hoofdfiguur' aan te wijzen, al kan men zeggen dat Isabel het minst geprononceerd optreedt (hoewel zij vermoedelijk wel even haar moeder vermoordt), en dat de gebeurtenissen vooral gecentreerd worden rond het huis van Ferdinand. Onitah woont daar, en als Jerobeam

haar later komt opzoeken, maakt hij Ferdinand, die inmiddels een bijzondere binding met Onitah is gaan voelen, jaloers. Ferdinand laat nu ook Jerobeam krankzinnig verklaren, en in een inrichting opnemen.

Als Onitah zelfmoord pleegt, balsemt Ferdinand haar lijk. Isabel weet tenslotte tot haar kamer door te dringen. In Ferdinands huis is dan al een sfeer van verwildering ontstaan. Het verhaal krijgt groteske allures, parallel aan de groeiende waanzin van Ferdinand, die daardoor, voor de lezer, toch op den duur meer als centrale figuur gaat werken dan de overgebleven anderen.

In het huis woont nu ook de neger Diego, die zijn jeugdvriend Ferdinand chanteert. Onitahs lijk, aangeraakt door Isabel, gaat daardoor tot ontbinding over: het hele verhaal door heeft Isabel veel van de boze stiefzuster uit sprookjes, ten opzichte van Onitah. Men kan niet eens zeggen dat het opzet van haar is dat zij alles dwarsboomt wat Onitah wil, tot over de grenzen van het leven heen; maar voor het slachtoffer maakt dat weinig uit.

Tenslotte wordt ook Ferdinand krankzinnig verklaard, en de lezer heeft het recht om te denken: niet voor niets. Hij gaat naar dezelfde inrichting als Jerobeam. Daarmee zijn alle figuren in een gekkenhuis terecht gekomen, zijn moordenaars gebleken of zijn zelf een onnatuurlijke dood gestorven.

Men ziet: een verhaal dat met een systematische opbouw begint, en dan steeds meer uit de hand loopt, - de goede kant uit. Het is namelijk vooral vanaf het moment dat de waanideeën van verschillende figuren gaan domineren, dat wij het boek als een 'echte Hermans' herkennen.

Nog iets over de techniek, voordat ik met de beloofde associaties en vergelijkingen met andere boeken van Hermans kom.

Het is niet helemaal duidelijk, hoe men de positie van de 'verteller' moet zien. Soms wordt de werkelijkheid getekend geheel vanuit het perspectief van één van de figuren (hetgeen dan aangegeven kan

zijn doordat het hoofdstuk zijn naam draagt), maar op andere momenten wordt iets als een ‘onpersoonlijke verteller’ zichtbaar, die overal buiten en boven staat. Zo lezen wij op p 44: ‘waarover wij tot nogtoe niet spraken’, op p 55: ‘In Hiram C. Page hebben wij echter het prototype van den “echten Yankee” ontmoet’.<sup>2</sup> Dergelijke wendingen wijzen op een gezichtspunt dat buiten de figuren geplaatst is. Een enkele maal gaat dat zelfs de kant uit van het debiteren van algemene waarheden als: ‘Wie trouwens kan met zekerheid zeggen: “Ik slaap”?’ (p 112.). Een leuke hermansiade, dat wel, maar in latere boeken zou hij het vermoedelijk toch slimmer gebracht hebben, namelijk door één van zijn figuren zo'n uitspraak te laten doen. Door voor ‘de verteller’ een positie buiten de figuren te suggereren, in plaats van, zoals later, alles vanaf de plaats van de figuren zelf te laten zien, komt er iets als een objektieve waarheid in het geding. En dat mag juist niet, want één van de kernpunten in het boek is dat er, omtrent bepaalde zaken ten minste, geen waarheid bestaat. Vandaar het onovertuigende van enkele plaatsen waar Hermans nog in de verkeerde richting informatie verstrekt, zoals op p 120, waar over de brieven die Jerobeam uit zijn inrichting aan Isabel<sup>3</sup> stuurt (zij komen nooit aan) gezegd wordt: ‘Zij zijn later vrij volledig teruggevonden’. Dit is een soort rechtvaardiging van het feit dat de verteller er iets vanaf weet (waarom zou het er anders staan?), maar de lezer heeft aan dit historisch-maken geen behoefte.<sup>4</sup> Hij zou genoeg hebben aan het gegeven dat die passages helemaal vanuit Jerobeam gezien zijn. Dat dit ‘in werkelijkheid niet kan’ is voor hem geen enkel probleem, terwijl de gebondenheid aan het persoonlijke gezichtspunt van Jerobeam juist alleen maar winst oplevert. Gelukkig laat Hermans op andere plaatsen deze skrupules varen, namelijk als hij de dingen beschrijft zoals zij zich alleen maar voor één van de figuren hebben kunnen voordoen.

Een ander zwak punt is de wijze waarop de tijds categorie gehanteerd wordt. Het begin van het boek bestaat hoofdzakelijk uit een

‘panoramatische’ vertelling, met hier en daar een ‘close up’, dat wil dus zeggen: wij zien de gebeurtenissen in vogelvlucht (want in het verleden gebeurd) en worden er een enkele maal door de verteller tussenin gezet. Afwisseling van versnelling en vertraging, *Raffung* en *Dehnung* zeggen de Duitse theoretici, is het gevolg van dit procédé. Het is een aanpak als een andere, maar één van de konsekwenties ervan is wel dat, als de schrijver het tijdsverloop duidelijk wil aangeven, hij konsekwent moet zijn, omdat anders de lezer gedesoriënteerd raakt.

De gewone manier van chronologiseren bij Hermans is het indirekt aangeven van *momenten* in de tijd, waardoor het *verloop* daarvan voor liefhebbers te rekonstrueren is. Ook in *CONSERVE* komen wij dergelijke gevallen van ‘indirekte datering’ tegen, bijvoorbeeld als terloops gemeld wordt dat men ‘in Atlanta bezig [was] de koppen van de helden der zuidelijke staten in de rotsen uit te houwen’ (p 43). Daarnaast treft men expliciete tijdsaanduidingen aan - daar is Hermans in latere boeken veel zuiniger mee - zodat wij in grote trekken kunnen vaststellen hoe lang bepaalde perioden duren, en dat kan dan ook perioden betreffen waarvan niets *anders* meegedeeld wordt dan hoeveel tijd zij in beslag nemen. Bijvoorbeeld: Jerobeam studeert af (laten wij zeggen, hij is dan 25 jaar), gaat, vermoedelijk niet lang daarna, op expeditie naar de tropen waar hij tien jaar blijft (p 77), leeft vervolgens enkele jaren met Isabel (de tijd namelijk dat Onitah in Ferdinands kliniek is, p 114), en zit tenslotte lang genoeg in de inrichting om een baard te laten groeien. Wanneer hij op p 214 zegt: ‘Ik ben toch nog jong, niet eens veertig, al zie ik er ouder uit door mijn baard’, is de controlerende lezer (precieze datering nodigt nu eenmaal uit tot precieze lektuur) tevreden.

In de loop van het boek echter treedt een verschuiving op. De expliciete chronologie klopt nog wel, zoals wij gezien hebben, maar de verhouding tussen panoramatische passages (waar wij, met de

verteller mee, de gebeurtenissen van een afstand zien) en de close ups, waar wij binnen de situatie geplaatst worden, soms zelfs binnen het perspectief van één personage, wordt anders. Het verhaalt tempo kent niet meer de sterke wisselingen van het begin, wij volgen doorgaans de gebeurtenissen op de voet, met slechts één, duidelijk aangegeven, sprong in de tijd ('een paar jaar', op p 114). Wanneer deze verandering in de vertelwijze plaats vindt, kan moeilijk exakt vastgelegd worden; ik zou zeggen bij de aanvang van het hoofdstuk *Het knooppunt*, d.w.z. op een plaats die ook in ander opzicht een duidelijke caesuur in het verhaal vormt. So far so good. Maar, en dat is lijkt mij juist het gevolg van de expliciete middelen die voor het aangeven van het tijdsverloop gebruikt worden: vanaf het moment dat de lezer de gebeurtenissen synchroon volgt, is het niet meer mogelijk om hem zonder nadere aankondiging weer te verplaatsen in de positie van 'achteraf' (panoramatisch) kijkende. Hij is de grens van verleden naar heden gepasseerd, en kan het verhaal niet meer zien als 'vroeger gebeurd', tenzij dat, bijvoorbeeld in de vorm van flashbacks, uitdrukkelijk aangegeven wordt. Toch wordt juist dat van hem gevraagd als hij, op p 205, leest: 'doktersromans, die toen zeer in de mode waren'. De lezer wordt uit het verhaal gegooid op een ogenblik dat hij erin gehouden had moeten worden.

Zoals gezegd, dit pretendeert niet het resultaat te zijn van een exakte analyse. Ik heb alleen willen vastleggen dat, zelfs bij 'gewoon lezen', de lezer gedesoriënteerd kan raken op een punt waar het verhaal dat niet vereist, of zelfs niet verdraagt. Authentiseringstrucjes, als 'kennis van zaken bij de verteller' en 'kloppen van het tijdsverloop' worden in *CONSERVE* nog niet zo geraffineerd gehanteerd als in latere romans, dat is eigenlijk waar het om gaat, dus weer tegen de achtergrond van de vraag: wat verandert er voor ons doordat Hermans is blijven schrijven?

Genoeg gekissebis over de zwakke kanten van het boek. Er staat



heel wat tegenover, maar helaas kunnen die positieve eigenschappen niet zo vlot aangewezen worden. Ik hoop dat zij uit mijn bespreking voldoende zullen blijken, bijvoorbeeld doordat zichtbaar wordt hoe authentiek Hermansiaans dit debuut van de twee-en-twintigjarige meteen al was.<sup>5</sup>

## II

Ik begin klein: bij de losse woorden, wendingen en gebeurtenissen die ons (mij) doen denken aan andere plaatsen in Hermans' werk. Geleidelijk zal ik het gezichtsveld dan verbreden, om tenslotte te komen tot het punt dat ik kan aantonen, hoezeer dit boek een optiek op de wereld vertoont die men bij niemand anders tegenkomt, en hoezeer die optiek gesteund wordt door trefzekerheid in de keuze van situaties, thema's, personages.

Van deze lokale verschijnselen geef ik alleen maar een kleine selectie bij wijze van demonstratie van wat ik bedoel. De lezer kan vanuit eigen ervaring gemakkelijk aanvullen. Ik volg de chronologie van Hermans' werk, om iets van de dynamiek te rekonstrueren, die de ontwikkeling van de lezersreceptie vertoont. Ieder nieuw boek van de schrijver laat zijn oudere werk anders lezen, een perpetuum mobile want ook hèrelezing van een van de boeken uit de rij wijzigt het geheel weer.

Onitah pleegt zelfmoord door zich de polsen te openen; in één van de gedichten uit *HORROR COELI* snijdt zich ook iemand de polsaderen door, en zusje Deborah Stegman uit *IK HEB ALTIJD GELIJK* pleegt in ieder geval zelfmoord. 'Van jongsafaan geobsedeerd door zelfmoord in een bad', zegt Richard in 'Het grote medelijden' van zichzelf.

Aan *IK HEB ALTIJD GELIJK*, het boek dat in allerlei andere opzichten ver van *CONSERVE* afstaat, doen desondanks wel meer passages denken. Zoals: Onitah 'verwaarloosde haar uiterlijk zooveel mogelijk', 'gaf niets om haar kleren' (p 37-38), net als Deborah

weer, maar vooral, als Onitah over de Egyptenaren praat: ‘Zij waren de machtigsten der aarde, [...] zij hadden altijd gelijk. De machtigsten hebben altijd gelijk, nietwaar?’ (p 98-99). Het gaat mij nu om de woordkeuze, maar het is duidelijk dat hier een heel thema in het geding is.

Dat CONSERVE herhaaldelijk associaties aan DE GOD DENKBAAR DENKBAAR DE GOD oproept, zal iedereen wel zonder aarzeling beamen, maar minder voor de hand liggend is toch misschien dat het soms om heel centrale ogenblikken in beide boeken gaat. Over Onitahs fantasie dat zij naar het oude Egypte teruggekeerd is (vlak voor haar zelfmoord) lezen wij: ‘Zij sprong, maar kon door haar handen anders te houden de snelheid van haar val nauwkeurig regelen’ (p 182). Ik laat maar één zinnetje zien, maar de hele passage herinnert direkt aan de sprong waarmee Denkbaar zijn goddelijkheid bewijst. Dit voorbeeld is concreet, maar meestal is de verwantschap met DENKBAAR er eerder een van vertelwijze (‘Haar woordenstroom was eindeloos, de woorden rijden zich aaneen als een soort melodie, gespeeld door een orkest van een paar honderd schrijfmachines’, p 37), dus minder bewijsbaar. Hecht lijkt mij de associatie weer in het volgende: opkijkend tegen een hoog gebouw ‘(nam) Naomi het weggewaide papier op en riep naar boven: “Van wie is dat? Het hoort hier niet!” Doch degeen van wie het was zat zoo hoog dat hij zich God waande en dus geen antwoord gaf’ (p 73). Hecht, en waarschijnlijk van belang voor de wijze waarop Hermans schrijft. Het lijkt mij namelijk waarschijnlijk dat de verwantschap tussen dergelijke passages in verschillende boeken terruggaat op een visuele beleving, of een droom, die de auteur eens gehad heeft. Hella Haasse heeft dergelijke herhalingen in het werk van Vestdijk aangetoond in haar essay ‘In de ban van het glinsterende’ (LEESTEKENS, 1965). Een systematisch onderzoek bij Hermans zou zeker even lonend zijn. Op deze plaats kan ik alleen maar een treffend geval signaleren, zonder er enige konklusie aan te verbinden over de

algemene rol van de visuele repetitie bij Hermans. Ik ken trouwens geen wetenschappelijke studie over het verschijnsel, bij welke, schrijver dan ook. Eén vermoeden wil ik echter wel uitspreken: voor de lezer zijn dergelijke patroonmatigheden van doorslaggevend belang bij het opbouwen van een coherente voorstelling van de wereld die een schrijver oproept. Dus: op dit belangrijke punt overschrijden wij onvermijdelijk de grens tussen afzonderlijke werken, en wordt de wijze waarop wij van het ene boek kennis nemen niet alleen beïnvloed, maar misschien zelfs grotendeels bepaald door onze kennis van andere boeken (van dezelfde auteur). Dat *al* onze leeservaringen meespelen, dus ook waar het om boeken van andere auteurs gaat, weet ik natuurlijk wel. Het gaat mij er echter niet om, dergelijke algemeenheden te verkondigen, maar te wijzen op konkrete verschijnselen. Daarom richt ik mij op het *aanwijzen* van een feitelijke relatie, in plaats van een machtswoord als ‘intertextualiteit’ uit te spreken.

Natuurlijk moet men ervoor oppassen dat het signaleren van repetities niet ontaardt in een opsomming waar geen enkele algemene waarde aan toe te kennen is. Wanneer wij zien dat zowel in *DE LAATSTE RESTEN TROPISCH NEDERLAND* (p 50) als in *CONSERVE* (p 232) gesproken wordt van ‘vlinders groot als bankbiljetten’, dan lijkt het mij toe dat hier niets anders aan de hand is dan dat Hermans vergeten was dat hij dit grapje al eens eerder gemaakt had. De functie van het beeld is trouwens volkomen verschillend: in *CONSERVE* vliegen deze vlinders om het rottende lijk van Onitah (die miljoenen nalaat), in *DE LAATSTE RESTEN* gaat het om de romantische voorstelling die de europeaan zich op grond van films maakt van tropische landen. Mocht iemand toch nog een direkt verband willen leggen, dan zou het hoogstens dat van de zelfspot zijn: zo stelde ook ik mij vroeger de tropen voor. Maar het grapje wordt dan wel helemaal voor eigen gebruik, want welke lezer herinnert zich zo'n minieme herhaling?

Tenslotte nog één voorbeeld om te laten zien, hoe iets dat wij aanvankelijk als een incidentele notitie hebben gelezen, nu als een zich herhalend motief gaat werken, en daarmee de schrijver zelf in het geding brengt: Ferdinands ‘roep overtrof (zooals bij alle goede doktoren) zijn kundigheden verre. Vooral het vrouwelijke deel van zijn patiënten, en dat was verreweg het grootste, was hem warm toegedaan en vaak ware zijn blikken al voldoende haar te genezen’ etc. (p 108). Daar was in 1947 toch niet meer uit te halen dan een wat spottende aanduiding van wat men psychosomatische therapie noemde; DOKTER KLONDYKE versterkte dat effect. Maar DAG DOKTER! maakte er iets radikaal anders van: een giftige opmerking aan het adres van de medicijnmannen.

### III

Tot nu toe had ik het over passages of wendingen die letterlijk weerkeren in ander werk, of die een onontkoombare associatie daarmee bij de lezer oproepen. Nu komt een wat dieper liggende verwantschap aan de orde, namelijk die op het gebied van stylistische ‘kunstgrepen’ die Hermans in CONSERVE al gebruikte, maar die zijn lezers toentertijd meestal nog niet gezien zullen hebben. Een moeilijkheid bij de bespreking van dit onderwerp, is de veelomvattendheid ervan; liever dan een rijtje stijlmiddelen op te sommen en deze terloops van een illustratie te voorzien, ga ik op één kunstgreep wat verder in en leg daarvan dan een lijst van voorbeelden op tafel.

Iedereen kent uit latere romans van Hermans de herhaling van een bepaalde wending waardoor een uitzonderlijke spanning optreedt, binnen één passage of zelfs door de hele roman heen. Een voorbeeld van het eerste: de letterlijk herhaalde beschrijving van de prent met apen in DE DONKERE KAMER VAN DAMOCLES, waardoor ondergronds een naderende catastrofe aangekondigd wordt; en van het tweede: het ‘hoge raam’ dat obsederend terugkeert in DENKBAAR. Men kan van een lyrisch middel spreken, in zover als het vooral op

de korte baan werkzaam is; dat een boek als DENKBAAR een zo sterk lyrische indruk maakt, is dan ook ongetwijfeld voor een niet gering deel te danken aan het type kunstgrepen dat gebruikt wordt. CONSERVE nu, staat ook vol van ‘korte baan effecten’.

