

‘Succesvolle mislukkingismachines. Het thema “machine” in het werk van W.F. Hermans’

Wilbert Smulders

bron

Wilbert Smulders, ‘Succesvolle mislukkingismachines. Het thema “machine” in het werk van W.F. Hermans.’ In: Frans Ruiters en Wilbert Smulders (red.), *De literaire magneet. Essays over Willem Frederik Hermans en de moderne tijd*. De Bezige Bij, Amsterdam 1995, p. 66-127

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/smul003succ01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).

Succesvolle mislukkingsmachines

Het thema ‘machine’ in het werk van W.F. Hermans

Wilbert Smulders*

‘Ongetrouwde machines zijn monogaam’
W.F. Hermans¹

Klokken, fototoestellen, tatoeëerapparaten, auto's, brikettenmachines, beademingsmachines, mijnen, elektriseermachines, espressoapparaten, schrijfmachines, gebedsmolens, trams en treinen, carillons, lichtautomaten, meettoestellen, elektromagneten, pneumatische boren, krachtcentrales, machines in bikini

INLEIDING

Hierboven heb ik twintig machines opgesomd, die in het werk van W.F. Hermans figureren. De reeks is verre van volledig: een volledige opsomming zou de lijst aanzienlijk langer maken. Bij elke machine uit de gegeven reeks is op z'n minst één verhaal of roman te noemen, waarin die machine een belangrijke rol, zo niet de hoofdrol speelt. Wat heeft deze obsessie te beduiden? Welke betekenis heeft dit opmerkelijke, mechanische personage in het werk van deze auteur? Met die vraag zal ik mij in deze bijdrage bezighouden.²

Het thema ‘machine’ heeft een lange geschiedenis, die teruggaat tot de oudheid. Machines zijn in de loop van de tijd niet alleen door schrijvers veelvuldig verbeeld, maar zijn ook door filosofen nogal eens gebruikt bij het modelleren van hun wereldbeeld. Er is een aantal belangrijke

* Wilbert Smulders (1950) studeerde Nederlandse taal- en letterkunde en is werkzaam als universitair docent aan de Universiteit Utrecht. Hij schreef een proefschrift *De literaire misleiding in ‘De donkere kamer van Damokles’* (1983) en was samensteller van *Verboden toegang. Essays over het werk van Willem Frederik Hermans* (1989). Hij publiceerde over Bordewijk, Vestdijk en literaire popart, en bereidt momenteel samen met Frans Ruiters een boek over de Nederlandse literatuurgeschiedenis voor.

raakpunten tussen deze dubbele (literaire en filosofische) geschiedenis van het denken over de machine. Voor een goed begrip van Hermans' literaire behandeling van het thema 'machine' is het nuttig een blik te werpen op de geschiedenis die het heeft doorgemaakt.

Allereerst zal ik dan ook een beknopt en globaal historisch overzicht geven van de rol die de machinetafaor gespeeld heeft in de ontwikkeling van het wereldbeeld (I). Daarna zal ik, eveneens kort en globaal, ingaan op de rol die de machinetafaor gespeeld heeft in de literatuur. Aangekomen bij de moderne tijd zal ik Hermans' verbeelding van de machine typeren ten opzichte van de wijze waarop andere moderne schrijvers en kunstenaars zich van het thema 'machine' bedienen (II). Vervolgens zal ik aan de hand van het begrip 'machine célibataire' een beschrijving geven van de technomythologie in Hermans' werk (III). Om deze technomythologie te illustreren zal ik daarna de 'machinale inboedel' van Hermans' werk opmaken en tenslotte gedetailleerd ingaan op een aantal van zijn gedichten, verhalen en romans. Uiteraard heb ik daarbij een keuze uit het werk gemaakt (IV).

I DE MACHINE EN HET WERELDBEELD

Het mythische denken is zo oud als de mens. Zolang als er mensen bestaan hebben, hebben zij mythen verteld en magische beelden ontworpen waarin aan het bestaan van de wereld (de natuur en de mens) een oorsprong en een zin werd verleend. Het ontstaan van de Griekse filosofie geldt als het moment waarop westerse cultuur zich aan het primitieve mythische denken wist te ontworstelen. In die tijd werd het denken over de mens en de natuur voor het eerst met enige systematiek bedreven. Het is ook in de oudheid geweest dat de grondslag werd gelegd voor de twee visies op de mens en de natuur, die nu nog steeds hun invloed doen gelden: het organische wereldbeeld en het mechanistische wereldbeeld.