In de eerste paragraaf van het eigenlijke verhaal al,<sup>6</sup> komt een goed voorbeeld voor: ‘Op den Atlantischen Oceaen voer een groote stoomer’ (p 5), dan dezelfde zin op p 6, en tenslotte op p 7: ‘Op den Atlantischen Oceaen zonk een groote stoomer’. Eerlijk gezegd is voor mij de werking van dit stijlmiddel nog niet erg imposant. Het doet denken aan auteurs als Ehrenburg - bij ons Wagener - zoals ook het simultanisme, waarmee het derde paragraafje begint, in die richting wijst: ‘Op hetzelfde oogenblik dat de planter, zwaaiend aan de balustrade zijn voeten in het water voelde zinken [...] ontspande zich de sluiters van een fototoestel, onder andere in Nicaragua, op zijn bezitting’ (p 7). Hier is nog helemaal sprake van buitenkan-teffekten, die de lezer dan ook als oppervlakkig, want volledig rationeel, ervaart. Een ander voorbeeld: de driemaal herhaalde mededeling, ook in het eerste hoofdstuk, dat een indiaanse vrouw een dollar in haar omslagdeken wegstopt. Leuk, een ironisch middel tot type-vorming, maar niet meer dan dat. Zeker niet in de verste verte te vergelijken met het naar het onderbewuste van de lezer verplaatste effect van de apenprent in DAMOKLES. Daar immers is het op het eerste oog helemaal niet begrijpbaar waarom de beschrijving herhaald wordt, en die onbegrijpelijkheid verontrust de lezer; zijn onrust maakt hem rijp voor het met volle impact beleven van één van de meest katastrofale momenten in het boek. Veel interessanter is in CONSERVE al zoiets: tegen het einde van het boek neemt Ferdinand wat cocaïne, dat ‘schitterde als een zoutmeer in de woestijn’ (p 227). Een verwijzing naar Salt Lake City, die verder met geen enkel uiterlijk middel toegelicht wordt, en daardoor voor de lezer ondergronds gaat werken, als een soort ekwatie van de cocaïne en het mormonen-Mekka.

Een ander, evenzeer verborgen, geval: de vrouw waarmee de verdronken planter net een avontuurtje zou hebben toen zijn oceaanstomer verging, heette Vera, net zoals de oudere vrouw waarmee zijn vermoedelijke zoon Ferdinand later op een rivierboot een verhouding krijgt (en die hij vermoordt). De werking van zo'n parallellisme kan duidelijk gemaakt worden door een vraag te stellen (bijvoorbeeld: gaat het hier om 'toeval' of om 'noodlot'?) die, zoals zo vaak bij Hermans, niet eenduidig te beantwoorden is, en daardoor een eigenschap bloot legt van zijn hele romanwereld: het is vaak niet mogelijk om de verschijnselen een 'juiste naam' te geven. De opzet van het hele boek *CONSERVE* sluit zich bij die openheid aan. Het is net zo goed mogelijk om Ferdinand het 'noodlot' van de drie mormonen-kinderen te noemen, en vice versa, als om, de ontwikkeling van het verhaal volgend, te spreken van ontmoetingen op grond van volslagen toeval.

Nog zo'n geval van een herhaling die een verband tussen bepaalde passages aanbrengt, dat wij niet eenvoudig verklaren kunnen: Ferdinand vertelt iemand over de moord op Vera, in deze bewoordingen: 'Polypen van gas strengelden zich om haar heen' (p 49). Twee bladzijden verder wordt van deze Ferdinand zelf, in momenten van impasse, gezegd: 'Hij voelde hoe zijn denken overrompeld werd als door de taaie armen van een poliep van gas'. De lezer heeft nu de neiging om te gaan psychologiseren over de plaats die Vera in het leven van Ferdinand innam, of op zijn minst aan te nemen dat Ferdinand verlamd wordt door de herinnering aan, en misschien wel schuldgevoelens over, de moord, maar nog geen tien regels later wordt die rechtstreekse verklaring hem uit de hand genomen: 'Aan den moord op Vera dacht hij minder dan men zou vermoeden'. Effekt: Ferdinand wordt misschien onderbewust, maar zeker niet bewust, gepreokkupeerd door zijn misdaad, en dat draagt Hermans op zijn lezers over, niet door het in ronde woorden mee te delen, maar door middel van taalecho's in zijn eigen verhaal, waardoor de

ervaringen van de figuur en de lezer parallel geschakeld worden. Het beslissende proces vindt in de lezer zelf plaats. Ook dit is een verschijnsel dat op ruimer schaal onderzocht zou moeten worden, bij Hermans en bij anderen.

Tenslotte een voor de loop van het hele boek essentieel voorbeeld, dat laat zien op hoe grote afstand de associaties bij de lezer nog kunnen functioneren: op p 29 wordt Ferdinand-Fernando, die op dat moment nog niemand van de mormonen kent, zó beschreven: hij ‘staarde naar de maan, als een coyote op de prairie, hij huilde maar inwendig’. Veel en veel later krijgt hij, in zijn relatie met Onitah, de rol van Anubis, de jakhalsgod, te spelen; op p 183 ziet Onitah zelf hem uitdrukkelijk in verband met de jakhals (overigens wordt dat meegedeeld via een te dik opgelegd freudianisme: hij draagt ‘het blauwe **jak** van haar lievelingspop om zijn **hals**’). Dit stijlmiddel van de ‘voorafschaduwning’ heeft Hermans ook later veelvuldig gebruikt; denk maar aan de boom uit HET BEHOUDEN HUIS.

Ik hoop dat met dit ene testgeval van een kunstgreep die voor Hermans' hele oeuvre van belang is gebleken, aannemelijk gemaakt is, dat CONSERVE ook hierin al de kiem bevat van karakteristieke eigenschappen van zijn schriftuur. Ik zou ook andere voorbeelden hebben kunnen kiezen. Om het niet bij deze blote bewering te laten stip ik nog enkele voorbeelden aan, stuk voor stuk een onderzoek waard:

In bijna al Herman's romans bevat het slot een knaleffekt: een scherpe verschuiving in perspectief, een voortzetting van het verhaal over zijn eigen grenzen heen (de dood van Osewoudt!) of iets dergelijks. Dat explosieve effect, waardoor de lezer het gevoel heeft dat hem de stoel onder het lijf weggetrokken wordt, is al in CONSERVE te vinden. Hoeveel ellende is er voor de drie mormoontjes niet voortgekomen uit hun incestueuze verlangens en daden, waarvan zij menen dat zij zondig zijn (uit de verlangens meer nog dan uit

de daden, wat op zichzelf al weer mooi Hermans is)? En wat blijkt in de laatste alinea's, heel terloops? Dat een mormoon best met zijn (half)zuster zou mogen trouwen, juist op grond van de leer!

En dan de laatste woorden: 'met die noten zette de verveling in'. Daar beleeft de lezer dubbel plezier aan. Verveling is het slotbedrijf van al deze turbulente wederwaardigheden, èn: voor de lezer begint nu ook de verveling, de leegte, een sensatie die iedereen kent wanneer hij een boek met een sterk geprononceerd eigen karakter uit heeft.

Over de al terloops vermelde wijze waarop de kausaliteit (noodlot? toeval?) in het verhaal fungeert, kan men iets dergelijks zeggen. Immers, wat als toeval gepresenteerd wordt, is door iemand, namelijk de schrijver, bij elkaar gebracht, bevat dus 'samenhang', en is daardoor op structureel plan geen toeval meer, - iets wat de lezer weet en waarvan hij zich steeds bewust blijft. Er wordt zo een gekompliceerd spel met die lezer gespeeld, waardoor deze aan de opbouw van het verhaal mee moet doen. De grens tussen 'wat er staat' en 'lezersinterpretatie' is niet scherp te trekken. Als Jerobeam aan het eind van het verhaal papierstroken op zijn hoofd plakt (en daardoor 'wat op een Indiaan (lijkt)', gaat men dan te ver als men zegt: hij gaat steeds meer op de (halfindiaan) Ferdinand lijken? Wanneer wij ons realiseren dat Jerobeam geleidelijk het bewegingloze bestaan van Ferdinand gaat leven, is dit op zichzelf een volkomen legitieme konklusie, maar *staat* het er? Dat zou moeilijk vol te houden zijn. Aan de andere kant verdwijnen zin en samenhang op allerlei punten als wij zo streng zouden vasthouden aan 'de tekst zelf.')

Nog krachtiger grijpt de lezer in, wanneer hij aan dergelijke aanduidingen een algemene formulering geeft, zoals: niemand ontkomt aan zijn noodlot. Toch kan de rol van Isabel in het leven van Onitah, het weer opduiken van Diego, de positie van Ferdinand in het bestaan van een groep mensen waarmee hij 'toevallig' contact



krijgt, een zo krasse generalisatie eventueel nog wel steunen. Ook andere boeken van Hermans suggereren een dergelijke mogelijkheid. Het fatum neemt dan, net als in *CONSERVE* trouwens, vaak de vorm aan van de stelling: niemand kan zich van zijn verleden bevrijden. Persoonlijk ben ik niet gek op dergelijke algemene beweringen over een auteur, maar het kan zijn dat de interactie tussen de boeken van één schrijver onvermijdelijk tot sterk generaliserende beschrijvingen leidt. Ook dit zou als afzonderlijk theoretisch probleem bekeken moeten worden.

Men kan de generalisaties waar het hier om gaat beschouwen als de ruimste vorm die thema's aan kunnen nemen, en daarmee zijn wij aanbeland bij het volgende onderdeel van ons onderzoek. Wel zoek ik het niet zó ruim, dat termen als 'noodlot' een rol zullen spelen, maar de effecten die wij nu gaan bekijken liggen in een cirkel met bredere straal dan de lokale verschijnselen die ons tot nu toe bezighielden, lokale verschijnselen, die wij trouwens al herhaaldelijk in verband moesten brengen met vragen van wijdere strekking. Allicht, want anders waren zij onze aandacht niet waard.

#### IV

Een thema is minder precies aan te wijzen dan de letterlijke herhaling van woorden en wendingen, maar ik meen toch wel aannemelijk te kunnen maken dat in *CONSERVE* reeds een aantal thema's opduiken, waardoor latere romans geheel gedomineerd zullen worden. Omdat hier nog meer sprake is van interpretatie door de (deze) lezer dan in het vorige hoofdstukje, wil ik eerst enkele van die thema's op tafel leggen. Iedereen mag dan voor zich zelf uitmaken of ik gelijk heb als ik beweer dat zij in bepaalde, met name genoemde, boeken centraal staan. Vervolgens zal ik met citaten of samenvattingen moeten bewijzen dat in *CONSERVE* die zelfde thema's niet alleen voorkomen maar werkelijk van belang zijn. Dat het niet mag gaan om thema's die in romans al gauw voorkomen, zoals 'liefde',

‘leven en dood’, of zelfs ‘waanzin’, ‘gewelddadige dood’ en het zoëven genoemde ‘noodlot’, maar om werkelijke hermansiades, spreekt vanzelf, omdat wij anders geen enkele strategische winst kunnen verwachten van het aanwijzen ervan.

**Thema** Wie gelijk heeft, kan dat alleen waar maken als hij over macht beschikt;

1:

**thema** de vader is een onbereikbare;

2:

**thema** de hoofdfiguur is een uitgeslotene;

3:

**thema** broer-zuster verhouding;

4:

**thema** godsdienstige fantasmagorieën, op basis van levenservaringen;

5:

**thema** iets wordt voor de waarheid aangezien alleen omdat de meeste mensen erin

6: geloven (of er belang bij hebben).

Natuurlijk zijn er allerlei verbindingen tussen deze thema's, tenminste bij Hermans, maar zij komen ook in onvermengde staat voor. Thema 1 in IK HEB ALTIJD GELIJK, DE ELEKTRISEERMACHINE VAN WIMSHURST, thema 2 in DE TRANEN DER ACACIA'S en NOOIT MEER SLAPEN, thema 3 in DE DONKERE KAMER VAN DAMOKLES, thema 4 in IK HEB ALTIJD GELIJK en DE GOD DENKBAAR DENKBAAR DE GOD, thema 5 in DENKBAAR en thema 6 in DAMOKLES. In elk van die gevallen had ik eraan toe kunnen voegen: en elders, of zelfs: passim. In de als voorbeeld genoemde boeken gaat het om thema's waarvan het centrale karakter door niemand ontkend kan worden.

Nu CONSERVE. Thema 1: Onitah over het oude Egypte: ‘Zij waren de machtigsten der aarde [...] zij hadden altijd gelijk. De machtigsten hebben altijd gelijk’ (p 98-99). En later Isabel: ‘Oudere mensen hebben altijd gelijk en vragen niemand's meening behalve om uit te laten komen dat hun eigen opvattingen voortreffelijker zijn’ (p 136). De samenhang van het thema ‘gelijk hebben’ met

‘macht hebben’ wordt, net als in de andere genoemde boeken, tot stand gebracht via de machteloosheid van kinderen tegenover volwassenen. Of dit naar de oorsprong van het thema wijst, mogen de psychologen uitmaken.

Thema 2. De onbereikbaarheid van zowel Ferdinands verdronken (vermoedelijke) vader, als van die van de mormonenkinderen hoeft niet toegelicht te worden. Het verband van thema 2 met thema 1 is gemakkelijk aan te brengen.

Overigens is dit één van die gevallen waarin CONSERVE toch ook een duidelijk verschil vertoont met de boeken waarin het bedoelde thema centraal staat. In DE TRANEN DER ACACIA'S en NOOIT MEER SLAPEN bijvoorbeeld is de onbereikbaarheid van de vader een richtende faktor in het verhaal, en de vraag is of dit ook voor CONSERVE geldt. In ieder geval wordt het gedrag van de hoofdfiguur (-figuren) er op een geheel andere wijze door beïnvloed. Bij de latere romans kan men spreken van een kweeste, die *direkt* met de afwezige vader te maken heeft. In CONSERVE echter is daarvan geen sprake. Wel trekt Jerobeam voor een wetenschappelijke expeditie het oerwoud in, maar dat heeft niets te maken met zijn vader, evenmin als Ferdinands omzwervingen een ‘kweeste’ zijn. Integendeel, kenmerkend voor het gedrag van de laatste is juist dat hij tot volstrekte passiviteit komt, en ook Jerobeam gaat tenslotte (noodgedwongen) dezelfde weg op. De problematiek van willen en streven wordt hier opgelost door de willoosheid als uitkomst te behandelen.

Dat ik een Schopenhauer-terminologie gebruik, is natuurlijk opzet. De invloed van Schopenhauer op Hermans' wereldbeeld is wel vaker gesignaleerd, maar men denkt daarbij doorgaans aan het pessimisme. Dat lijkt mij weinig overtuigend. ‘Pessimisme’ gaat vooraf aan een keuze voor juist die filosofie. En Hermans' pessimisme wordt nergens gerechtvaardigd in Schopenhauerse termen. Maar de willoosheid als bevredigende oplossing voor de pijnlijke drang van

het onvervulde streven, dat is expliciet een Schopenhauer-these, en op zo'n punt kan een romancier wel degelijk door een filosoof, waar hij om andere redenen toch al voor voelt, bijgestuurd worden. MOEDWIL EN MISVERSTAND (verschenen in 1948) wordt dan ook onder de vlag van een motto uit Schopenhauer de wereld ingestuurd. Niemand zal mij vermoedelijk tegenspreken als ik zeg dat nadien andere filosofen voor Hermans van meer belang zijn geworden, hetgeen op zichzelf al een aanwijzing is voor de juistheid van mijn bewering dat Hermans het pessimisme niet van Schopenhauer hoefde te leren: dat is immers later zeker niet minder gemarkeerd dan in het jeugdwerk.

De relatie van 'willen en streven' met het motief van een supergo, dat weer te maken heeft met de (onbereikbare) vader, is in het volgende citaat aangeduid: 'Hier beschermt men mij voor mijzelf. Hier verveel ik mij, maar er wordt niets van mij verwacht' (Jerobeam op p 215). Wie dit tot een samenhangend geheel wil aanvullen, denke aan NOOIT MEER SLAPEN en aan IK HEB ALTIJD GELIJK, waar de problematiek van de hoofdfiguren beheerst wordt door het feit dat er 'iets van hen verwacht wordt', en dat staat dan weer in verband met hun vader. Tussen haakjes, de 'onbereikbaarheid' die herhaaldelijk letterlijk is, kan, zoals uit IK HEB ALTIJD GELIJK blijkt, ook geheel psychologisch blijven: de vader is 'nooit in te halen', hij heeft de hele jeugd van de hoofdfiguur 'gelijk gehad' (d.i. de macht gehad); op het ogenblik dat zijn gelijk, zijn macht, gerelativeerd wordt door Stegman, is het gedaan met diens 'streven'.

Thema 3, de buitengeslotene. Voor Ferdinand vormen 'de anderen' 'iets op zichzelfstaands, een geheel, een bol die hij niet binnendringen kon' (p 150). Jerobeam constateert dat alleen in Europa, waar hij nu eenmaal niet is, nog mensen wonen zoals hij. Onitah weet van Jerobeam dat 'hij zich eenzaam en onbegrepen voelde zoals zij zelf' (p 40 en 41). En dezelfde Onitah vraagt zich af waarom 'juist zij gehaat en uitgesloten werd', en zij houdt zich bezig met 'het

verdiepen en van haar gevoelens van eenzaam en uitgesloten zijn' (p 36). Dit zou een beschrijving kunnen zijn van de houding van Arthur Muttah.

Dan het adelfisme, de broer-zuster (eigenlijk halfzuster) verhouding, weer een thema dat te maken heeft met dat van de onbereikbare vader. In vrijwel al Hermans' boeken komt zo iets voor, maar het kan twee, nogal verschillende, vormen aannemen: die van de recht-op-en-nere sexuele relatie (Kassaar) en die van de ambivalente haatliefde, of in ieder geval van de bijzondere gebondenheid. In IK HEB ALTIJD GELIJK is Lodewijk Stegman in gedachten voortdurend bezig met zijn gestorven zuster Deborah, en de ambivalentie van zijn houding is duidelijk. Arthur Muttah, verder, haat zijn zuster (halfzuster!) Carola, maar heeft een verhouding met de vrouw van Oskar Ossegal, die zelf weer iets met Carola heeft. Dat lijkt verdacht veel op vervanging, en er is minstens één *scène* waarin de sexualiteit het rode hoofdje om de hoek steekt (de vechtpartij). In CONSERVE komen beide vormen voor. Jerobeam en Isabel leven samen, maar tussen Onitah en Jerobeam is toch ook van zijn kant de zaak niet helemaal kosjer. Weliswaar wordt Jerobeam aanvankelijk als onverschillig of onbegrijpend tegenover Onitahs avances getekend, maar later krijgt de lezer argwaan. Is het misschien niet juist Jerobeams intense emotionele relatie tot deze zuster die maakt dat hij niet op haar invites ingaat, en wèl op die van Isabel? Als Onitah weg is, denkt hij meer aan haar dan ooit, en wij krijgen te horen: 'Hij zat weer op school en Onitah naast hem. Hij was weer bang voor haar (of verachtte hij haar?) hij wilde weer aan haar invloed ontkomen, hij vocht weer met haar, zoals zoo vaak was gebeurd, trapte haar tegen de schenen' (p 104). Mij dunk, dat is niet veel minder ambivalent dan de relatie Arthur-Carola.

De overgang van dit adelfisme naar het volgende thema, de godsdienstige fantasmagorieën, ligt in het materiaal zelf opgesloten. Hoewel Onitah heel weinig van Egypte afweet, zoals blijkt wanneer

zij aan het eind van het verhaal nog bij haar hallucinerende entree in het oude land zigeunerjongetjes - gypsies - ziet rondlopen, begint zij toch fantasieën en redeneringen erover op te bouwen; en dat vangt aan op het moment dat zij zich volledig bewust is geworden van haar liefde voor Jerobeam, die naar zij meent 'verboden' is, en dus alleen gelegaliseerd kan worden door het geloof van haar vaders te verruilen voor een ander, dat haar verlangens niet dwarsboomt. Door een mormonen-milieu als décor te kiezen, en daarmee zowel bizarre geloofsvoorstellingen als broer-zuster komplikaties tot feitelijke gegevens te maken, heeft Hermans zich de kans geschapen om enkele van zijn voornaamste thema's bij elkaar te brengen, - een van die gevallen waarin de keuze van een kernsituatie beslissend blijkt voor de mogelijkheid van een romancier om zich volledig uit te schrijven. Pro memorie, hoe zeer het gaat om typerende Hermans-thema's kunnen wij pas achteraf vaststellen, tegen de achtergrond van het latere werk.

Natuurlijk is het aanbrengen van een verband tussen godsdienst en sexualiteit in 1943 al lang geen nieuwtje meer, maar de wijze waarop het in CONSERVE gebeurt, heeft weinig te maken met bekende, bijvoorbeeld freudiaanse, patronen. Daarvoor zijn de combinaties te individueel, en ook te bizar, tenzij men het boek wil zien als een bundel ziektegeschiedenissen. Maar dat lijkt mij over het algemeen al geen geslaagd standpunt bij het beschouwen van een roman, en in dit geval manifest onzinnig omdat het 'de waarheid' als decisief criterium zou invoeren, waarmee, wij zullen het nog zien, het belangrijkste kenmerk van Hermans optiek op de werkelijkheid genegeerd zou worden.

Hier en daar komen overigens wel kleine freudiaanse trekjes voor, maar zij zijn òf minder geslaagd (zoals bij het reeds genoemde voorbeeld van het jak dat Ferdinand om de hals draagt), of alleen lokaal werkzaam, zoals bij de scène waarin Ferdinand door Vera gevoerd wordt, hetgeen terugwijst naar de relatie tot zijn moeder en

grootmoeder zoals die al eerder getekend werd. Misschien dat het mogelijk is, in dit laatste geval toch nog verregaand generaliserende konklusies te trekken, bijvoorbeeld dat de moord op Vera enerzijds wraak van de indiaan Ferdinand op de blanke vrouw is, anderzijds symbolische moord op zijn moeder (juist als representante van zijn indiaanse zijde), maar ook dan zijn naar mijn smaak dergelijke interpretaties<sup>8</sup> niet zozeer een aanwijzing voor *de* psychologische (diepte-)structuur van een verhaal, als wel voor de mogelijkheid om met freudiaanse middelen een fictie-wereld bevredigend te beschrijven.

CONSERVE, in ieder geval, is interessant juist daar waar de algemeen bekende psychologie *niet* tot de konstruktieprincipes behoort, maar waar sprake is van kwasi-psychologie, bijvoorbeeld in de zo centrale relatie tussen Onitahs incestueuze verlangens en haar egyptische fantasieën. Misschien dat dit door de vakpsycholoog nog wel verantwoord kan worden (dat probeer ik niet te beoordelen), maar voor de gewone lezer maakt dat geen enkel verschil.

Religieuze thematiek komt ook op meer verscholen plaatsen voor, en dan toch wel helemaal zonder relatie tot psychologische verklaringsmogelijkheden. In het begin wordt de indiaanse moeder van Fernando-Ferdinand gefotografeerd als 'rode madonna'. Wat wordt Ferdinand daardoor? Juist, een beetje 'rode Jezus'. De lezer die dit even aangestipte motief door mij overgeïnterpreteerd vindt, doet toch verstandig, te letten op bepaalde trekjes in andere boeken van Hermans, en dan denk ik niet eens aan Denkbaar, wiens godzijn al in de titel vermeld wordt, maar eerder zou ik Arthur Muttah als voorbeeld willen noemen, wat, hoop ik, meer opzien zal baren. Wat is de rol van de acacia's in DE TRANEN? Het lijkt mij dat een associatie met herlevingsgodsdiensten (Adonis, maar ook Isis en Osiris, wat ons weer bij CONSERVE brengt) niet apokrief is. Hermans heeft zelf trouwens gezegd dat iedere romanheld een god is. Op grond van de stelling, door Northrop Frye verdedigd, dat arche-

typische patronen (natuurcyclus en herlevingsritueel; kweeste; orakelmetaforen) beslissend zijn voor thematiek en vormgeving etc. van literatuur, is een dergelijke bewering zelfs helemaal niet zo wild als hij er op het eerste oog uitziet.

Terug naar ons rijtje thema's waarvan er nog één is blijven liggen: de waarheid is voor de mensen alleen maar datgene wat de meesten geloven, of waar zij belang bij hebben.

Over dit thema heeft Hermans expliciet geschreven in de 'Preamble' van PARANOIA. Ik kan dat nu niet ophalen, de liefhebber kent het stuk trouwens op zijn duimpje. Laten wij eens zien wat er met dit thema gebeurt in CONSERVE.

Het komt het beste tot zijn recht als iemand een waarheid kent die door de anderen niet gedeeld wordt, of als iemand een waarheid zoekt maar daarbij gedwarsboomd wordt omdat niemand anders er belang bij heeft.

Waarheidszoekers zijn er velen onder Hermans' romanfiguren. Muttah, Stegman, Denkbaar, Issendorf, zij allen behoren ertoe, op hun eigen manier. En ook Onitah: 'ik wil de waarheid weten, ik wil niet getroost worden, ik wil de waarheid weten' (p 125). Zij meent die waarheid te vinden, maar aan anderen meedelen kan zij hem niet. (Ook dat komt meer voor bij Hermans: Osewoudt.) Stel je, zegt zij, iemand voor, die een waarheid kent die voor anderen verloren is gegaan (het lijkt Roland Holst wel), zo iemand 'weet dat hij de waarheid bezit, maar kan er met niemand over spreken' (p 99). 'Denkt u zich eens in dat hij uitgelachen werd, voor krankzinnig gehouden, alleen omdat hij gelijk had en de anderen dwaalden' (p 100). De waarheid waarom het gaat, is dat de ziel voortbestaat en in onze samenleving gedoemd is eeuwig te dwalen omdat zijn 'huis' vernietigd is; de waarheid van de oude Egyptenaren dus. Omdat Onitah niemand van die waarheid zal kunnen overtuigen, is ook zij veroordeeld tot dit vreselijke lot, alleen, zij weet als enige beter! Dat de anderen haar dit leed aandoen, is niet eens uit kwaadaardigheid,



‘Niet uit moedwil, maar uit een onwetendheid die zonder voorbeeld is’ (p 101). Haast komt hier de titel van Hermans' eerste verhalenbundel uit de bus!

De lezer ziet dat wij bij onze bespreking van de thematiek een cirkelbeweging gemaakt hebben, en terugzijn bij het ‘gelijk hebben’ dat men niet kan ‘waarmaken’. Ik sluit dit hoofdstukje af met enkele citaten die vooral deze twee thema's moeten belichten, maar tegelijk toch ook enkele van de andere mee oproepen.

In de eerste plaats het gesprek tussen Ferdinand en Jerobeam, waarin de laatste vanuit zijn wetenschappelijke houding zegt dat Onitah ongelijk moet hebben. ‘Het is toch onwaarschijnlijk dat allen zouden dwalen. Waartoe zou voor één het Licht slechts schijnen?’ (p 152). Dit argument klinkt aannemelijk, maar is eigenlijk gebaseerd op de stelling dat wie de meerderheid (‘macht’ etc.) heeft, daardoor tevens gelijk heeft. Ferdinand antwoordt dan ook: ‘Waarom niet alleen voor één? Je bent onredelijk Jerobeam, dat zul je moeten toegeven wanneer je bedenkt, dat het toch eerder onwaarschijnlijk is dat het voor allen schijnen zou, met dezelfde vulgariteit als de zon bijvoorbeeld’. Deze redenering is minstens even aanvaardbaar als die van Jerobeam. En natuurlijk knoopt Jerobeam op zijn beurt weer aan bij het argument van Ferdinand en keert het om, en weer is het niet redelijker of onredelijker dan wat er tot nu toe gezegd is.

Nog treffender is het gesprek tussen Onitah en Ferdinand op p 125-126. Onitah: ‘Zeg, weet jij dat ook, is dat wel eens voorgekomen. Dat een geleerde een ontdekking deed, iets ontdekte wat volkomen waar was. Maar hij was niet handig in het uitleggen, niemand kon hij uitleggen wat hij bedoelde en de mensen bleven hem uitlachen, dachten dat hij een leugenaar was of een gek?’ Dit is Hermans in zuivere staat, en daarmee bedoel ik natuurlijk niet dat hij in zo'n bewering ‘zelf aan het woord is’. Ik wil niet meer zeggen dan dat Onitah hier in traditionele termen een emotionele houding

tegenover de werkelijkheid verwoordt, die bij veel figuren van Hermans te vinden is. Het antwoord van Ferdinand is trouwens al even onvervangbaar hermansiaans: ‘iets waarvan wij niet weten dat het bestaat, het is hetzelfde of het niet bestaat, ja, het bestaat helemaal niet.’ Dergelijke passages maken het begrijpelijk dat Hermans zoveel jaren later door Wittgenstein gepakt wordt.

Wat men uit zulke standpunten van figuren mag afleiden, zijn dus niet opinies van de auteur, maar is een wijze van zien van de werkelijkheid bij zijn figuren. Dat dit toch weer niet los te maken is van de optiek van de *romancier* Hermans op de wereld, kan iedereen zelf wel bedenken. Over de fundamentele vraag wat die bijzondere Hermans-optiek is, zal het volgende hoofdstukje handelen. Alles wat wij over lokale verschijnselen en vervolgens over repetente thema's gezien hebben, krijgt tenslotte zijn belang bij de beantwoording van die ene vraag: hoe ziet de romanschrijver Hermans de wereld, en in hoeverre is CONSERVE daarvoor al typerend?

## V

Hermans' romans worden beheerst door twee basis-situaties: de ‘held’ is in zijn wereld niet thuis (DE TRANEN DER ACACIA'S bijvoorbeeld) of: de wereld is niet kenbaar voor de mensen die erin leven, evenmin als voor de lezer (vooral latere boeken, zoals DAMOKLES en DENKBAAR). Een combinatie is heel goed mogelijk, en die vinden wij in CONSERVE. Wij hebben al gezien dat Ferdinand zich letterlijk een buitengeslotene voelt, en dat ook Jerobeam ‘eenzaam en onbegrepen’ is, evenals Onitah die alleen al door haar ziekte buiten de wereld staat. Maar *is* zij wel ziek? Is zij gek? Die vraag heeft betrekking op het tweede punt: de lezer kan van de romanfiguren, en de romanfiguren kunnen van elkaar en van zichzelf, niet uitmaken of zij nu ‘echt (bijvoorbeeld:) krankzinnig’ zijn of niet. Zoals in DE DONKERE KAMER VAN DAMOKLES de openheid (polyinterpretabiliteit) van de werkelijkheid blootgelegd kan wor-

den door een vraag als: bestaat Dorbeck (oftewel: is Osewoudt schuldig of onschuldig, een gek of juist de enige die de waarheid kent), zo kunnen wij ook hier door dit soort vragen laten zien dat het van de lezer afhangt wat hij van de geestelijke gezondheid van de figuren denkt. Hij krijgt volop de kans, om op de vraag: is de een of andere figuur gek? te antwoorden met: dat hangt er maar vanaf welk standpunt je inneemt, of zelfs: wat is het verschil tussen gek en niet-gek? Onitah is volgens alle gewone maatstaven krankzinnig. Maar wat zegt zij zelf? ‘Natuurlijk, ik ben krankzinnig. Ik ben er tot dusver niet in geslaagd een dokter aan zijn verstand te brengen dat krankzinnigheid iets is wat alleen door zijn zeldzaamheid wordt bepaald. Als van honderd mensen er vijf en negentig krankzinnig zijn, dan zijn niet zij krankzinnig, maar de vijf die het niet zijn. [...] Als er op de heele wereld maar een mensch leefde dan zou niemand kunnen uitmaken of die krankzinnig was of niet’ (p 84-85). Dit kan men natuurlijk de redenering van een waanzinnige noemen, maar het is in feite precies dezelfde argumentatie die Jerobeam tegen Ferdinand gebruikt, als het over het ‘gelijk hebben’ van Onitah gaat.

Maar, zal men zeggen, Onitah wordt ons toch wel als echt gek gepresenteerd, juist door dit soort redeneringen! Waarom? Voor Hermans ligt het zeker anders, getuige een passage als deze uit PARANOIA (Preambule): ‘Het enige wat deze zieken van de anderen scheidt, is hun onmacht om zich op verzoek bij een der traditionele waansystemen neer te leggen’ (p 15). Waansysteem is er blijkbaar altijd; en inderdaad, waarom zou Onitah gekker zijn dan de anderen in haar omgeving? Om haar egyptische bevliegingen? Zijn die gekker dan het mormonengeloof van de anderen? Van haar uit gezien is haar godsdienst zelfs zinvoller! Het is duidelijk dat de lezer, met Hermans, ‘het kaartsysteem blanco moet laten’, waarin anderen het woord gek op een bepaalde plaats zetten.

Een begrip als ‘krankzinnig’ levert geen zinvolle ordening van de wereld op, en misschien doet geeneen begrip dat. Zoek maar een

term die zou moeten vastleggen, waarom Ferdinand niet trouwt met Onitah. Intellectuele eerlijkheid? Eigenbelang? Zij vloeien onscheidbaar samen in de passage die daarover op p 113 te vinden is, en niemand zou kunnen uitmaken, wat er ‘werkelijk’ aan de hand is. Ook Ferdinand zelf niet, die erover door blijft piekeren (p 122). De enkelvoudige categorieën waarmee wij in het dagelijks bestaan onze wereld plegen te beschrijven, hebben binnen Hermans' romans geen geldigheid.

Terug naar ons troepje ‘gekken’. Jerobeam bijvoorbeeld, waarom zouden wij hem voor krankzinnig moeten houden? Wij weten dat hij door Ferdinand de inrichting ingeholpen werd omdat die van hem af wilde komen. Maar wat gebeurt er vanaf het moment dat hij door de broeders meegenomen wordt? Hij kan niets meer bewijzen, alles wat hij doet of zegt, maakt hem in de ogen van anderen alleen maar duidelijker een waanzinnige. Zijn gelijk is net zo min aan te tonen als dat van Onitah, die trouwens ook om redenen van eigenbelang door Isabel en Jerobeam afgevoerd wordt. Het eerste wat Jerobeam uitroept als hij merkt wat er gaat gebeuren, is: ‘zijn jullie gek geworden’. Typisch het gedrag van een gek! Projectie! Wanneer Jerobeam zijn visitekaartje met zijn professorstitel erop aan de broeders laat zien, schudden zij alleen maar hun hoofd: weer zo een!

Maar nu het gekste: langzamerhand raakt Jerobeam zelf er minder van overtuigd dat hij niet gek is. Dat heeft misschien wel iets te maken met het comfortabele bestaan dat het willoze leven in de kliniek voor hem betekent. Dan komen wij passages tegen, in zijn brieven aan Isabel, als deze: ‘Het kan niet anders dan een vergissing zijn, soms denk ik dat de anderen gek zijn en ik niet, zóó hardnekkig wordt zij volgehouden. Het heeft meermalen weinig gescheeld of ik had dit tegen Lawrence [de psychiater] gezegd, maar gelukkig wist ik mij aldoor te beheerschen, want nietwaar, iemand die dat denkt die kan niet anders dan krankzinnig zijn’ (p 162).

Gek? Niet gek? Ook als de lezer nog altijd voor het laatste zou kiezen, het maakt weinig verschil: de hele wereld houdt Jerobeam voor een krankzinnige onder de krankzinnigen. Zelfs Isabel kan niet meer door hem overtuigd worden van het tegendeel, want wie garandeert haar dat het waar is wat hij zegt, namelijk dat hij zich zo af en toe wel gek moet *houden*, om onaangenaamheden te vermijden?

Als lezers zien wij nog wel eens het misverstand gebeuren, bijvoorbeeld in het eerste gesprek tussen Jerobeam en Lawrence, als de laatste vraagt: ‘vertelt u mij dan eens, wat heeft u met uw zuster gedaan?’ en Jerobeam, denkend dat het om Isabel gaat, hun verhouding toegeeft, vervolgens door Lawrence (die aan Onitah denkt, en aan Jerobeams veronderstelde plannen om haar te balsemen) tegengesproken wordt enzovoorts. Voor de lezer een Osewoudt-toestand, voor Lawrence een onomstotelijk bewijs dat Jerobeam aan zinsbegoochelingen lijdt. Hier weet de *lezer* ‘de waarheid’ wel, de *romanfiguur* niet. Maar elders beschikken wij evenmin over de middelen om uit te maken wat de waarheid zou moeten zijn, als de personages.

Kijk maar naar de volgende figuur in het rijtje: Ferdinand. Wanneer op p 197 deze zich zèlf afvraagt of hij krankzinnig geworden is, zijn wij allang geneigd om te antwoorden: het lijkt er veel op, ja. En op p 218 staat het wel vast: ‘Hij trok [door de negerbediende Diego vervolgd] bliksemsnel baksteen muren achter zich op, dwars door den gang, die volkomen afsluitend, maar Diego stapte daar gemakkelijk doorheen’. Als wij even verderop lezen: ‘Maar de vervolgingen [door Diego] hielden niet op’, dan is er geen twijfel meer aan: de man is paranoïde.

Dat kan best. Maar wéér later blijkt dat Diego echt een spion is, namelijk van Hiram C. Page, Ferdinands vroegere beschermer! Op het moment dat wij als lezers een bepaald symptoom als ‘gek’ geduid hebben, vergisten wij ons dan toch maar, en Ferdinand had ge-

lijk: hij werd inderdaad door Diego beloerd, waar hij ook ging. Ook Isabel, die zeker niet als krankzinnige voorgesteld wordt, heeft haar aandeel in de vreemde handelingen van het hele clubje; je moeder vermoorden zonder klemmende redenen is toch niet àl te normaal (als zij het tenminste inderdaad gedaan heeft, want ook op een dergelijk punt kennen wij soms de waarheid niet). Het komt dan ook niet helemaal onverwacht, als ook zij de onvermijdelijke opmerking maakt, tegen Jerobeam: ‘Soms denk ik dat ikzelf ook gek word’ (p 210). Haar broer geeft dan een antwoord waarin eigenlijk alles besloten ligt: ‘Zoolang je jezelf nog af kunt vragen of je gek bent, is er nog niets aan de hand, geloof mij, ik heb er verstand van.’ Hij heeft er verstand van! Als wat, als gek? Want wat zou ervan terecht komen als wij dit criterium op de hele santekraam zouden toepassen? Dit: dat zij *voor zichzelf* geen van allen echt gek zijn (uitgezonderd misschien Ferdinand?), en *voor anderen* wel vanaf het moment dat zij om welke reden dan ook ‘officieel’ gek verklaard worden.