Het organische wereldbeeld werd uitvoerig onder woorden gebracht in de *kwantitatieve* fysica van Aristoteles (384-322 voor Chr.). In deze fysica werd de wereld beschouwd als een statisch samenspel van de vier elementen, waarvan de werking in antropomorfe beelden werd uitgedrukt zonder kwantificering.³ Aristoteles beschouwde de wereld en de kosmos als een levend en bezielde wezen. Het mechanistische wereldbeeld vindt zijn oorsprong in de *kwantitatieve* fysica van de Atomisten (Democritus, Epicurus, beiden vierde eeuw voor Chr.). Zij achtten de eigenschappen van de wereld meetbaar. Zij stelden zich de wereld en de kosmos niet voor als organisch (of antropomorfisch), maar als opgebouwd uit deeltjes.⁴

Deze twee wereldbeelden - het organische en het mechanistische, dat een anorganische opvatting van de wereld behelst - hebben vanaf de oudheid in onderlinge concurrentie, afwisseling en beïnvloeding het denken over de mens en de natuur bepaald. Tot en met de middeleeuwen overheerste de aristotelische, en dus organische, opvatting volledig. De scholastici becommentarieerden de wetenschappelijke geschriften uit de oudheid en richtten zich daarbij vooral op Aristoteles en diens opvatting van de eenheid tussen ziel en lichaam. Een middeleeuwer meende dat een klok een ziel had.

In de zestiende eeuw trad er echter een kentering op. De humanisten herontdekten de klassieke Atomisten. De belangstelling voor de kwantitatieve fysica nam gestaag toe, hetgeen ertoe leidde dat de mathematica langzaam maar zeker een steeds grotere greep kreeg op het denken over de natuur. Misschien is het juist om te zeggen dat de stijgende belangstelling voor de kwantitatieve fysica begon te knagen aan het sterke fort van het dan nog steeds oppermachtige organische denken. Geleerden brachten dit wereldbeeld gevoelige speldeprikken toe. Copernicus verwierp het geocentrisch wereldbeeld, Galilei presenteerde

zijn mechanistische conceptie van de wereld en Newton verhief *kinesis* (in plaats van stilstand) tot grondprincipe van de natuur. Toch betrof het hier een min of meer sluipend proces en zeker geen radicale omwenteling. Deze geleerden stonden zelf in veel gevallen aarzelend tegenover hun ontdekkingen en waren zich lang niet altijd ten volle bewust van de implicaties ervan.⁵ Maar de cumulatie van ontdekkingen bracht toch in korte tijd een explosieve toename van de invloed van de kwantitatieve fysica teweeg. Dit heeft Dijksterhuis indertijd ‘de mechanisering van het wereldbeeld’ genoemd. De mechanisering van het wereldbeeld hield in dat het idee ‘van bezieling, van streven naar een doel [en] naar een volmaakte toestand van rust [...] uit de mechanistische wetenschap gebannen’⁶ werd. Niet meer bezielde organismen, maar anorganische mechanismen spraken tot de verbeelding als model om de natuur te verklaren.

De machine wordt in deze tijd dan ook hèt verklaringsmodel voor de wereld en de kosmos. In de zestiende en zeventiende eeuw wordt de klok onder geleerden beschouwd als geschikt model voor het heelal. God is in dit wereldbeeld niet meer de Schepper, maar de ingenieur: de Grote Klokkenmaker. De klok diende vanaf de zeventiende eeuw niet alleen als beeld voor de wereld, maar ook als beeld ‘voor het zonnestelsel, voor fysiologische processen, voor planten, voor dieren, voor machinaties in de samenleving, voor het menselijk lichaam en uiteindelijk zelfs voor de menselijke geest’, aldus Vroon en Draaisma.⁷

Descartes (1596-1650) heeft het theoretische fundament voor deze moderne, rationalistische denkwijze gelegd. In zijn ogen was het menselijk lichaam niets anders dan een machine, zij het een ingewikkelde machine, waarbij hij overigens nog wel een strikt onderscheid tussen lichaam en ziel maakte. Op grond van dit dualisme is het dier volgens Descartes louter een machine (‘bête machine’) en is de

mens een machine, die in het bezit is van een geest, dat wil zeggen een bewustzijn waarin kennis ligt opgesloten. Vroon meent dat het beeld van een mens zonder geest of ziel in Descartes' tijd nog geen schijn van kans had, omdat het organische denken zich op allerlei gebieden hevig te weer stelde tegen 'de mechanisering van het wereldbeeld'.