Dat in deze wereld van moedwil en misverstand iedereen zó op anderen reageren gaat, dat van ‘normale’ betrekkingen niets meer overblijft, kan de lezer wel raden zonder het boek zelf gelezen te hebben. Het zit dan ook vol met die verkeerde aansluitingen die ons uit andere Hermans-romans vertrouwd zijn. Mensen begrijpen elkaar zo goed als nooit, of, als zij elkaar begrijpen betekent dat: doorzien. Jerobeam denkt aan de mogelijkheid dat Onitah tot haar ‘egyptische manie’ is gekomen omdat zij wel wat op Cleopatra lijkt (p 59); hij heeft de ware oorzaak niet door hoezeer hij er zelf ook bij betrokken is. Diezelfde brave Jerobeam, woedend omdat hij in de kliniek vastgehouden is, wordt aan zijn stoel gebonden wanneer hij bij de psychiater komt. Maar Ferdinand, waarvan de lezer weet dat hij werkelijk aggressief is (hij heeft perslot een moord begaan), Ferdinand wordt als ongevaarlijk behandeld. En natuurlijk is het gesprek van de psychiater met Ferdinand even vol vergissin-

gen als dat met Jerobeam: Ferdinand praat over de moord op Vera, Lawrence daarentegen wil weten waarom hij Onitah gebalsemd heeft. Ferdinand zegt: ik deed het uit haat, Lawrence antwoordt: welnee, je hield juist van haar!

Om de misverstanden in deze wereld niet helemaal aan de hand van het al dan niet gek zijn van de figuren te demonstreren (daarmee zou ik namelijk het risico lopen, dat de storingsverschijnselen alleen als een gevolg van de waanzin van de protagonisten geduid zouden worden, in plaats van als een integraal onderdeel van Hermans' hele romanwereld), geef ik één enkel voorbeeld van een geval dat niets met psychiaters of klinieken te maken heeft:

Als de pastoor die Fernando opvoedt, hem voor het eerst een crucifix laat zien en hem vraagt wat hij daarbij ervaart, antwoordt de jongen dat hij dat niet kan zeggen. 'Het is wel prettig om er naar te zien'. 'Geen oogenblik dacht de pastoor er aan', lezen wij vervolgens, 'dat het wreede Indiaansche, eventueel ook Spaansche bloed hier spreken kon. In het missie-blaadje kwam dan ook: "Ik krijg een gevoel van naderende zaligheid."' (p 10). Niet alleen een vrome overdrijving van de pastoor, maar werkelijk onvermogen om te begrijpen wat er in Ferdinand aan de hand zou kunnen zijn. Iedereen ziet de werkelijkheid naar eigen behoefte.

Want dat is waar alles op uitloopt bij Hermans, steeds weer: er is geen waarheid omtrent de wereld om ons heen. Wij leven, wij geven de vorm aan onze wereld die wij kunnen gebruiken of zelfs dat niet, maar de wereld, of elkaar, begrijpen bestaat niet.

Nu kan een romanschrijver zoveel standpunten innemen als hij wil, het is voor ons allemaal van geen enkel belang wanneer hij ze niet overtuigend in romansituaties weet om te zetten. Sterker: het doet er voor ons niets toe of hij persoonlijk de dingen inderdaad zo ziet als ze in zijn verhaal verschijnen, of dat hij dat onderbewust wel, bewust niet, doet, - het gaat *alleen* maar om de overtuigingskracht waarmee de romanwereld opgeroepen wordt. Zelf zou

ik zeggen: Hermans meent inderdaad dat het een juist uitgangspunt is om te beweren dat alles wat wij van de wereld en elkaar denken te weten op afspraken berust, en niets meer dan dat. En dat leid ik af uit de herhaling in de optiek van zijn romans en verhalen. Maar ik zou er niets tegen hebben als ik er op dit punt naast bleek te zijn (in de Weinrebaffaire lijkt Hermans zelf inderdaad te geloven in een kenbare werkelijkheid op het gebied van vragen omtrent schuld en onschuld).

Ik heb dus nog niets over de *waarde* van CONSERVE gezegd, als ik konkludeer dat de werkelijkheid erin getoond wordt op een wijze die wij later als authentiek hermansiaans zijn gaan zien. Daarvoor zou ik nog moeten aantonen, dat deze roman niet alleen maar een oefenboek is, al is het dat duidelijk óók, maar bovenal dat het verhaal een eigen bijzondere samenhang vertoont. Ik zou moeten aantonen hoe geraffineerd die coherentie aangebracht wordt, tot in details, en vooral dat het er een is die *in de lezer* tot stand komt, zodat het niet gaat om de onmiddellijke, rationele, overdracht van een bepaalde kijk op de wereld, maar om iets dat wij ervaren, als een waarheid, zolang het boek duurt.

Ik ben dit artikel echter begonnen met de mededeling dat ik geen structurele analyse zou leveren, en dat ik mij geheel zou concentreren op de verbindingslijnen tussen CONSERVE en de andere romans van Hermans. Het enige dat ik tot slot nog wil doen - om tenminste een idee te geven van wat ik bedoel wanneer ik spreek over een samenhang die 'in de lezer' tot stand komt - is, een voorbeeld leveren dat iedereen op grond van het reeds getoonde materiaal verder zelf tot een systeem kan uitbouwen.

Ik kies daarvoor de passage waarin het huis van Ferdinand, na de balseming van Onitah, beschreven wordt in termen die voortdurend verwijzen naar Egypte, zonder dat dit expliciet gemaakt wordt. Wanneer Isabel in het huis naar boven gaat, bijvoorbeeld, lezen wij: 'Zij begon de trap die haaks op de hoofdingang stond, te



beklimmen. De trap was lang en vrij steil; zij werd naarboventoe duisterder en was boven heelemaal zwart' (p 175). Dit is geen woning meer, dit is een *piramide*. Ferdinand gaat lijken 'op den laatsten der Azteken', Ferdinand de indiaan, zonnetempels in piramidevorm, laatste der Azteken zoals Onitah 'laatste der Egyptenaren' wordt. De lezer die gevoelig is geworden voor dit soort door Hermans zelf nergens geëxpliciteerde verbanden, brengt de kontakten op eigen houtje tot stand, bewust of onbewust, en ziet daardoor steeds hechter samenhang waar hij aanvankelijk misschien vooral verwarring waarnam. Dat wil zeggen dat in CONSERVE al gebeurt wat wij uit de latere romans van Hermans zo goed kennen: een wereld die op zichzelf inkoherent is, wordt op zó samenhangende wijze overgedragen dat wij juist die inkoherentie gaan ervaren, niet op gezag van de auteur, maar op grond van onze eigen lezersactiviteit. Daarom is dit debuut van de auteur van DE TRANEN, van DAMOKLES, van DENKBAAR, van al die novellen waar ik vrijwel over gezwezen heb, het 'boek van een groot schrijver', al is het dan nog geen 'groot boek'.

1971

## Eindnoten:

- 1 82: Raat ziet daarin ironisering van de romanwerkelijkheid. Ik ook, maar ik vind het jammer dat erbij gezegd wordt, welk procédé toegepast wordt. Dat is nu juist wat in pop-art niet zou gebeuren.
- 2 De oude spelling is frappant. Misschien een lekker kluijfe voor iemand die bewijzen wil hoe konservatief Hermans altijd al geweest is? De *titel* van zijn eersteling kan dan meteen even meegenomen worden.
- 3 82: Moet zijn: Ferdinand (korrektie Raat, p 650).
- 4 82: Zie echter Raat p 650, die als efficiënte verteltruc ziet, binnen het kader van *zijn* interpretatie, wat er bij mij als een onhandigheid van de beginnende schrijver uitkomt.
- 5 Hoewel het boek in 1947 verscheen, is de schrijfdatum, volgens de opgave aan het slot, juli-oktober 1943.
- 6 De hoofdstukken zijn in kortere fragmenten verdeeld, die ik maar 'paragrafen' noem.
- 7 Natuurlijk gaat dit voor alle interpretatieve handelingen t.o.v. teksten op; daarop berust zelfs de zin van de structurele analyse. Maar bij Hermans wordt deze openheid en daarmee de eis van zelfwerkzaamheid van de lezer, sterker uitgebuit dan wij bij proza gewend zijn, en daardoor wordt de verhouding beschrijving - interpretatie bij hem eveneens gekompliceerder dan bij andere romanciers.
- 8 Deze ene is voor uitbreiding vatbaar: Ferdinands latere passiviteit kan ermee in verband gebracht worden, en ook zijn sadisme, blijkend uit (negatief) de moord op Vera en wat daaraan voorafgaat en op volgt, en (omgezet in het positieve) de balseming van Onitah.

## **Ton Anbeek**

### **De verteltechniek van Hermans' eerste roman**

De theorie van de roman is voortgekomen uit uitspraken van schrijvers zelf over de technische kanten van hun vak. Het begrip ‘point of view’ bijv. hebben we vooral te danken aan de voorwoorden die Henry James schreef bij de New Yorkse editie van zijn romans (1907-9). In Frankrijk hebben mensen als Flaubert, Zola en De Maupassant zich intensief met verteltechnische problemen beziggehouden.<sup>1</sup> Het merkwaardige is dat we dergelijke, vaak erg verhelderende opstellen in Nederland pas veel later vinden (ik denk bijv. aan Elsschots inleiding bij KAAS (1933) en aan zijn uitleiding bij TSJIP (1934); aan een essay van Vestdijk als OVER DE COMPOSITIE VAN DE ROMAN en tenslotte natuurlijk aan Hermans' veel geciteerde EXPERIMENTELE ROMANS (1953, in HET SADISTISCH UNIVERSUM). Maar vóór die tijd, is er toen geen enkel essay over het vak van de schrijver verschenen? Waarschijnlijk ligt er nog erg veel verborgen in de inleidingen van oude en vergeten romans. Ik heb tenminste alleen wat verspreide opmerkingen kunnen vinden. Zo schrijft Van Deyssel in zijn beroemde opstel over Lidewyde:

‘In de tweede plaats is Lidewijde in den stijl verbrokkeld en verschilferd door dat, naast het oorverdovend en oogverblindend betoog - babbelen der personages, de auteur zelf voor den dag der lezersverbeelding komt op treden, den lezer als bij het oor vattend om hem een portie taquineerende keuvelkout in te blazen. Soms wordt dit heel erg. [v.D. geeft een voorbeeld]. Alsjeblieft, het is of de

schrijver zeggen wil: ja, beste lezers, jullie zijn nu wel met je verbeelding bezig met André en dokter Ruardi, en zoo, maar permiteer, vergeet niet, dat dit allemaal naar fiktieve mensen zijn en dat zij niet zouden bestaan als ik ze niet beschreef; vergun mij even jullie aandacht stuk te slaan en een loopje met jullie te nemen uit mijn roman naar mijn causeurs-cynisme, en zoowel mijn romanschrijverij als jullie belangstelling daarin heel evetjes ter dege te pieren.<sup>2</sup>

Deze tekst is van 1888; in die tijd golden ingrepen van de verteller in het verhaal dus als ongepast. Een dergelijke verteller die de lezer bij de hand neemt (om de romantheoretische term te gebruiken: *auktoriale* verteller) komt men pas de laatste jaren bij bewust illusieverstorende auteurs weer tegen.<sup>3</sup> Dat wil natuurlijk niet zeggen dat er in de periode tussen de Tachtigers en zeg: 1960, geen auktoriale romans geschreven zijn. Veel van die ‘uitzonderingsromans’ zijn nu vergeten, maar één daarvan zal men voorlopig blijven lezen omdat het het eerste grote prozawerk is van een belangrijk auteur: W.F. Hermans' romandebuut CONSERVE. Ik wil op de verteltechniek van die roman wat dieper ingaan, waarbij ik de eerste druk (1947) als uitgangspunt neem, om vervolgens te komen tot een vergelijking met de techniek van zijn latere romans; aan het eind van dit artikel geef ik een paar voorbeelden van de manier waarop Hermans de tekst in 1956 herzien heeft.

### *De vertelsituatie*

CONSERVE is een auktoriale roman, d.w.z. een roman waarin een verteller commentaar op de gebeurtenissen geeft en zo nu en dan de lezer persoonlijk bij het verhaal betreft ('het tijdstip waar wij nu over gaan spreken' (blz. 13)). Dit is op zichzelf genomen een weinig zeggende mededeling. Het gaat er om wat nu precies de plaats van die auktoriale verteller is, en vooral: welk gebruik hij van zijn positie maakt.

Die positie is het beste te vergelijken met die van een boven de aarde tronende godheid. Hij is niet gebonden aan een vaste plaats, maar heeft een almachtig geografisch overzicht:

‘Op hetzelfde oogenblik dat de planter, zwaaiend aan de balustrade zijn voeten in het water voelde zinken (hij voelde het nauwelijks, zoo warm en zoet was dat), ontspande zich de sluiters van een fototoestel, onder andere in Nicaragua, op zijn bezitting’ (blz. 7).

De eerste gebeurtenis speelt zich af op de Atlantische Oceaan, de tweede in Midden-Amerika. Herhaaldelijk wordt duidelijk dat er ook een grote tijdsafstand ligt tussen de verhaalde gebeurtenissen en het moment van vertellen:

‘Hij [Jerobeam] schreef er ook zijn brieven aan Ferdinand, die hoe langer hoe uitvoeriger werden. Zij zijn later vrij volledig teruggevonden. Zij waren van een ontstellende openheid, enkele punten uitgezonderd.’ (blz. 120)

Afstand wordt ook genomen met een zin als: ‘Zulke dingen gebeurden vaak, wist zij uit de doktersroman, die toen zeer in de mode waren.’ (blz. 205)

Kenmerkend voor een dergelijke vertelsituatie is, paradoxaal genoeg, ook het voorwenden van ontwetendheid:

‘Wat Isabel in den eenzamen tijd die volgde gedaan heeft, wij wagen het niet er naar te gissen. Heeft zij van haar vrijheid, verworven na de opheffing van de zwaarste remmen in het leven: moeder en echtgenoot, genoten? Uit wat wij haar weldra zullen zien doen, kan men slechts vaststellen dat ledigheid des duivels oorkussen is en dat zij zich in haar eenzaamheid niet al te heftig had vermaakt.’ (blz. 168)

De verteller mag zijn blinde vlekken hebben, in ieder geval kent hij de afloop van het verhaal dat hij overbrengt. Dit stelt hem in staat de spanning op te voeren door de lezer wat in het vooruitzicht te

stellen. Het Byron-citaat waarmee het boek opent is al zo'n stemming-maker, omdat ons daarin een buitengewoon verdorven iemand wordt aangekondigd ('*Woman his dupe, his heedless friend a tool.*') Het tweede hoofdstuk eindigt met een zwaargeladen zin: 'En niemand vermoedde iets van de tragedie die zij instudeerden' (blz. 25) Een figuur die opvallend met auktoriale zorgen wordt omringd is Hyrum C. Page ('In Hyrum C. Page hebben wij echter het prototype van den "echten Yankee" ontmoet', (blz. 55). Als deze mysterieuze figuur enige tijd uit het beeld verdwijnt, gebeurt dat met woorden die nogal wat beloven: 'Doch zolang hij als vriend des huizes bleef, ontdekte hij niets bijzonders en toen eenige jaren later, zooals wij zien zullen, Ferdinand hem den toegang tot zijn huis ontzegde, ook toen was Page's vermoeden dat nu de gemeene aanslag tegen hem uitgevoerd zou worden, valsch en zijn plotselinge optreden was stellig dramatisch, doch totaal overbodig: l'art pour l'art.' (blz. 109) Het is de vraag of de lezer hier niet met opzet wordt bedrogen. Het plotselinge optreden waarop gezinspeeld wordt (blz. 232 e.v.) is weinig dramatisch, maar heeft wél belangrijke gevolgen. Wie dit soort kunstgrepen om de spanning erin te houden beneden het niveau van een zichzelf respecterend schrijver acht, dient overigens wel te bedenken dat iemand als Dostojevski er uitvoerig gebruik van maakte.<sup>4</sup>

Maar de verteller heeft niet alleen overzicht over ruimte en tijd, hij kent ook de gedachten van alle personen. Van die kennis maakt hij op een heel bepaalde manier gebruik. De tweede paragraaf van het eerste hoofdstuk beschrijft de scheepsramp waarbij de vader van Ferdinand om het leven komt. Aan het eind van die paragraaf wordt nogal wat aandacht besteed aan de marconist van het schip:

'De marconist heeft ijverig geseind. Hij heeft niet gemerkt dat er aan het apparaat iets haperde, zoo zenuwachtig moet hij zijn geweest, wat niet te verwonderen is wanneer men bedenkt dat hij tot dusverre alleen maar futiele briefjes van de passagiers of vervelende

berichten aan de reederij had verzonden. Hij heeft zich misschien de gelijke van de andere “helden draadloze telegrafie” gevoeld. “Titanic”, heeft hij gedacht. Speelt de muziek nog? Speelt de muziek?” (blz. 7)

De verteller rondt de zaak met twee regels af. ‘Er heeft iets aan het apparaat gehaperd. Niemand ter wereld vernam ooit van deze ramp.’ (blz. 7) Dit soort effecten wordt mogelijk gemaakt door het feit dat de auktoriale verteller ‘erboven staat’. Het is daarom ook niet onbegrijpelijk dat vele ‘meesters van de ironie’ zich juist van deze vertelsituatie hebben bediend: Cervantes, Fielding, Jean Paul, en bij ons: Multatuli en zijn WOUTERTJE PIETERSE bijv. Het effect is dan, in de woorden van Stanzel, te danken aan ‘die Leichtigkeit, mit der in solcher Erzählsituation der Erzähler seine nüchterne Perspektive über die Illusionen seiner Figuren stülpt (...)’<sup>5</sup>.

Bovengeciteerde marconistenpassage is geen uitzondering in CONSERVE: het is eerder een aankondiging van de ‘regel’ van het boek. Op een soortgelijke manier wordt een paar bladzijden verder gebruik gemaakt van de alwetendheid. De pastoor vraagt zijn nieuwe beschermeling Ferdinand welke indruk het kruisbeeld op hem maakt:

‘Ferdinand zweeg, overtuigd dat hij het ware niet ondervond - ondervond hij trouwens wel iets? -, en zei toen er aangedrongen werd: “Ik kan het niet zeggen.” En, tenslotte maar voor de waarheid uitkomend: “het is wel prettig om er naar te zien”. Geen oogenblik dacht de pastoor eraan dat het wreede Indiaansche, eventueel ook Spaansche bloed hier spreken kon. In het missieblaadje kwam dan ook: “Ik krijg een gevoel van naderende zaligheid.”’ (blz. 10)

Ook Ferdinands ijverig bidden voor het beeld van de Madonna interpreteert de pastoor verkeerd:

‘Dat dit kwam doordat deze beeltenis hem aesthetisch het meest bevredigde, wist niemand.’ (blz. 13)

Door het hele boek heen ziet men de auktoriale verteller optreden

als doorprikker van allerlei illusies. Bijv. als Onitah erg haar best doet op haar wekelijkse brief aan Jerobeam:

‘Het was niet wat zij had willen schrijven, maar in elk geval bleek eruit hoe zij van zorg om Jerobeam vervuld was. Zou deze daar de juiste conclusies uit trekken?

Het was niet wat zij had willen schrijven. En zij had het maar beter niet moeten schrijven ook. Jerobeam ergerde zich eraan, het was nog net als toen hij op school was en zij hem bemoederde.’ (blz. 42)

Jerobeam interpreteert dus Onitahs verholen liefdesbrieven als bemoeizucht. Als Onitah zich voor hem en voor hem alleen mooi gemaakt heeft, worden zijn gedachten als volgt weergegeven: ‘Hij had een knappe zuster, stelde hij vast. Jammer dat zij speciaal hem uitgekozen had om op de kop te zitten. Hij wist daar evenwel een middel tegen; hij zou haar wel zien uit te huwelijken; dat was het wat zulke meisjes noodig hadden’. (blz. 59) In dit geval is het niet eens nodig dat de verteller er nog eens op wijst dat Jerobeam de bedoeling van zijn halfzusje niet doorziet. Op andere momenten doet hij dit heel nadrukkelijk wel, bijv. als hij Isabels gedrag beschrijft. Isabels optreden is van groot belang voor het verloop van het verhaal. Zij is het die Onitah weg wil hebben: ‘Neen, Onitah moest verdwijnen, meegaan met dien bruinen dokter, opgenomen worden in zijn kliniek.’ ((blz. 86) Waarom? Omdat zij denkt dat Onitah weet van haar ‘tegennatuurlijke’ verhouding met Jerobeam en die wetenschap kan ten slotte via één van Onitahs minder discrete doktoren de buitenwereld bereiken, met groot schandaal als gevolg. Maar, zegt de verteller:

‘- Geen moment kwam de waarheid bij Isabel boven: dat de discretie van hen met Onitah in contact stonden, van de doktoren die haar behandeld hadden, maar op één manier verklaard kon worden, namelijk dat Onitah geen vermoeden had van wat er tussen Jerobeam en Isabel voorviel, er dus ook niet over spreken kon.

Haar vrees voor Onitah was overbodig en werd weldra fataal.’

(blz. 86) D.w.z. een ongegronde angst is de reden van de verwijdering van Onitah, de verwijdering die het begin is van een fatale ontwikkeling. De beslissende stap in CONSERVE wordt gezet op grond van een misverstand! Alleen verteller en lezer zijn volledig van dit misverstand op de hoogte. Zij zijn het ook die plezier beleven aan de volgende gedachte van Ferdinand:

‘- Waarom toch waren zij [Isabel en Jerobeam] er zoo op gesteld geweest dat hij Onitah meenemen zou? [...] - Misschien was Isabel haar medeminnares wel, men kon nooit weten! (blz. 92)<sup>6</sup> Een dergelijke knipoog achter de rug van Ferdinand om wordt ook gegeven als de lezer ziet hoe Jerobeam door een onschuldig grapje van Ferdinand in grote verwarring wordt gebracht. Als Jerobeam en Isabel de oude Naomi in huis genomen hebben, schrijft Ferdinand ‘dat hij hem niet feliciteeren kon met het gezelschap van zoo'n soort schoonmoeder.’ (blz. 120) Angstig vermoeden bij de geadresseerde: heeft Ferdinand alles doorzien? De verteller onderstreept nog eens met zoveel woorden het superieure verbond dat hij met de lezer heeft:

‘- Waarom wij Ferdinand beklagen kunnen, dat is om wat wij weten en wat hij niet wist: hoe treffend zijn grapje over Jerobeam's schoonmoeder was geweest, dat hij van deze geestigheid niet heeft kunnen genieten.’ (blz. 122)

De lezer heeft dan ook heel wat meer plezier in de gebeurtenissen van CONSERVE dan de romanfiguren zelf.

Tragikomisch is het nachtelijke optreden van Naomi, dat haar het leven zal kosten. Zij denkt haar dochter met een halfbroer betrapt te hebben, terwijl de ontmoeting Jerobeam-Isabel die nacht volkomen toevallig is; uit het gesprek dat zij bij die gelegenheid voeren, blijkt juist dat er nauwelijks meer een band tussen hen bestaat. (blz. 137-8) Juist als Naomi het ‘door’ denkt te hebben, is het al lang voorbij. In dit geval is het Jerobeam die naïef is. De lezer heeft wel door dat Isabel Naomi om het leven heeft gebracht, maar Jerobeam



begrijpt er helemaal niets van; denkt zelfs dat Isabel h m verdenkt:

‘Wat kon zij bedoelen? Dat een ander Naomi vergiftigd kon hebben? Maar wie kwam daarvoor in aanmerking? Had zij het misschien zelf gedaan? Wilde zij hem dat vermoeden bij voorbaat onmogelijk maken? Hij voelde dat het onduelbaar kinderachtig wezen zou als hij haar vragen zou of zij dacht dat hij...’ (blz. 140)

De moord op Naomi is het gevolg van een misverstand; niet minder geldt dat voor alle belangrijke gebeurtenissen die daarop volgen. In de eerste plaats Jerobeams opname in een krankzinnigengesticht. Dit gebeurt als volgt: Onitah smeekt hem verschillende malen haar te balsemen als ze gestorven is. Tenslotte geeft hij maar een keer toe, met deze overweging: ‘Aangezien het risico dat zij zich wreken zou wanneer hij haar lijk niet balsemde, hem uiterst gering voorkwam, antwoordde hij: “Goed ik kan je dit dan wel beloven: dat ik het zal proberen.”’ (blz. 154) Ferdinand die achter de deur staat te luisteren, hoort natuurlijk alleen de gesproken woorden en denkt dat Jerobeam gek geworden is.

Jerobeams eerste gesprek in het gekkenhuis is ook werkelijk ‘krankzinnig’. Hermans past hier een truc toe die het klassieke blijspel al kende, de zgn. quid-pro-quo situatie: twee personen voeren een opgewonden dialoog, maar ze hebben het, zonder dat ze dat doorhebben, over twee heel verschillende zaken. De dokter ondervraagt Jerobeam om meer over diens balsemingsplannen te weten te komen. Maar aangezien Jerobeam daarover met Onitah alleen gesproken heeft om haar op dat moment tevreden te stellen, denkt hij dat het over zijn enige ‘misdad’ gaat: de incestverhouding met Isabel. Zijn antwoorden slaan dan ook, vanuit de dokter gezien, helemaal nergens op; ze kunnen hem er alleen maar van overtuigen dat Jerobeam inderdaad gek is: ‘Wat u mij daar straks verteld hebt is niet waar! Het is absoluut niet waar. Ik smeed u, vergeet het.’ (blz. 164) Vervolgens ‘begrijpt’ Jerobeam het eindelijk: het gaat om de verdachte dood van Naomi! Deze hele ‘comedy of errors’ be-

schrijft Jerobeam uitvoerig in een brief aan Isabel, zonder dat hij dóórheeft hoe de dokter en hijzelf langs elkaar heen gepraat hebben. De enige die de situatie kan doorzien, is de lezer, omdat híj weet van welke verkeerde veronderstellingen de dokter uitgaat.

Te beginnen met hoofdstuk 14 verandert de vertelsituatie. Daarvóór zijn we ook wel herhaaldelijk op de hoogte gebracht van het gedachtenleven van de verschillende personen. We lezen bijv. de overpeinzingen van Ferdinand als zijn liefdesbrief aan een mooi meisje in New Orleans onbeantwoord blijft:

‘Wist men wie hij was, waar hij van leefde? Was hij voor altijd uit de maatschappij buitengesloten door zijn positie hier? Wat was indiscretie? Had hij zich niet te vaak met Vera op straat vertoond? Kon ieder hun verhouding niet raden? Was het niet mogelijk dat de familie van Deanna bekend was met kennissen (de zoo spaarzame kennissen!) van Vera?’

Maar daarop volgt onmiddellijk:

‘Soortgelijke vragen martelden onzen, zoo niet meer rooden, dan toch nog rozen vriend.’ (blz. 33)

Dit is typerend voor de vertelsituatie in de eerste dertien hoofdstukken: de verteller staat ver boven de gebeurtenissen en kiest zijn standpunt naar believen. Maar op blz. 168 richt hij zich voor de laatste keer rechtstreeks tot de lezers. De daarop volgende hoofdstukken worden voor het grootste deel beheerst door het gezichtsveld van één van de hoofdfiguren: zo zijn de hoofdstukken 14 en 17 voornamelijk vanuit Isabel geschreven, de hoofdstukken 16 en 18 vanuit Ferdinand. Men kan hier spreken van een *personale* vertelsituatie<sup>7</sup>. Het is duidelijk dat we bijv. in hoofdstuk 18 geen afstandelijke beschrijving van de verteller lezen, maar dat we de wereld door de ogen van Ferdinand bekijken. Het resultaat is een vertekend beeld:

‘Hij trok bliksemsnel baksteen muren achter zich op, dwars door den gang, die volkomen afsluitend, maar Diego stapte daar ge-

makkelijk doorheen.’ (blz. 218) Het voorkomen van dergelijke personale hoofdstukken in een roman die alle trekken van een auktoriaal verhaal heeft, is overigens niet ongebruikelijk.<sup>8</sup>

Gevolg van deze beperking van het perspectief is dat de lezer veel minder speelruimte krijgt. Ironische effecten zoals die hiervoor beschreven zijn, komen in deze hoofdstukken dan ook niet voor.

Het laatste hoofdstuk sluit met zijn wisselende perspectief meer bij de eerdere hoofdstukken aan. Hierin vindt men een spiegeling van de confrontatie van Jerobeam met dr. Lawrence. De geneesheer begint het gesprek met Ferdinand met de vraag? ‘Waarom heb je het gedaan?’ Ferdinand denkt dat het om de moord op Vera gaat, en zijn antwoorden hebben ook daarop betrekking. (blz. 237) Ook in dit geval kan de dokter alleen maar concluderen dat de patiënt krankzinnig is. Hij heeft ook een ‘objectief’ bewijs: Ferdinand praat over een moord door vergassing en in zijn huis is helemaal geen gas! Het gesprek is even waanzinnig overigens als de therapie die in het gesticht wordt toegepast, als we Jerobeam ten minste mogen geloven:

‘Ook was er iemand die iets aan zijn oogen had waardoor hij onder niet van boven scheiden kon. Lawrence liet hem daarom elken dag naar een groot, rechtopstaand papier kijken, waarop aan den onderkant met zwarte letters, waarop roode vlammen dansten, *onder* stond, en aan den bovenkant met gouden letters op lichtblauw fond *boven*. Zijn genezing was aanstaande, gezien het feit dat hij zooveel mogelijk op zijn handen liep, wat al van een zeker onderscheidingsvermogen blijk gaf.’ (blz. 239)

CONSERVE eindigt met een ontluisterende onthulling. Ferdinand wijst Jerobeam erop dat het trouwen met je halfzuster bijna een mormoonse traditie genoemd kan worden. De lezer concludeert: Onitah had zich, om haar liefde voor haar halfbroer te rechtvaardigen, hierop kunnen beroepen, en zich helemaal niet op het oude Egypte hoeven te inspireren (met daaruit voortkomend haar

verlangen gebalsemd te worden, en alles wat daar weer het gevolg van is geweest: in laatste instantie zijn zowel Jerobeam als Ferdinand daardoor in een krankzinnigengesticht terechtgekomen). De Egypte-fantasieën van Onitah zijn de oorzaak van alle latere ontwikkelingen in CONSERVE: juist de fixatie was in dit Mormonenmilieu, waar incest oude rechten heeft, helemaal niet noodzakelijk geweest. Aan de basis van het hele verhaal ligt een onnodige, overbodige obsessie.

### *Conclusie*

Hermans heeft eens van DE DONKERE KAMER VAN DAMOCLES gezegd: ‘het centrale idee is dat van het misverstand.’<sup>9</sup> Niet minder geldt dat voor zijn eersteling CONSERVE! Het hele verhaal bestaat uit een aaneenschakeling van misverstanden en vergissingen. De enige die het allemaal haarscherp vanuit zijn Godgelijke positie overziet is de auktoriale verteller. Hij wijst herhaaldelijk de lezer nadrukkelijk op de verkeerde interpretaties die de romanfiguren aan elkaars gedrag geven; op andere momenten laat hij de lezer zelf zijn conclusies trekken (bijv. in de quid-pro-quo scènes). In het eerste geval pakt hij de lezer vast en drukt hem met zijn neus boven op de verwarring. Niet iedereen is even gelukkig met de manier waarop dit gebeurt. Oversteegen formuleert in zijn CONSERVE-artikel het volgende bezwaar:

Door voor ‘de verteller’ een positie buiten de figuren te suggeren, in plaats van, zoals later, alles vanaf de plaats van de figuren zelf te laten zien, komt er iets als een objektieve waarheid in het geding. En dat mag juist niet, want één van de kernpunten in het boek is dat er, omtrent bepaalde zaken ten minste, geen waarheid bestaat.<sup>10</sup>

Deze uitspraak is waarschijnlijk het gevolg van een vertekening die

door kennis van Hermans' latere werk in de hand wordt gewerkt. Oversteegens bewering is aanvechtbaar: Hermans' bedoeling is (in CONSERVE) *niet* aan te tonen dat er geen waarheid bestaat; alleen: dat die waarheid voor elk individu afzonderlijk vrijwel onachterhaalbaar is (en dat wie de waarheid zoekt, terecht komt in een warnet van al of niet opzettelijke misverstanden). Dit heeft Hermans in CONSERVE laten zien door iemand het woord te geven die als een God boven dit labyrinth staat en de verwarring geamuseerd registreert. Later heeft hij andere technieken gebruikt: in DE TRANEN DER ACACIA'S verschillende personale media;<sup>11</sup> één perspectief in DE DONKERE KAMER VAN DAMOCLES. In dit laatste boek is elk overzicht verdwenen: het zicht van de lezer is (vrijwel) beperkt tot Osewoudt. De verwarring waarin Osewoudt leeft, wordt daarmee ook de verwarring van de lezer. Juist door deze techniek van het tot één man beperkte perspectief is DE DONKERE KAMER een beklemmend boek geworden. De problematiek van DAMOCLES heeft veel overeenkomst met die van CONSERVE,<sup>12</sup> maar door de auktoriale vertelvorm komt hij in CONSERVE heel anders over: op ironische afstand volgen verteller en lezer het verloop van de gebeurtenissen. Hiermee wil ik zeker geen waardeoordeel geven. Het gaat mij er alleen om te onderstrepen dat door de verschillende vertelsituatie in CONSERVE en DE DONKERE KAMER verschillende effecten bereikt worden: zoals DE DONKERE KAMER het boek van de onzekerheid is, is CONSERVE het boek van de ironie.

### ***De eenheid van het boek***

Opvallend is dat in de eerste zes hoofdstukken het verhaal langs twee lijnen verloopt, waarvan het zevende hoofdstuk 'Het knooppunt' vormt. Tot blz. 75 is het de lezer nog niet duidelijk wat de levensloop van Ferdinand en de lotgevallen van de Mormonenfamilie met elkaar te maken hebben. Toch is er soms een enkel raakpunt:

over Ferdinand wordt opgemerkt dat Vera zijn medicijnenstudie niet als haar rivale ziet (blz. 32); hetzelfde wordt gezegd van Onitahs gevoelens tegenover Jerobeams passie voor de antropologie ‘Maar als rivale heeft zij de anthropologie nooit beschouwd’ (blz. 42). Door deze correspondentie wordt de nadruk gelegd op een zekere over een komst tussen de levensloop van Ferdinand en die van Jerobeam. Dit wordt later steeds duidelijker: beiden lijken zonder veel moeite buitengewoon succesrijk te worden, maar ze verliezen allebei elk geloof in het belang van hun bezigheden. De overeenkomst wordt nog eens onderstreept door hun gelijke ervaring met dr. Lawrence (de twee quid-pro-quo-scènes). Op de laatste bladzijde ten slotte treedt een soort identiteitsverwisseling op:

‘Jerobeam, die om de goede volgorde van de strooken die hij gesorteerd had te bewaren, soms niet wist waar hij ze laten moest, plakte de strooken die hij snel bij de hand moest hebben, met de hoeken op zijn voorhoofd. Hij leek wat op een Indiaan.’

Oversteegen maakt hier nogal een punt van:

De grens tussen ‘wat er staat’ en ‘lezersinterpretatie’ is niet scherp te trekken. Als Jerobeam aan het eind van het verhaal papierstrooken op zijn hoofd plakt (en daardoor ‘wat op een Indiaan (lijkt)’), gaat men dan te ver als men zegt: hij gaat steeds meer op de (halfindiaan) Ferdinand lijken? Wanneer wij ons realiseren dat Jerobeam geleidelijk het bewegingsloze bestaan van Ferdinand gaat leven, is dit op zichzelf een volkomen legale conclusie, maar *staat* het er? Dat zou moeilijk vol te houden zijn. Aan de andere kant verdwijnen zin en samenhang op allerlei punten als wij zo streng zouden vasthouden aan ‘de tekst zelf’.<sup>13)</sup>

Men vraagt zich af wat voor zin de mededeling in ‘de tekst zelf’ dan wel heeft, als de lezer *niet* het verband legt. Het interpretatieprobleem zou heel wat moeilijker zijn, als het om een tamelijk onverwachte mededeling ging. Maar de identificatie Ferdinand-Jerobeam komt, zoals ik hierboven heb willen laten zien, bepaald niet uit de

lucht vallen: de overeenkomst tussen hun levensgeschiedenissen kan zelfs als één van de belangrijkste unificerende factoren van CONSERVE worden gezien.

Oversteegens voorzichtigheid doet weldadig aan als men ziet hoe andere interpretatoren te werk gaan. Weverbergh bijv. merkt over de compositie van CONSERVE eerst (m.i. terecht) op: ‘Allerlei draden verbinden alle details, al de gebeurtenissen, personages, onderdelen, etc. Alle zinnen worden daardoor van elkaar afhankelijk, krijgen of hebben *zin in de opbouw van het boek*’.<sup>14</sup> (Dit laatste met opmerkelijk grote letters voor iemand die zijn eigen naam met kleine letters schrijft). Even daarvoor heeft hij het over de merkwaardige trapscène in hoofdstuk 14; Weverbergh ziet in die trap een pyramide, maar oppert ook: ‘Of is deze trap het gewone courante seksueel symbool voor het orgasme?’ Een dergelijke interpretatie is alleen zinvol als men dat orgasme kan verbinden met de rest van de tekst, maar Weverbergh doet geen moeite ons duidelijk te maken wat de betekenis van dit ‘seksueel symbool’ dan wel mag wezen.<sup>15</sup> In dit soort gevallen kan men moeilijk van verhelderende suggesties spreken.

### ***De herziene druk***

De eerste druk van CONSERVE verschijnt in 1947. Enkele stukken waren al eerder gepubliceerd: hoofdstuk 14 en 17 in *Criterion*, de hoofdstukken 15 en 16 in *Proloog*.<sup>16</sup> De tijdschriftpublicaties wijken vrijwel niet af van de boekeditie.