De materialisten Hobbes (1588-1679) en Lamettrie (1709-1751) zetten de sloopwerkzaamheden aan het organische wereldbeeld voort en maakten korte metten met Descartes' dualisme. Volgens hen bestond er slechts materie. In hun 'monistische' filosofie kan de werkelijkheid volledig herleid worden tot materiële processen.⁸ Lamettrie heeft in *L'homme machine* (1747) betoogd dat geestelijke processen bij de mens ontbreken, dat de mens bijgevolg geen vrije wil kan hebben en dat zoiets als moraal helemaal niet kan bestaan.

In de achttiende en negentiende eeuw kreeg het mechanistische wereldbeeld ook bij niet-fysici steeds meer belangstelling en won het daardoor aan daadwerkelijke invloed. Langzaam begon er toen een situatie te ontstaan waarin het organische wereldbeeld onder druk kwam te staan van het toenemende prestige van het mechanistische, anorganische wereldbeeld. Maar romantici lieten zich niet onbetuigd in dit gevecht om het juiste wereldbeeld. Zij verheerlijkten het organische wereldbeeld en keerden zich fel tegen het materialisme. Maar met de industrialisatie, mogelijk gemaakt dankzij de inventiviteit waarmee een imposante serie technische uitvindingen in hoog tempo toepasbaar was gemaakt, kreeg het mechanistische wereldbeeld sterke troeven in handen. De vruchten van dit denken waren immers tastbaar en zichtbaar, en het dagelijks leven in de negentiende eeuw werd er in toenemende mate door veranderd. De machine die toen het meeste prestige had, de stoommachine, werd dan ook een belangrijk verklaringsmodel voor de natuur. Rond 1850 gebruikte Marx

de stoommachine als wetenschappelijk model ter verklaring van de werking van de maatschappelijke processen. Weer later hanteerden psychoanalytici de stoommachine als wetenschappelijk model.

Zodra een machine prestige verwierf, doordat zij het dagelijkse leven ingrijpend veranderde, werd zij door filosofen en psychologen geadopteerd als verklaringsmodel voor de wereld. In het begin van de twintigste eeuw gebruikten de behaviouristen de telefooncentrale als verklaringsmodel voor de acties en reacties in het menselijke brein. En tegenwoordig is de computer het verklaringsmodel geworden, zozeer dat het zelfs op populair niveau ingeburgerd is geraakt. Volgens Jan Kuitenbrouwer zegt ‘men’, na een werkdag thuisgekomen: ‘Even de chip op nul en lekker onderuit voor de buis’, en iemand die naar eigen zeggen ‘een megadip’ heeft, zegt: ‘Maar ja, op een bepaald moment is het wat mij betreft toch echt Shift-F7, hoor!’⁹

II DE MACHINE IN DE LITERATUUR

Tot aan de renaissance overheerste in de literatuur de verbeelding van de machine als *magisch* werktuig. Het vliegen van Icarus is een voorbeeld, evenals het tot leven komen van het kunstwerk van Pygmalion. Dit geldt ook voor Prometheus, die het vuur bij de goden steelt om hiermee het leven in lemen sculpturen te ontsteken, en voor Hefaistos, de godensmid, die als straf voor Prometheus' overtreding de doos smeedt waaruit Pandora tevoorschijn zal komen om onheil over de vermetele mensheid te brengen. Ook de zestiende-eeuwse Golemsage staat in deze traditie.

Na de mechanisering van het wereldbeeld maakte daarnaast het type van de *mechanische mens* (de mens als machine en/of werktuig) zijn entree in de literatuur. Nadat door Lamettrie en Vaucanson uitvoerig over de mogelijkheid van een menselijke automaat gefilosofeerd was, confronteerde de ontdekking van de hypnose door Mesmer (1734-1815)