In september 1956 werkt Hermans zijn eerste roman om. Deze herziene druk verschijnt (met DE LEPROOS VAN MOLOKAÏ en HERMANS IS HIER GEWEEST) in DRIE MELODRAMA'S (Amsterdam 1957). Hermans heeft daarvan gezegd: ‘De tweede versie ervan is de beste, die heb ik op schoolmeestersmanier herschreven: zin voor zin.’<sup>17</sup> Het is ondoenlijk een gedetailleerd overzicht te geven

van de bewerking die de oorspronkelijke tekst heeft ondergaan. Wat hier volgt zijn enkele van mijn indrukken na een regel voor regel-vergelijking van de twee edities.

De herziening is in de eerste plaats een *stilistische*. Om dit te illustreren citeer ik het begin van het eigenlijke verhaal in de editie-1947:

‘Op den Atlantischen Oceaen voer een groote stoomer, de lucht was helder blauw, het water rimpelend satijn. Op sommige dekken lagen menschen in de zon, op andere tennisten zij, op andere liepen zij heen en weer en praatten. Zij die over de railing hingen en recht naar beneden zagen, konden vaststellen dat het schip vorderde (of draaide alleen de aarde er onderdoor?) de anderen wisten het niet. Eens hadden zij uitgezien langs den achtersteven: land; later zouden zij uitzien in de richting van den boeg: land. Dat zou voor de meesten het einde van de reis zijn.  
Op den Atlantischen Oceaen voer een groote stoomer’ enz.

Dit wordt in de 1957-editie:

‘Over de Atlantische Oceaen voer een grote stomer. De lucht was helder blauw, het water rimpelend satijn.  
Op sommige dekken van de stomer lagen mensen in de zon, op andere dekken werd getennist, op nog andere liepen de passagiers heen en weer en praatten. Wie over de reling hing en recht naar beneden keek, kon vaststellen dat het schip vorderde; of draaide alleen de aarde er onderdoor?  
Op de Atlantische Oceaen voer een ontzaggelijk zeekasteel’ enz.

Bijna elke zin is, zoals uit bovenstaande fragmenten blijkt, omgegooid.<sup>18</sup> Maar er zijn veranderingen die dieper ingrijpen in de tekst: tekstgedeelten zijn weggelaten (bijv. het Byron-citaat waarmee het boek in de oude versie begint); stukken verplaatst<sup>19</sup>, en stukken toegevoegd. Vooral dat laatste is interessant, en maakt een minitieuze vergelijking al lonend. Ik noteer een paar toevoegingen.

Op sommige plaatsen heeft Hermans de tekst aangedikt, de af-



stand tot de gebeurtenissen vergroot. Zo staat er in de versie-1947: 'Haar tanden glansden in het maanlicht, die van goud waren het meest' (blz. 28); dit wordt: 'Weer lachte zij, haar tanden glansden in het maanlicht, vooral haar gouden tanden en die waren verre in de meerderheid. Zo kan men nagaan hoe daar werd geglansd!' (tweede versie, blz. 28)

De communicatie met de lezer is, vooral in het begin, vergroot:

'Ter begeleiding van een ballet dat uit twaalf paar zijden kousen bestond, speelde hij 's nachts gitaar in een nachtclub. Raad eens hoe de ster van dit ballet heette? Juist! Dolores!' (tweede versie, blz. 34; zie ook blz. 21, 45, 104: 'Wij horen er nog wel over...'; op blz. 47 wordt de lezer toegeroepen: 'In koortsachtige bewoordingen bekent hij de gehele moord!'). Een duidelijke verbetering is dat het afvoeren van Jerobeam naar een krankzinnigengesticht veel meer wordt gemotiveerd. Het is in de editie-1947 onduidelijk hoe de Universiteit van Salt Lake City één van haar beroemdheden kan laten verdwijnen zonder enige naspeuring te laten verrichten. In de nieuwe versie wil die Universiteit zich welbewust van Jerobeam ontdoen (zie blz. 142-4) en chanteert de kerk Isabel (blz. 181-2).

Op de laatste bladzijde van het boek heeft Hermans een alinea ingevoegd die de betekenis van de slotdialoog onderstreept. Ferdinand maakt Jerobeam duidelijk dat een Mormoon het eenvoudig tegenover andere Mormonen kan verantwoorden als hij met zijn zuster wil trouwen. In de eerste versie wordt de conclusie aan de lezer overgelaten, nú staat er deze gedachte van Jerobeam (het is niet duidelijk of hij het ook hardop zegt):

Dus, Onitah had zich helemaal niet op Egypte behoeven te inspireren om liefde voor haar broer te rechtvaardigen. Ze hoefde niet gebalsemd te worden, ze hoefde helemaal geen steun te zoeken bij de Farao's die met hun eigen zusters trouwden. Onze eigen Brigham Young zou voldoende zijn geweest.

Oversteegen wijdt in zijn artikel over CONSERVE een paragraaf een aantal ‘stylistische kunstgegrepen’ die Hermans in CONSERVE al gebruikte, maar die zijn lezers toentertijd meestal nog niet gezien zullen hebben<sup>20</sup>, en wel voornamelijk ‘de herhaling van een bepaalde wending waardoor een uitzonderlijke spanning optreedt, binnen één passage of zelfs door een hele roman heen.’

Ik citeer één van Oversteegens voorbeelden:

Veel interessanter is in CONSERVE al zoiets: tegen het einde van het boek neemt Ferdinand wat cocaïne, dat ‘schitterde als een zoutmeer in de woestijn’ (p. 227). Een verwijzing naar Salt Lake City, die verder met geen enkel uiterlijk middel toegelicht wordt, en daardoor voor de lezers ondergronds gaat werken, als een soort ekwatie van de cocaïne en het mormonen-Mekka.

Op deze ondergrondse werking werd door Hermans later toch niet zo'n prijs gesteld, want in de nieuwe versie ontbreekt juist deze vergelijking (blz. 199).

Ik citeer nogmaals Oversteegen:

Een ander, evenzeer verborgen, geval: de vrouw waarmee de verdronken planter net een avontuurtje zou hebben toen zijn oceaanstomer verging, heette Vera, net zoals de oudere vrouw waarmee zijn vermoedelijke zoon Ferdinand later op een rivierboot een verhouding krijgt (en die hij vermoordt). De werking van zo'n parallellisme kan duidelijk gemaakt worden door een vraag te stellen (bijvoorbeeld: gaat het hier om ‘toeval’ of om ‘noodlot’?) die, zoals zo vaak bij Hermans niet eenduidig te beantwoorden is, en daardoor een eigenschap bloot legt van zijn hele romanwereld: het is vaak niet mogelijk om de verschijnselen een ‘juiste naam’ te geven.<sup>21</sup>

Uit Oversteegens’ ‘conclusie’ kan men al opmaken dat hij niet zoveel met deze correspondentie kan doen. Het opmerkelijke is dat de oudere vrouw die Ferdinand ontmoet in de nieuwe versie *Ella* Dujardin heet!

Oversteegen heeft overigens wel gelijk als hij zegt dat ‘de herhaling van een bepaalde wending waardoor een uitzonderlijke spanning optreedt’ typerend is voor Hermans' latere romans. Opvallend is dat Hermans in zijn bewerking dit procédé een paar keer toepast (waar het in de oorspronkelijke tekst ontbreekt). Zo wordt aan het begin van het boek over Ferdinand gezegd: ‘hij was een marter van herculische kracht’ (1947, blz. 48); dit wordt in de editie van 1957: ‘hij was een jakhals van herkulische kracht’ (blz. 46), en dat is een voorbereiding op de veel later komende scène waarin Onitah Ferdinand zo ziet:

‘Hij leek op een roofdier, een vos bijvoorbeeld, en nu pas merkte zij, dat hij het blauwe *jak* van haar lievelingspop om zijn *hals* droeg.’ (1947, blz. 183; 1957, blz. 170)

Maar veel mooier is de volgende verandering:

In het eerste hoofdstuk van *CONSERVE* wordt iets gezegd over een foto die twee heren maken van een Indiaanse vrouw met een twee dagen oud jongetje (= Ferdinand) aan haar borst:

De foto verscheen in een groot plaatwerk over Middel-Amerika en er stond onder:

The red Madonna; La Madonne rouge  
Die rote Madonna; La ‘Madonna’ roja (1947, blz. 8)

In de nieuwe versie heeft Hermans de Franse en Spaanse naam verbeterd tot resp. ‘La Vierge rouge’ en ‘La Virgen roja’; maar belangrijker is dat dit plaatwerk in de tweede versie nog een keer komt opdruken, en wel een paar bladzijden voor het eind. Ferdinand zit dan pas in het krankzinnigengesticht:

Zij gaven hem boeken voor als hij zich verveelde. Er was een groot Duits plaatwerk bij over Middel-Amerika. Een van de foto's bekeek hij vaker dan de andere. De plaat stelde een jonge indiaanse vrouw voor die haar kind de borst gaf. Eronder stond:

The red Madonna; La Vierge rouge  
 Die rote Madonna; La Virgen roja  
 Ik ben de rode messias, dacht hij, maar hij wist niet dat het zijn moeder  
 was, herkende haar, noch, vanzelfsprekend, zichzelf. (blz. 208-9)

Aan deze dingen kan men zien hoe de latere schrijver de jongere ‘verbetert’: iets van zijn geraffineerder geworden compositietechniek overbrengt op een jeugdwerk. Het is juist deze techniek van het terugkerend element die het vormgevingsprincipe van de ‘klassieke’ roman NOOIT MEER SLAPEN zal worden.

juli-augustus 1971  
 Amsterdam, Kerkstraat 117

## Eindnoten:

- 1 Zie P.H.S. van Vreckem, DE INVLOED VAN HET FRANSE NATURALISME IN HET WERK VAN CYRIEL BUYSSE (Brussel 1968), blz. 243-263.
- 2 L. van Deyssel, VERZAMELDE OPSTELLEN 1, Amsterdam 1904, blz. 177-8.
- 3 De term *auktoriale* verteller is van F.K. Stanzel, zie: TYPISCHE FORMEN DES ROMANS (Göttingen 1967<sup>3</sup>), blz. 16; Over het weer opduiken van de auktoriale verteller: ‘Bernlefs antirealisme’, in: *De gids* 134 (1971), blz. 338-342.
- 4 Zie het artikel van M.G. Dawidowitsj in OVER DOSTOJEWSKI (Amsterdam 1956), blz. 5-29.
- 5 Stanzel, o.c., blz. 23.
- 6 Achter Ferdinand ziet men hier even de organiserende verteller opduiken. Hetzelfde gebeurt als hij Ferdinand op blz. 51 terug laat denken aan de moord op Vera Dujardin, waarbij Ferdinand zichzelf als de verleide onschuld ziet: ‘Was het niet compleet een verhaaltje uit het missieblaadje?’ Deze gedachte ‘rijmt’ met de passage waarin de pastoor Ferdinand met een Madonna-beeld confronteert: ‘In het missieblaadje kwam dan ook: “Ik krijg een gevoel van naderende zaligheid.”’ (blz. 10)
- 7 Stanzel, o.c., blz. 16.
- 8 Zie F.K. Stanzel, DIE TYPISCHEN ERZÄHLSITUATIONEN IM ROMAN; (Wien enz. 1955), blz. 48. Hij geeft een erg mooi voorbeeld van zo’n vermenging in Faulkners LIGHT IN AUGUST (blz. 56-8).
- 9 In een interview met H.U. Jessurun d’Oliveira, zie: SCHEPPEN RIEP HIJ GAAT VAN AU (Amsterdam 1965), blz. 11.
- 10 Oversteegen, ‘Terugblik’, in *Raster* 5 (1971), blz. 238.
- 11 Zie het uitstekende artikel van F.A. Janssen, ‘Het gelijk van Pyrrhon’, in *Raam* nr. 78 (oktober 1971), blz. 29-41.
- 12 De thematische overeenkomsten zijn door Oversteegen in zijn bovengeciteerde artikel onderzocht; het punt waar het mij om gaat is dit: terwijl de problematiek in een aantal Hermans’ romans gelijk blijft, verandert wèl de manier waarop die gepresenteerd wordt.
- 13 Oversteegen, o.c., blz. 246.
- 14 *Komma* 1 (1965/6), blz. 42.
- 15 Een trap is overigens niet het ‘gewone courante seksueel symbool’ voor het orgasme, maar voor de coïtus. Zie S. Freud, DIE TRAUMDEUTUNG (Frankfurt a. Main 1961), blz. 294 (Fischer Bücherei No. 428).
- 16 *Criterium* 1 (1945-6), blz. 6-24; *Proloog* 1 (1945-6), blz. 338-357.
- 17 In het interview met d’Oliveira, o.c. blz. 17.

- 18 Deze microscopische herziening is er waarschijnlijk de oorzaak van dat een enkele vergissing gehandhaafd blijft. Van Ferdinand wordt gezegd: ‘zelfs zijn gouden hoektand leek roestig’ (1947, blz. 177), in de herziening: ‘zelfs zijn gouden hoektand leek geroest’ (blz. 165). Maar die tand is al lang getrokken! (1947: blz. 56; 1957: blz. 53).
- 19 Bijv.: blz. 105-7 (1947) verhuist naar blz. 65-8 (1957).
- 20 Oversteegen, o.c., blz. 243.
- 21 Oversteegen, o.c., blz. 244.

## R. Grüttemeier

### Is W.F. Hermans' *Conserve* inderdaad 'hetzelfde'?

Willem Frederik Hermans wordt beschouwd als een van de 'grote drie' van de moderne Nederlandse literatuur.<sup>1</sup> Op zoek naar een verklaring voor die waardering moet men, gezien Hermans' wereldbeeld, serieus rekening houden met 'epistemologisch masochisme'. Wie zijn oeuvre binnentreedt, moet immers alle hoop laten varen: 'Er is maar een werkelijk woord: chaos'.<sup>2</sup> De bekende paradox van Epimenides en zijn Kretenzische leugenaars dient zich aan als daaraan een andere vaak geciteerde uitspraak van Hermans wordt toegevoegd. Hermans brengt namelijk de enorme omvang van zijn geschriften onder een noemer die men als de negatie van 'chaos' zou kunnen beschouwen: 'Ik behoor tot die soort schrijvers die altijd hetzelfde boek schrijven.'<sup>3</sup>

De literatuurwetenschappers en critici lijken het unaniem met deze opvattingen van Hermans eens te zijn. Steeds weer wordt uit Hermans' oeuvre de boodschap gedestilleerd dat de wereld onkenbaar is.<sup>4</sup> *DE DONKERE KAMER VAN DAMOKLES* uit 1958 wordt daarbij als exemplarisch gezien voor deze visie op de wereld.<sup>5</sup>

Een verklaring voor de unieke homogeniteit van het oordeel over Hermans zouden wel eens de aangehaalde 'bedoelingen' van Hermans zelf kunnen bieden. Varen de interpretaties misschien te klakkeloos op Hermans' poëtische uitspraken, op datgene wat over het algemeen als problematisch wordt beschouwd: de auteursintentie? Is de consensus wellicht te danken aan de invloed die uitgaat van

Hermans' onmiskenbare poging tot poëtische zelfstilering, met als fundament MANDARIJNEN OP ZWAVELZUUR en HET SADISTISCHE UNIVERSUM uit 1964<sup>6</sup>?

Om te achterhalen of er op deze consensus iets valt af te dingen, zal ik de eerste roman van W.F. Hermans CONSERVE aan een nadere analyse onderwerpen. De kans een boek van Hermans te vinden dat 'niet hetzelfde' is, is immers groter naarmate dit boek in de tijd verder verwijderd ligt van de 'kroon' op Hermans' poëtische zelfstilering in 1964. Gaat men echter af op de bestaande interpretaties, dan sluit reeds deze roman klakkeloos aan bij de rest van Hermans oeuvre.

Volgens J.J. Oversteegen loopt CONSERVE uit 'waar alles op uitloopt bij Hermans, steeds weer: er is geen waarheid omtrent de wereld om ons heen.'<sup>7</sup> Tegelijkertijd wijst Oversteegen op een zekere spanning tussen deze boodschap en het feit dat de externe verteller boven het verhaal staat, waardoor 'iets als een objektieve waarheid in het geding' zou worden gebracht.<sup>8</sup> In de twee narratologische analyses van Ton Anbeek en Gerard Raat wordt deze tegenstelling echter opgeheven. Anbeek meent dat de boodschap van CONSERVE niet is 'aan te tonen dat er geen waarheid bestaat, alleen: dat die waarheid voor elk individu afzonderlijk vrijwel onachterhaalbaar is'.<sup>9</sup> Gerard Raat leest CONSERVE als 'kennistheoretische stellingname' die neerkomt op 'epistemologisch nihilisme': 'de werkelijkheid is immers principieel onkenbaar'.<sup>10</sup>

In het vervolg wil ik laten zien dat dit oordeel over CONSERVE aan herziening toe is. Mijn betoog valt in drie delen uiteen. Om te beginnen zal ik proberen aan te tonen dat de wereld van CONSERVE niet onkenbaar is - eerst aan de hand van de roman zelf.<sup>11</sup> (1.) en daarna door de belangrijkste argumenten vóór de onkenbaarheidsstelling te bespreken. (2) Uiteindelijk zal ik een poging ondernemen te formuleren wat volgens de hier voorgestelde interpretatie de kern van CONSERVE vormt. (3)

## 1. De ‘epistemologische mogelijkheden’ van de personages en de verteller

CONSERVE wordt voornamelijk door een externe verteller verteld. Aan de ene kant is CONSERVE het verhaal van twee mormoonse zusters. Onitah en Isabel, en hun liefde voor Jerobeam, hun halfbroer. Jerobeam, die uiteindelijk hoogleraar in de antropologie in Salt Lake City zal worden, wijst Onitah af en kiest voor een verborgen relatie met Isabel. Het andere deel van het verhaal gaat over Ferdinand, een Nicaraguaan met een Indiaanse moeder en een blanke vader. Hij wordt eerst tot priester opgeleid maar eindigt als psychiater. Op het einde van de roman zijn de belangrijkste personages - met uitzondering van Isabel - gek geworden of worden voor gek gehouden:

- na de afwijzing door Jerobeam sluit Onitah zich op in de Egyptische religie volgens welke de farao met zijn eigen zusters trouwde. Haar grootste verlangen is, gemummificeerd te worden (vandaar de titel). Ferdinand neemt haar in zijn kliniek op, hoewel de belangrijkste reden voor opname is dat hij van haar houdt;
- Jerobeam, op bezoek bij Onitah, belooft haar dat hij na haar dood zal proberen aan haar grootste wens tegemoet te komen. Ferdinand jaloers en op de rand van krankzinnigheid, laat hem daarop in de psychiatrische inrichting TRINITATIS HILLS opsluiten;
- Ferdinand wordt in dezelfde kliniek opgesloten nadat zijn, overigens mislukte, poging Onitah te mummificeren wordt ontdekt.

Het verhaal stemt weinig hoopvol omtrent het menselijk geluk en wordt dus over het algemeen geïnterpreteerd als uiting van ‘epistemologisch nihilisme’. Maar is dat wel terecht? Het eerste wat opvalt is dat het in de roman mogelijk is op basis van ‘kennis’ juiste uitspraken over de wereld te doen. Nadat men Ferdinand op de hoogte heeft



gebracht van Onitahs geloof aan de Egyptische religie en haar liefde voor Jerobeam, concludeert hij met recht: concludeert hij met recht: ‘Zij zal dan ook wel belangrijk gevonden hebben dat in Egypte de Pharao met zijn zusters trouwde’ (CONSERVE, 83). Jerobeam is erg tevreden dat hij in TRINITATIS HILLS in staat is de tekeningen van de patiënten te onderscheiden van wat hij als antropoloog ‘primitieve kunst’ noemt. Op die manier overtuigt hij zichzelf ervan dat hij nog steeds in staat is te denken (cf. CONSERVE, 167).

Veel opvallender echter is het grote aantal situaties waarin personages op basis van rudimentaire informatie - intuïtief of rationeel - de juiste conclusies trekken. Zo raadt Jerobeam de gevoelens van Onitah: hij heeft de ‘dwaze hypothese’ dat zij van hem houdt al voordat Onitah haar liefde aan hem bekent (cf. CONSERVE, 64).

Ferdinand vermoedt waarom Isabel van Onitah af wilde: misschien houdt ook Isabel van Jerobeam, ‘men kon nooit weten!’ (CONSERVE, 92) - ook dat vermoeden is juist.

Het is verbazingwekkend hoe vaak Ferdinand het bij het juiste eind heeft. Hij neemt aan dat Isabel of Jerobeam de moeder van Isabel, Naomi, vergiftigd heeft (cf. CONSERVE, 139v.). Dat komt heel dicht bij wat de lezer moet denken, namelijk dat Isabel het gedaan heeft (cf. CONSERVE, 139v.) Ferdinand is zelfs in staat te raden wat Diego bij hem doet:

Met enig nadenken vond hij spoedig een aannemelijke veronderstelling hoe Diego de historie van Vera Dujardin weten kon: hoogstwaarschijnlijk van Page. [...] Diego was natuurlijk in een of ander zaakje van Page betrokken geweest. Misschien was hij het nog wel en was hij bij hem, Ferdinand, als het ware in pensioen (CONSERVE, 195).

Deze ‘aannemelijke veronderstellingen’ blijken juist te zijn, zoals het laatste hoofdstuk van de roman leert (cf. CONSERVE, 229). Ook Isabel is in staat de felle verwijten te doorzien van Naomi aan haar, na het verwijderen van Onitah: haar moeder wil bij Isabel ko-

men wonen en slaagt uiteindelijk ook in haar opzet (cf. CONSERVE, 120).

Natuurlijk zijn niet alle vermoedens en conclusies waarvan de lezer van CONSERVE op de hoogte wordt gesteld juist: neem bijvoorbeeld Onitah die gelijk heeft als ze denkt dat Isabel haar haat (cf. CONSERVE, 88 en 106), maar ongelijk als ze hetzelfde ook van Jerobeam denkt (ibid.). Maar het grote aantal ‘aannemelijke veronderstellingen’ met betrekking tot centrale problemen die juist blijken - kleine details nog daargelaten - maakt het moeilijk te geloven dat we hier met een wereld te maken hebben die onkenbaar is.

De plausibiliteit van de hier voorgelegde interpretatie wordt vergroot door het feit dat er in de roman een aantal geslaagde gesprekken over belangrijke kwesties plaatsvinden. Als de personages niet kunnen raden wat er aan de hand is, kunnen ze daar soms wel op een verhelderende manier over praten. Jerobeam bijvoorbeeld probeert tegenover Onitah ‘zijn intiemste gedachten’ over zijn studieplannen en zijn visie op de wereld onder woorden te brengen (cf. CONSERVE, 40). Onitah heeft het gevoel aan wie Jerobeam dit soort dingen vertelt en ze begrijpt dat ook Jerobeam zich eenzaam en onbegrepen voelt: ‘Dat ook zij hem niet begreep, daar maakte zij zich niet ongerust over.’ (cf. CONSERVE, 41) Weer zou men dus kunnen concluderen dat dit weliswaar geen wereld van de perfect verlopende communicatie is, maar dat het ook wel mogelijk is elkaar tot op zekere hoogte te begrijpen. Het is dan ook vreemd dat Ton Anbeek ‘het misverstand’ het centrale idee van CONSERVE noemt - net zoals bij DE DONKERE KAMER VAN DAMOKLES<sup>12</sup>. In het hierboven geciteerde geval ziet Onitah blijkbaar zelfs de grenzen van haar begrijpen - in ieder geval is er geen sprake van een misverstand.

Dat geldt ook voor Onitahs bekentenis van haar liefde voor Jerobeam (cf. CONSERVE, 64) en voor het lange gesprek tussen Jerobeam en Isabel, waarbij zich het ijzeren hek van TRINITATIS HILLS tus-

sen beiden bevindt (cf. CONSERVE dat zij de enige is, 208-216). Door dit gesprek komt Jerobeam te weten dat Ferdinand achter zijn opsluiting in de kliniek zat. Bovendien zijn Jerobeam en Isabel in hun conversatie ‘eerlijk’ tegen elkaar en begrijpen elkaar soms zelfs zonder woorden, bijvoorbeeld wanneer Jerobeam respecteert dat Isabel niet wil praten over de mislukte mummificatie van Onitah door Ferdinand, waar van Jerobeam niets weet.

Een laatste argument levert de externe of auctoriale verteller zelf. Diens positie wordt door Anbeek ‘godgelijk’ genoemd<sup>13</sup> en door Oversteegen met ‘objektieve waarheid’ in verband gebracht.<sup>14</sup> Uiteindelijk zou het in de roman echter erom gaan de lezer tot het inzicht te brengen dat de wereld onkenbaar zou zijn. Deze reeds door Oversteegen gesignaleerde tegenspraak verdwijnt in de hier voorgelegde interpretatie: de wereld van CONSERVE is niet onkenbaar, en al helemaal niet voor de verteller. Om maar een enkel voorbeeld te geven: wanneer Jerobeam uiteindelijk in Salt Lake City gaat studeren en niet in Cambridge, zoals hij oorspronkelijk had gepland, denkt Onitah vaak “Mijn schuld,” en Isabel: “De mijne” (CONSERVE, 71) De achtergrond is dat Onitah in haar voornemen is geslaagd dat Jerobeam de beurs voor Cambridge niet zou krijgen en dat Isabel ondertussen een affaire met hem is begonnen. Beide gedachten zijn dus gedeeltelijk juist en alleen verkeerd voorzover ze verabsoluteerd worden. Maar vooral: het is de verteller die de lezer door middel van de fictieve dialoog tot *deze* conclusie brengt en niet tot die dat de wereld onkenbaar is.

Ook de pogingen in de roman om bestaande idealiseringen of voor oordelen te ondermijnen en de wetenschappelijke en medische wereld te bekritisieren passen in deze interpretatie. Waarom zou men überhaupt de moeite nemen dergelijke praktijken aan de kaak te stellen als de wereld toch onkenbaar is en alle ideologieën verwisselbaar? In de eerste druk is deze ontmaskerende strekking reeds herkenbaar in het later weggelaten gedicht van Byron, waarmee de

roman begint. Het gaat daarom om ‘Damaetas’ uit *HOURS OF IDLENESS* (1807)<sup>15</sup>. Wat op het eerste gezicht een lofzang op Damaetas' wreedheid en zijn ‘vicious joy’ lijkt, leidt zoals bij een Griekse tragedie naar een *peripeteia*:

Ev'n still conflicting passions shake his soul,  
And bid him drain the dregs of pleasure's bowl;  
But, pall'd with vice, he breaks his former chain,  
And, what was once his bliss, appears his bane.

Byron heeft vermoedelijk de naam en titel ‘Damaetas’ ontleend aan Theocritus' ‘Damoetas and Daphnis’, waarbij Byron de pastorale Damoetas in de tragische personificatie van slechtheid, Damaetas, verandert.<sup>16</sup> Een soortgelijke ontmaskering van een ‘pastorale idylle’ onderneemt ook Hermans in *CONSERVE*, wanneer hij de discipel van de pastoor, Ferdinand, sterk op Damaetas laat lijken. Wanneer Ferdinand bekend dat het ‘prettig’ is naar Jezus aan het kruis te kijken, dan is dat geen voorgevoel van Ferdinands op handen zijnde bekering, zoals de pastoor denkt, maar spreekt zijn ‘wreede Indiaansche, eventueel ook Spaansche bloed’ (cf. *CONSERVE*, 10). Het is dezelfde ‘wreedheid’ die Ferdinand doet verlangen Vera aan stukken te snijden, waarbij hij al kan genieten van de gedachte alleen. (cf. *CONSERVE*, 52, 189) Waar het Hermans hierbij vooral om te doen lijkt, is het ondermijnen van het idealiserende mensbeeld van de christelijke pastoor. De wereld is dus niet onkenbaar maar kan, ten minste gedeeltelijk en voor de lezer, van idealisering en vooroordelen worden ontdaan.

Uiteindelijk wordt ook het misbruik van macht in de roman te sterk van een kritische lading voorzien om voor ‘epistemologisch nihilisme’ te kunnen doorgaan. Zo krijgt Jerobeam geen beurs van het Graham-fonds omdat de priester Van Dusen, ‘een belangrijk man op hoogeronderwijsgebied in Salt Lake City’, wel iets voor Onitah wil doen. Zijn bereidheid heeft er ten dele mee te maken dat hij

Onitah aardig vindt, en bovendien wil hij bewonderd worden om zijn invloed, (cf. CONSERVE, 60v.) Andere voorbeelden voor misbruik van machtsposities zijn te vinden in verband met de psychiatrische kliniek, waar een telefoontje van een collega-psychiater blijkbaar voldoende is om Jerobeam te laten opsluiten (cf. CONSERVE, 205), waar brieven onderschept worden (cf. CONSERVE, 156) en waar de directeur trucjes toepast om indruk op zijn patiënten te maken (cf. CONSERVE, 236).

## 2. De blinde plekken van de bestaande interpretaties

De hier voorgestelde leeswijze van CONSERVE zou aan overtuigingskracht winnen als zij een confrontatie met de vigerende interpretaties doorstaat. Wat zijn de belangrijkste argumenten voor de opvatting dat in CONSERVE het ‘misverstand’ centraal staat en dat alle wereldbeschouwingen ‘in wezen’ hetzelfde zijn omdat de wereld onkenbaar is? Als ik het goed zie, zijn dat er twee: ten eerste dat incest met behulp van het mormoonse geloof te rechtvaardigen zou zijn en ten tweede dat alleen het getal bepaalt wie krankzinnig is. Ik zal deze twee argumenten na elkaar behandelen.

Opgesloten in TRINITATIS HILLS betoogt Ferdinand in de laatste regels van de roman tegenover Jerobeam het volgende:

Maar tegenover andere mormonen zou iedere mormoon het volkomen kunnen rechtvaardigen met zijn zuster te slapen. Het zou volkomen moreel zijn in hun oogen, geautoriseerd als het zou wezen door het onaantastbaar woord van Young. (CONSERVE, 240)

Deze passage wordt over het algemeen geïnterpreteerd als ‘ontluisterende onthulling’ (Anbeek) die ‘alle voorbije gebeurtenissen helemaal zinloos maakt’ (Vermeiren) omdat ze op een ‘vergissing’ (Raaijmakers) zijn gebaseerd<sup>17</sup>. Onitah had zich, om de liefde voor haar halfbroer Jerobeam te rechtvaardigen, helemaal niet op de Egypti-

sche godsdienst hoeven te inspireren. Ton Anbeek concludeert dan ook:

Aan de basis van het hele verhaal ligt een onnodige, overbodige obsessie<sup>18</sup>.

Allereerst moet worden opgemerkt dat een dergelijke opvatting vreemd is in die zin dat de interpreter het beter wil beweren dan het romanpersonage: wie zal beweren dat Emma Bovary helemaal geen overspel had hoeven te plegen omdat ze liefde ook thuis van haar ega had kunnen krijgen? Maar ook uit de roman zelf zijn argumenten te distilleren die doen twifelen of de aangehaalde opvatting wel houdbaar is.

Om te beginnen negeert de geschetste interpretatie dat het rechtvaardigen van Onitahs liefde voor haar halfbroer maar één aspect van haar Egypte-obsessie is. Haar interesse voor Egypte wordt gewekt door het plaatje ‘Anubis balsemt de doden’ (CONSERVE, 42 vv.) en de mormonen mummificeren niet. Op deze plek moet men dan ook op Onitahs gehechtheid aan haar eigen lichaam wijzen: ze bekijkt zichzelf regelmatig in de spiegel en vindt haar naakte lichaam ‘verrukkelijk mooi’ zodat ze zelfs vochtige ogen krijgt bij de gedachte dat Jerobeam haar naakt zou kunnen zien (cf. CONSERVE, 41) Daar komt bij dat Onitah zichzelf niet zou kunnen afficheren als de ‘enige’ die ‘de waarheid weet’ (cf. CONSERVE, 101), als ze het mormoonse geloof bleef aanhangen. Het mormoonse en het egyptische geloof zijn dus voor Onitah niet verwisselbaar, ook al had ze geweten wat Ferdinand weet.

Ten tweede is het zo dat ook al zou Onitah proberen haar liefde tot Jerobeam met mormoonse argumenten te rechtvaardigen, dan nog zou dat in haar situatie tegenover de buitenwereld geen enkele verbetering met zich mee brengen. Haar (mormoonse) moeder Naomi ziet immers als vroeg ‘deze onbegrijpelijke tegennatuurlijkheid [...] zóó onvermijdelijk tot iets monsterlijks uitgroeien’ (CONSER-

VE, 38), daarmee doelend op de liefde van Onitah voor Jerobeam. Ook Isabel en Jerobeam voelen zich gedwongen hun incestueuze verhouding angstvallig voor de hele buitenwereld - inclusief de mormonen en vooral Naomi - te verbergen. Want, zoals Ferdiand opmerkt: er verandert ‘wettig natuurlijk niet[s]’ door welke mormoonse redenering dan ook, zoals de mormonen ook al bij de polygamie moesten ervaren (CONSERVE, 21).

En ten derde: gesteld dat Onitah met mormoonse argumenten haar liefde voor Jerobeam zou rechtvaardigen en daarmee erkenning in haar omgeving zou vinden, zelfs dan zou ze er weinig mee opschieten. Jerobeam kiest niet haar maar Isabel, die geen enkele rechtvaardiging voor de incest nodig heeft en alleen op haar verleidingskunsten vertrouwt. Dat Onitah van haar halfbroer Jerobeam houdt en die liefde ‘onbevredigd’ blijft (CONSERVE, 110) is Onitahs eigenlijke probleem, niet zozeer hoe ze die liefde ethisch of metafysisch zou kunnen ‘rechtvaardigen’.

Al met al lijkt me de geschetste consensus van de interpretaties op dit punt het gevolg van een finalistische redenering die wist waar ze moest uitkomen: bij het misverstand en de onkenbaarheid. Vanuit de roman zelf bekeken valt moeilijk vol te houden dat aan ‘de basis van het hele verhaal een onnodige, overbodige obsessie’ zou liggen.

Het tweede argument om CONSERVE homogeen te laten aansluiten bij de rest van het werk van Hermans wordt in vrijwel iedere studie aangehaald. Het is het volgende betoog van Onitah tegenover Ferdinand:

Als van honderd mensen er vijf en negentig krankzinnig zijn, dan zijn niet zij krankzinnig, maar de vijf die het niet zijn. Als er op de heele wereld maar een mensch leefde dan zou niemand kunnen uitmaken of die krankzinnig was of niet. (CONSERVE, 84v.)

Deze uitspraak wordt door alle interpreten doorgetrokken naar wat Michel Dupuis omschrijft als ‘gelijkwaardigheid van alle waarden-

conventies'<sup>19</sup>. De volgende interpretatie van Baudoin Yans kan waarschijnlijk representatief doorgaan:

daar wereldbeelden, godsdienstige ideeën e.d. met geen enkel verifieerbaar feit kunnen worden verbonden, bestaan er geen maatstaven om het ware (of het niet-krankzinnige) van het onware (het krankzinnige) te onderscheiden. [...] De ene levensbeschouwing kan dus door de andere worden vervangen, zodra er voldoende mensen zijn om die aan te hangen en hun 'dogma' aan anderen op te leggen<sup>20</sup>.

Een dergelijke interpretatie klinkt plausibel, maar getuigt toch van een te grote gretigheid uit te komen bij het 'epistemologisch nihilisme' van Hermans. Onderweg worden namelijk nogal wat verschillen weggevaagd: ten eerste die tussen 'krankzinnig' en 'waarheid', en vervolgens die tussen 'waarheid' en 'wereldbeschouwing'. Als er geen 'objectieve' maatstaven zijn om te bepalen wat 'krankzinnig' is, als er ook geen 'objectieve' maatstaven zijn om 'waarheid' te bepalen, dan betekent dat nog lang niet dat 'de ene levensbeschouwing door de andere kan worden vervangen'. Het verschil zou hem bijvoorbeeld kunnen zitten in de keuze tussen een absolute en een relatieve waarheid, tussen dogma en twijfel - in 1943, ten tijde van het ontstaan van CONSERVE geen onbelangrijk verschil. Dat die opvatting ook door de abstracte auteur van de eerste druk van CONSERVE wordt gedeeld heb ik geprobeerd in het voorafgaande (1.) te laten zien. Kortom: wereldbeschouwingen hebben ook een inhoudelijke kant, die echter door Onitah wordt genegeerd: zij is van mening dat 'krankzinnigheid iets is wat alleen door zijn zeldzaamheid wordt bepaald' (CONSERVE, 84). Onder invloed van het dominerende beeld van Hermans in de literatuurbeschouwing volgen de genoemde interpreten haar hierin ten onrechte.

Het paradoxale karakter van Onitahs uitspraak werd, vermoedelijk om de geschetste reden, niet eerder aan de orde gesteld. Om te kunnen betogen dat alleen de meerderheid bepaalt wat 'krankzin-



nig' is, heeft Onitah datgene nodig waarvan zij het bestaan ontkent: absolute maatstaven. Hoe zou Onitah anders kunnen weten dat van honderd mensen vijftien negentig, en niet de resterende vijf krankzinnig zijn? Daarmee is uiteraard niet gezegd dat die absolute maatstaven er zijn, maar wel, dat deze passage weinig geschikt lijkt om er de 'gelijkwaardigheid van alle waardencombinaties' aan te verbinden.

Ter afsluiting van deze paragraaf wil ik nog een laatste, minder belangrijk argument bespreken waarmee de 'verwisselbaarheid' van wereldbeschouwingen in CONSERVE wordt verdedigd. Aan de hand van dit argument kan tevens een indicatie worden gegeven van de mare waarin de eerste druk en de latere versie van CONSERVE van elkaar verschillen<sup>21</sup>.