de achttiende-eeuwer op angstaanjagende wijze met het autonome, mechanische aspect van zijn gedrag. In de literatuur van de romantiek wemelt het van de verhalen over automaten en menselijke poppen.¹⁰ Deze verhalen drukken de angst voor en de fascinatie door de kilte van de rationaliteit uit. Het is E.T.A. Hoffmann geweest, die het thema ‘de menselijke automaat’ op bijzonder pakkende wijze literair heeft uitgedrukt, bij voorbeeld in *Der Sandmann* (1815) en *Die Automate* (1814). Bij Hoffmann zijn ‘die Puppen’ niet meer magisch van oorsprong, maar zijn ze ontworpen door fysici en vervaardigd door ingenieurs. Hoffmanns ‘Puppen’ zijn demonische wezens, die zowel vrees wekken als aantrekkingskracht uitoefenen. Wie de omgang met deze ‘Puppen’ niet kan weerstaan, moet het meestal met de dood bekopen. Dit geldt ook voor een aantal verhalen van E.A. Poe en voor het beroemde *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886). *Frankenstein* (1817) van Mary Godwin Shelley en *L’Eve future* (1886) van Villier de l’Isle-Adam zijn machineverhalen met een sterk apocalyptische teneur en leverden typisch romantische kritiek op de overheersing van het rationele in een cultuur die zich onstuitbaar moderniseerde.

Dit proces van modernisering, gestuwd als het werd door de technische vooruitgang, kwam in het begin van de twintigste eeuw in een stroomversnelling. Grote aantallen technische vindingen en veelvuldige (en lucratieve) toepassing daarvan op massale schaal leidden in korte tijd tot een enorme expansie van industrie, verkeer en militaire slagkracht. Op de expansie volgde weldra de explosie. Het is de Eerste Wereldoorlog geweest die voor een breed publiek *zichtbaar* heeft gemaakt wat ‘de techniek’ zoal vermocht. De buitensporige hoeveelheid gruwelen van deze oorlog heeft een schokeffect teweeggebracht. De waanzin van deze oorlog had tot gevolg dat techniek in het algemeen - en ‘de machine’ als haar concrete verschijning - na

de Eerste Wereldoorlog een sterk ideologische betekenis kreeg. De machine was ‘goed’ of zij was ‘fout’. Niet alleen was de modernisering van het dagelijkse leven in het interbellum zover voortgeschreden dat niemand zich nog aan de directe invloed van techniek kon onttrekken, maar ook maakten de belangrijkste politieke massabewegingen, die na de Eerste Wereldoorlog in reactie op de ontwrichtende modernisering waren ontstaan, ‘de machine’ tot een politiek thema. Door communisten en fascistten werd de machine bewierookt als een instrument tot de verwerkelijking van het ideaal, terwijl zij door de behoudenden als een akelig ziekteverschijnsel werd afgeschilderd, dat zo snel mogelijk weer uitgedreven diende te worden, opdat het orgaan der samenleving zijn oude rust en bezieling weer zou hervinden.

Ideologisch beladen als de machine toen in korte tijd was geworden, werd zij voorwerp van verheerlijking dan wel verguizing op een manier die haast primitief aandeed. In de felle strijd vóór of tegen de machine raakten de uitlopers van het organische en het mechanistische denken onontwarbaar met elkaar verstrengeld. Enerzijds had de techniek nog nooit zo'n groot prestige gehad, maar anderzijds moet men haast tot vóór de Griekse filosofie teruggaan om de mythische proporties te vinden die de euforie over of angst voor de machine toen aannamen. Het leek of juist de moderne mens, bedweld door de aanblik van zijn eigen technische vindingen, opnieuw tot een vorm van primitief denken was vervallen. Volgens Lewis Mumford vormde de machine in deze tijd ‘modern man's totem animal’.¹¹

De machineliteratuur van de twintigste eeuw weerspiegelt de acuutheid van dit culturele crisisgevoel. De machine werd in verhalen en gedichten verheerlijkt als het tovermiddel waarmee de *utopie* bevorderd, zo niet bewerkstelligd kon worden. Voor de avantgardisten, zoals de Italiaanse futuristen, de Russische suprematisten en de Franse

kubisten, vormde de machine de belichaming van vooruitgang en was zij het beeld van dynamiek. Bekend is Marinetti's uitspraak dat een racewagen mooier is dan de Nikè van Samotrache. Maar tegelijkertijd werd de machine ook verafschuwd als het monster dat onvermijdelijk de *dystopie* tot stand zou brengen.¹² Expressionisten en modernisten schreven tal van anti-utopieën, waarin de mensheid het slachtoffer wordt van haar technische vindingen. Kurt Pinthus waarschuwde in de voorrede van zijn bloemlezing *Menschheitsdämmerung* (1919) voor de afhankelijkheid van de techniek, A. Huxley verbeeldde de angst in *Brave New World* (1932), de Rus Y. Zamyatin in *We* (1924) en in Nederland deed F. Bordewijk dit in *Blokken* (1931) en *Knorrende beesten. De roman van een parkeer-seizoen* (1933). Als de machine niet aan de leiband van iets hogers werd gelegd, zo meende men, dan zou zij de cultuur niet alleen aantasten, maar zelfs vernietigen. Ook uit het werk van Ortega y Gasset, Bolland, Ter Braak en Huizinga blijkt een diepe angst, niet zozeer voor de machine op zichzelf, als wel voor de dominantie van de techniek in de cultuur.¹³