Baudoin Yans schrijft Hermans de opvatting toe dat 'godsdiensten' 'gevaarlijke machtsinstellingen, net als totalitaire stelsels' zouden zijn. Dit zou onder andere blijken uit de 'werkelijkheidsvervalsing' die Yans in CONSERVE constateert:

Interessant is voorts dat de Mormoonse Kerk in CONSERVE niet de enige is die de realiteit tracht te manipuleren. Als een missionaris aan de vijfjarige mesties Ferdinand vraagt wat voor gevoelens hij bij het zien van een crucifix heeft, antwoordt deze dat het wel 'grappig [is] om naar te kijken' (p. 11). In het missieblaadje van de pastoor luidt Ferdinands antwoord echter: 'Ik krijg een gevoel van naderende zaligheid' (p. 11). De pastoor is er dus niet beter aan toe dan de Mormonen. Hij is eveneens een werkelijkheidsvervalser [...]<sup>22</sup>.

In de eerste druk luidt de passage die Yans hier interpreteert als volgt:

En, tenslotte maar voor de waarheid uitkomend: 'Het is wel prettig om er naar te zien', geen oogenblik dacht de pastoor er aan dat het wreede Indiaansche, eventueel ook Spaansche bloed hier spreken kon. In het missieblaadje kwam dan ook: 'Ik krijg een gevoel van naderende zaligheid.' (CONSERVE, 10)

Het verschil tussen ‘grappig om naar te kijken’ en ‘prettig om er naar te zien’ is dat het tweede vanuit het perspectief van de pastoor oprecht in de door hem weergegeven zin geïnterpreteerd kan worden - geen vervalsing dus, maar een verkeerde interpretatie. Bij ‘grappig’ ligt dat inderdaad moeilijker, maar ook hier krijgt de lezer in de herziene uitgave de - door Yans niet geciteerde - informatie, dat de pastoor geen rekening houdt met de ‘wreedheid’ van Ferdinand. Ook al vindt men in dit geval de omschrijving ‘verkeerde interpretatie’ te zwak, dan nog lijkt me ‘werkelijkheidsvervalser’ als oordeel over de pastoor van de herziene versie te sterk.

Het verschil tussen de eerste druk en de herziene versie zou hem daarin kunnen zitten dat Hermans in 1957 geprobeerd heeft de ‘gelijkwaardigheid van alle waardencombinaties’ sterker te beklemtonen, om aldus CONSERVE in overeenstemming te brengen met de rest van zijn verhalend werk en zijn poëtische geschriften<sup>23</sup>. In ieder geval zijn in de eerste druk christendom en mormonisme niet ‘gelijkwaardig’: de pastoor heeft het weliswaar herhaaldelijk mis, maar daarbij gaat het dan in bijna alle gevallen om hierboven geschetst, het mormoonse geloof, dat juist door absolutisme wordt gekenmerkt, waarbij van ‘corrigeren’ geen sprake kan zijn omdat men dan god zelf zou moeten ‘corrigeren’. Met andere woorden: in de eerste druk van CONSERVE is de enige levensbeschouwing niet de andere waard.

### 3. Epistemologisch scepticisme

Om ieder misverstand te voorkomen: ik beweer niet dat de wereld van CONSERVE volkomen kenbaar is. De dwalingen en misverstanden in de roman maken duidelijk dat Hermans geen ‘epistemologische naïviteit’ kan worden verweten. Hermans doet niet voor niets zijn best om een klassiek *quidproquo* in de conversaties tussen Jerobeam respectievelijk Ferdinand en Lawrence, de directeur van TRINITATIS HILLS te construeren, (cf. CONSERVE, 162-166 en

236-238) Uitgebreid spreken de personages over verschillende dingen zonder het te merken, waarbij het komische effect juist daardoor tot stand komt dat de lezer het misverstand wel doorziet.

Om het positief te formuleren: het epistemologische standpunt van waaruit CONSERVE georkestreerd wordt, kan als scepticistisch worden omschreven. Het gaat erom te laten zien dat absolutistische ideologieën verkeerd zijn. Als Ferdinand over religieuze aangelegenheden beweert: ‘Niemand heeft gelijk op dat punt’ (CONSERVE, 100), dan impliceert dat volgens mij: ongelijk hebben degenen die een absolute waarheid claimen.

Het is dit gewraakte absolutisme dat het mormonisme van het christendom onderscheidt. Door absolutisme worden ook de opvattingen van Onitah gekenmerkt: zij meent ‘de waarheid’ in de Egyptische religie te hebben gevonden: ‘En dan te denken, dat ik Weet, ik, ik alleen!’ (CONSERVE, 101). Jerobeam geeft aan de tegenpositie tegenover het absolutisme, wat scherpere omtrekken. Tegenover Ferdinand beweert hij - met recht - over Onitah:

Je moet overigens niet meenen dat zij goed met de Egyptenaren op de hoogte is. Ook hierin heeft zij veel van andere religieuze nieuwlichters [...]. (CONSERVE, 83)

Feitenkennis is een middel dat Jerobeam impliciet aanbeveelt om niet tot absolutisme te vervallen. Dit is geen recept tegen iedere metafysica, maar kennis over het uiterlijk van een mummie had bijvoorbeeld Onitahs obsessie met mummificeren kunnen doen verminderen:

Het weten dat ook zij zelf rimpelen zou en oud worden overviel haar als een openbaring. Zij dacht aan het oude Egypte waar men althans als mummie nog bewaard bleef: wie jong stierf rimpelde nooit... Zij had geen idee hoe een mummie eruit zag... (CONSERVE, 61v.)

Een ander middel om absolutistische waarheden te relativeren wordt door Jerobeam verwoord in een discussie met Ferdinand,

wanneer de laatste vraagt hoe hij kan weten dat Onitah ongelijk heeft en hij, de scepticus, gelijk:

Waarom zou zij nu juist gelijk hebben, zij alleen. Het is toch onwaarschijnlijk dat allen zouden dwalen. [...] Het is te onaannemelijk om te overwegen. (CONSERVE, 152)

Overwegingen op basis van ‘waarschijnlijkheid’ zijn dus het tweede middel om een eind in de buurt te komen bij de beantwoording van de vraag, wie waarschijnlijk *niet* gelijk heeft. Absolutistische ideologieën, al dan niet religieus, bouwen op geloof en dogma waar Jerobeam naar feiten en waarschijnlijkheid kijkt.

Ik wil besluiten met een argument dat tegen de achtergrond van mijn betoog op zijn zachtst gezegd nogal verrassend is: een beroep op de auteursintentie. Immers, de teneur van mijn interpretatie tot nu toe was gericht tegen de opvatting dat CONSERVE harmonieert met Hermans intenties over de rol van onkenbaarheid en chaos in zijn gehele werk. Over CONSERVE kan men elders bij Hermans echter iets anders lezen. In de reportage over Hermans eerste bezoek aan Salt Lake City, meer dan twintig jaar na het schrijven van CONSERVE, stelt Hermans zich de vraag hoe hij ertoe kwam in de jaren veertig een roman over mormonen te schrijven:

Antwoord: Omdat ik zekere overeenkomsten zag tussen de Mormonen en de nationaal-socialisten. Net als Hitler verkondigen de Mormonen een totalitaire wereldbeschouwing. [...] [Het wereldbeeld van de Mormonen] is gebaseerd op ‘waarheden’ die elk wetenschappelijk onderzoek tarten en met ervaring en gezond verstand geheel in strijd zijn. Er is, wat die aangaat, natuurlijk wel enige overeenkomst met andere kerken, maar het verschil is dat de Mormonen wars zijn van elk compromis. Wat andere gelovigen toch eigenlijk wel als een soort sprookje beschouwen, of als waarheden alleen in symbolische zin, vatten de Mormonen letterlijk op, niet alleen 's zondags, maar elke dag van de week<sup>24</sup>.

Dit citaat laat zien dat een van de problemen in verband met de au-

teursintentie is: op welke auteursintentie moet men zich beroepen? In dit geval: op de met betrekking tot het hele werk van Hermans geformuleerde uitspraken of op datgene wat Hermans over CONSERVE heeft gezegd? Hoe dan ook kan de ‘auteursintentie’ echter nooit meer zijn dan een plausibiliteitsargument onder velen.

Samenvattend meen ik te kunnen stellen dat CONSERVE een dissonant is in de vermeende homogeniteit van Hermans' werk. De wereld van CONSERVE is niet onkenbaar en de bestaande interpretaties hebben zich al te makkelijk laten meeslepen door Hermans' ‘poëtische zelfstilering’. Blijkbaar heeft Hermans ooit een boek geschreven dat niet ‘hetzelfde’ is als zijn later werk. Het is te vermoeden dat CONSERVE niet de enige uitzondering op de regel zal blijven<sup>25</sup>.

## Eindnoten:

- \* Ik dank Gerard Raat voor zijn commentaar bij een eerdere versie van dit artikel en Toos Streng voor de verbetering van mijn Nederlands.
- 1 Cf. Arnold Heumakers/Willem Kuipers: ‘Goden en mindere goden’, in MAATSTAF 39 (1991), nr. 8/9, 2-12 en Frans Ruiter/Wilbert Smulders: ‘De demobilisatie van de moderne schrijver. Waarom de naoorlogse “grote drie” niet opgevolgd zullen worden’, in MAATSTAF 40, nr. 4, 1-26.
- 2 W.F. Hermans: ‘Preamble’, in: PARANOIA, 1962 [1953], 5-16, hier: 12.
- 3 W.F. Hermans, in SCHRIJVERSDEBUTEN ‘Het Vaderland’, 's-Gravenhage, 1960, 89-91, hier: 89; eerder afgedrukt in HET VADERLAND, 16-10-1954, onder de titel: ‘Ik behoor tot die auteurs die altijd hetzelfde boek schrijven’.
- 4 Cf. bijvoorbeeld Ton Anbeek: NA DE OORLOG. DE NEDERLANDSE ROMAN 1945-1960, Amsterdam, 1986, hier: 47, en Willem Glaudemans: ‘Willem Frederik Hermans’, in KRITISCH LITERATUUR LEXICON, Alphen aan den Rijn/Brussel/Groningen, 1988, hier: 5.
- 5 Cf. Frans A. Janssen: OVER DE DONKERE KAMER VAN DAMOKLES VAN WILLEM FREDERIK HERMANS, Amsterdam, 3 1983.
- 6 Cf. W.G. Glaudemans: ‘Het lezen van de hollerithkaart. Over de ontwikkeling en samenhang van Hermans' poëtica’, in: Wilbert Smulders (red.): VERBODEN TOEGANG. ESSAYS OVER HET WERK VAN WILLEM FREDERIK HERMANS. Amsterdam, 1989, 9-48. Dit opstel is een heldere samenvatting van Glaudemans dissertatie: DE MYTHE VAN HET TWEDE HOOFD. DE LITERATUUR OPVATTINGEN VAN W.F. HERMANS, 1945-1964, Utrecht, 1990.
- 7 J.J. Oversteegen: ‘Terugblik’, in Kees de Bakker (red.): OVER CONSERVE. DE EERSTE ROMAN VAN WILLEM FREDERIK HERMANS, Schoorl, 1988/1998, 38-72, hier 69.
- 8 Ibid., 44.
- 9 Ton Anbeek: ‘De verteltechniek van Hermans' eerste roman’, in De Bakker (noot 7), 73-92, hier 84.
- 10 Gerard Raat: ‘Conserve, poëtië, techniek en thematiek’, in De Bakker (noot 7), 93-120, hier 105. De interpretatie van Raat maakt gebruik van de herschreven versie van CONSERVE, waardoor de vraag of Hermans achteraf heeft geprobeerd zijn oeuvre te homogeniseren niet eens kan worden gesteld.
- 11 Ik zal daarbij uiteraard (zie inleiding) gebruik maken van de eerste druk van CONSERVE uit 1947 en niet van de herschreven versie die in DRIE MELODRAMA'S uit 1957 werd opgenomen. Aan het einde van de eerste druk valt te lezen dat de roman werd geschreven in ‘Juli-October 1943’.
- 12 Cf. Anbeek (noot 9), 83. Zie ook verderop in dit artikel (2.).
- 13 Ibid.
- 14 Oversteegen (noot 7), 44.

- 15 Cf. Raat (noot 10), 115.
- 16 Cf. Lord Byron: *THE COMPLETE POETICAL WORKS*, Volume 1, ed. by Jerome J. Mc Gann, Oxford, 1980, hier 51v. en 367; en *THE POEMS OF THEOCRITUS*, translated with introductions by Anna Rist, Chapel Hill, 1978, hier: 75-80.
- 17 Cf. Anbeek (noot 9), 83; Raat (noot 10), 106 en Koen Vermeiren: *WILLEM FREDERIK HERMANS EN LUDWIG WITTGENSTEIN. EEN TAALSPELENANALYSE VAN HET PROZAWERK VAN WILLEM FREDERIK HERMANS. UITGAANDE VAN DE LEVENSVORM VAN HET SADISTISCHE EN CHAOTISCHE UNIVERSUM*, Utrecht, 1986, hier: 78.
- 18 Anbeek (noot 9), 83.
- 19 Michel Dupuis: *HERMANS' DYNAMIEK. DE ROMANWERELD VAN W.F. HERMANS*, 's-Gravenhage, 1985, 195 en fc. 119.
- 20 Baudoin Yans: *DE GOD BEDROGEN BEDROGEN DE GOD. EEN SPEURTOCHT DOOR W.F. HERMANS' FILOSOFISCH UNIVERSUM*, Louvain/Bruxelles, 1992, 62. In die zin ook Anbeek (noot 4), 49; Raat (noot 10), 110; en Koen Vermeiren: 'De strikken van het woordenweb. Hermans en Wittgenstein', in: Wilbert Smulders (red.): *VERBODEN TOEGANG*, Amsterdam, 1989, 180-203, hier 198.
- 21 Over dit verschil zie ook Anbeek (noot 9).
- 22 Yans (noot 20), 182.
- 23 De toevoeging van de zinsnede dat 'de ene levensbeschouwing de andere waard' is in de herziene versie in *DRIE MELODRAMA'S*, gecorrigeerde uitgave, Amsterdam, 3 1972, 141, wijst op hetzelfde.
- 24 W.F. Hermans: 'Twee families Smith', in: *HET SADISTISCHE UNIVERSUM 2. VAN WITTGENSTEIN TOT WEINREB*, Amsterdam, 2 1971, 140-171, hier: 146. Reeds Anbeek kende in zijn studie Na de oorlog aan dit citaat een centrale betekenis toe: volgens hem laat het zien dat deze roman 'zijn oorsprong vindt in de oorlogssituatie' (Anbeek (noot 4), 50). Meteen daarna abstraheert Anbeek echter weer van deze context door te stellen: 'de schijnbare onoverwinnelijkheid van Hitler bracht de jonge Hermans ertoe na te denken over de geldigheid van ideologieën in het algemeen' (ibid.) met als resultaat: 'Elke ideologie of godsdienst kan men beschouwen als een collectief waansysteem' (ibid.). Gezien de context en de strekking van Hermans aangehaald artikel een weinig plausibele conclusie: het gaat juist erom te laten zien dat weliswaar geen enkele ideologie waarheid kan claimen, maar dat totalitaire ideologieën erger zijn dan andere. Anbeek's oordeel lijkt meer op het gevestigde beeld van Hermans te varen dan op *CONSERVE*.
- 25 In zijn artikel 'Een romanschrijver zet zich af: W.F. Hermans en de naoorlogse literatuur (1645-1948)', in: *MAATSTAF* 31 (1983), 73-82, hier: 80, schetst Ton Anbeek een verschil tussen de literatuuropvatting van Hermans in de periode 1945-1948 en die van de latere, 'gecanoniseerde' Hermans, in het bijzonder met het oog op diens opstel 'Experimentele romans (?)' uit *HET SADISTISCHE UNIVERSUM*, Amsterdam, 7, 1978. Dit verschil adstrueert eveneens de hier voorgestelde interpretatie: 'in het latere stuk wordt veel meer de nadruk gelegd op een thema dat alle gebeurtenissen in een roman verbindt. Dat impliceert een weldoordachte opzet, terwijl Hermans in deze beginjaren gelooft dat een romanschrijver moet gaan 'tot dat gebied waar hij zelf over zijn bedoelingen geen zekerheid meer heeft'. Misschien verklaart dit het verschil tussen vroege romans als *CONSERVE* en *DE TRANEN DER ACACIA'S* aan de ene, en een later boek als *NOOIT MEER SLAPEN* aan de andere kant. *NOOIT MEER SLAPEN* is een roman à these; het boek is, juist omdat het zo sterk geconstrueerd is en alles naar één thema verwijst, makkelijker te interpreteren dan het vroege werk, waar die 'bedoelingen' moeilijker grijpbaar zijn.' En misschien kan men deze constatering in die zin invullen dat in deze vroege periode 'de onkenbaarheid van de wereld' (nog) niet als 'these', als eenheid garanderend idee aan het werk van Hermans ten grondslag ligt.

## Verantwoording

De kritieken en essays over CONSERVE zijn gerangschikt naar verschijndatum. Voor zover noodzakelijk werden dubbele aanhalingstekens vervangen door enkele.

OVER DE SCHRIJVER W.F. HERMANS van G.H.B. (Bob Barneveld) verscheen in *Propria Cures* van 17 oktober 1947.

Het anonieme stuk EEN EERSTE SPRONG verscheen in de 'Letterkundige Kroniek' van de *Nieuwe Rotterdamse Courant* van 25 oktober 1947.

EEN BOEIEND, MAAR VRIJ ZWAK DEBUUT van S. Vestdijk verscheen in *Het Parool* van 7 november 1947.

EEN POGING TOT BEVRIJDING van Pierre H. Dubois verscheen in de rubriek 'Nederlandse Letteren' in *De Spectator* van 23 november 1947.

OPNIEUW SURREALISME - CONSERVE, BOEK VOOR WEINIGEN van F. Bordewijk verscheen in de rubriek 'Letterkundige Kroniek' in het *Utrechts Nieuwsblad* van 10 januari 1948. Deze bespreking werd in 1982 herdrukt in KRITISCH PROZA, een uitgave van BZZTôH, Den Haag.

PETRINA - TEVREDEN RANCUNEUS INDIVIDU MET SCHI-

ZOFRENE INSLAG van J. Weverbergh verscheen in PUIN - KORZELIG PROZA bij uitgeverij Manteau, Antwerpen in 1970.

TERUGBLIK van J.J. Oversteegen verscheen in *Raster* V/2 (zomer 1971) en werd herdrukt in VOETSTAPPEN VAN WFH - OPSTELLEN OVER W.F. HERMANS, verschenen bij Hes Uitgevers, Utrecht in 1982.

DE VERTELTECHNIEK VAN HERMANS' EERSTE ROMAN van Ton Anbeek verscheen in *De Nieuwe Taalgids* LXVI, in 1973.

CONSERVE: POËTIËK, TECHNIEK EN THEMATIEK van G.F.H. Raat is een in 1988 aangevulde en herziene versie van de beschouwing die in december 1981 onder de titel DE VERSTANDHOUDING MET DE LEZER verscheen in *Tirade* nr. 271. Met een naschrift uit 1998 n.a.v. het artikel van R. Grüttemeier.

IS W.F. HERMANS' CONSERVE INDERDAAD 'HETZELFDE'? van R. Grüttemeier verscheen in de *Spiegel der letteren*, jaargang 38, nr. 1 in 1996.