Deze twee ideologisch beladen houdingen tegenover de machine treft men in Hermans' werk niet aan. Hij staat dan ook in een min of meer aparte traditie van machinekunstenaars. Het gaat hier om een aantal sterk individualistische auteurs na 1900, bij wie de machine eveneens een diepe passie losmaakt, maar die zich in hun houding tegenover de machine duidelijk onderscheiden zowel van de utopische als van dystopische machinekunstenaars. Deze schrijvers kenden een uitgesproken positieve waarde aan de techniek toe, maar voor hen lag deze positieve waarde niet, zoals bij de avantgardisten, op het ideologische vlak. In tegenstelling tot de modernisten achtten deze schrijvers de machine niet vreemd of vijandig aan de cultuur. Zij werden juist geïnspireerd door de techniek. Machines waren voor hen literair materiaal waarmee zij iets individueels uit konden

drukken. Zij keken niet op tegen de techniek (zoals de avantgardisten), zij keken er evenmin op neer (zoals de modernisten), maar verdiepten zich er in, omdat zij er persoonlijk door gefascineerd werden. Ze maakten zich vertrouwd met de techniek, stelden zich open voor de schoonheid ervan en hadden het gevoel dat machines - levenloos, maar toch vol onaandoenlijk geweld - de belichaming vormden van iets onvatbaars en geheimzinnigs, dat in hoge mate met hen zèlf te maken had. Ze adapteerden de techniek dan ook zonder reserve als metafoor, integreerden haar in hun literaire universa en gaven haar zelfs een ereplaats in hun esthetica. De machine werd in handen van deze auteurs de uitdrukking van een *hoogstpersoonlijke mythe*. Zij bood voor deze schrijvers de meest eigentijdse mogelijkheid tot het uitdrukken van een onbenoembaar verlangen. Het materiële karakter van het machine-leven (de stangen, de wielen, de leidingen, het gesis, het 'zweten' van olie) heeft voor deze schrijvers bovendien een sexuele betekenis. In de verhalen van deze auteurs is de machine zowel de projectie als de belichaming van *erotiek*. De machine is bij hen de uitdrukking zowel van het verlangen naar 'de bruid' als van 'de bruid' zelf. De machine is hun enige, ware geliefde, omdat de machine betrouwbaarder en in zekere zin ook liefelijker is dan een geliefde van vlees en bloed. Maar omdat de machine natuurlijk toch slechts het fictieve surrogaat voor de ware geliefde is, is zij voor deze auteurs tevens de metafoor waarmee op de meest 'bevredigende' wijze een pijnlijke sexuele eenzaamheid tot uitdrukking kan worden gebracht. De machine is voor hen dus een onmogelijke machine (liever: een werktuig voor een onmogelijk verlangen), die niettemin door de artistieke verbeelding in het leven kan worden geroepen. Deze rol van de machine in de moderne literaire verbeelding wordt aangeduid met het begrip *machine célibataire*: de ongetrouwde machine of vrijgezellenmachine.

Het is Michel Carrouges geweest, die deze functie van de machine in de moderne kunst en literatuur heeft ‘ontdekt’¹⁴. Hij heeft de typisch moderne mythe van de machines célibataires gedestilleerd uit overeenkomsten die hij opmerkte tussen enerzijds een aantal teksten van Kafka, Roussel, Jarry, Appolinaire, Verne, Lautréamont en Poe, en anderzijds Duchamps kunstwerk ‘La mariée mise à nu par ses célibataires, même’ (ook wel ‘Het grote glas’ genoemd). In de hoge, mythische waarde die zij aan de machine toekenden, komen deze auteurs overeen met de avantgardisten en de modernisten. Maar in de intieme verwantschap, die zij met de machine voelden, en door de erotische betekenis die zij eraan toekenden, onderscheiden zij zich van de avantgardisten en modernisten.

Heel anders is de betekenis van de machine in de tweede helft van deze eeuw. De overspannen houding die vrijwel alle schrijvers in de eerste helft van de eeuw tegenover de machine aannamen, heeft dan plaatsgemaakt voor een ontspannen houding jegens de techniek. Na de jaren zestig nam de ideologische betekenis van de machine snel af. De machine is in die periode hard op weg een gebruiksvoorwerp te worden. Van de hooggestemde verwachtingen of angstige voorgevoelens, die de techniek in het interbellum opriep, is bij de artistieke bewoners van de welvaartsstaat weinig meer te merken. Het zijn dan de popartkunstenaars die zich van het machinethema meester maken. Deze kunstenaars spelen met machines. Voor hen vormen machines materiaal voor uitbundige grappenmakerij. Zij vervaardigen ironische metamachines: quasi-machines, die - door het toeval gestuurd - zèlf kunst produceren. De beeldend kunstenaar Tinguely is beroemd geworden om deze zorgeloze en ludieke behandeling van het thema. In het Stedelijk Museum te Amsterdam werd aan dit soort kunst in 1961 een tentoonstelling gewijd onder de titel *Bewogen beweging*¹⁵. In de Nederlandse literatuur na 1960 gaf bij voor-

beeld Gerrit Krol aan machines - en dan vooral aan de computer - een vergelijkbare rol.

De rol van de machine in het werk van W.F. Hermans heeft in tal van opzichten te maken met wat Carrouges de machine célibataire noemt. Toch leefden de schrijvers, op wie Carrouges zich baseert, in een andere tijd dan waarin Hermans schreef.

Hermans is immers een schrijver uit de naoorlogse periode van de *Tweede Wereldoorlog*.¹⁶ Verne of Apollinaire hadden in hun tijd ook met andere machines te maken dan Hermans in zijn tijd. Als fysicus staat Hermans bovendien in zekere zin dicht bij de techniek: hij is op technisch gebied deskundiger dan Poe, Jarry of Roussel. Aan de andere kant is Hermans' onvoorwaardelijke machineliefde toch veel meer verwant met de gepassioneerde houding die deze vroeg-twintigste-eeuwse auteurs tegenover de techniek aannamen dan met de ironische en zelfs enigszins verveelde houding die de popartmachinekunstenaars later tegenover machines aan de dag legden. In zijn behandeling van het machinethema is Hermans dus een overgangsfiguur. Dit maakt dat zijn behandeling van het thema zo origineel en uniek is. Ik althans ken geen schrijver, die zo veelvuldig, zo deskundig en zo indringend over machines schrijft, en wiens machineverhalen tegelijkertijd zo humoristisch zijn.

III DE TECHNOMYTHOLOGIE IN W.F. HERMANS' WERK

Pas in het perspectief van het voorgaande is het mogelijk een technomythologie van Hermans' werk te ontwerpen. Ik kies daarbij Carrouges' concept machine célibataire als uitgangspunt. Dit heeft natuurlijk het bezwaar (ik heb er al op gewezen) dat dit concept uit de context wordt gerukt, waaruit het werd gedestilleerd (= begin van deze eeuw). Maar het heeft ook een voordeel: door dit concept als uitgangspunt te nemen wordt vanzelf duidelijk dat Hermans' behandeling van het thema er iets nieuws aan toevoegt.

Carrouges is helaas een onheldere schrijver, die zijn concept machines célibataires bovendien helemaal ophangt aan ‘Het grote glas’, dat duistere kunstwerk van de dandyeske grappenmaker Marcel Duchamp. Dit kunstwerk is vele malen beschreven¹⁷, maar ondanks vele pogingen daartoe is tot nu toe niemand erin geslaagd het bevredigend te interpreteren. Carrouges slaagt er evenmin in van dit duistere kunstwerk ‘chocola te maken’. Toch is het nodig vast te stellen wat ik onder machine célibataire zal verstaan, voordat ik het begrip ga gebruiken. Liever dan het concept machines célibataires uiteen te zetten aan de hand van Duchamps ‘Het grote glas’, leg ik het uit aan de hand van *In de strafkolonie* van Franz Kafka, een verhaal waaraan Carrouges ook veel aandacht besteedt.

Het verhaal opent ermee dat een officier bezig is met de voorbereidingen voor een executie. De executie zal worden uitgevoerd door een machine (zie het plaatje op p. 80, genomen uit Carrouges' studie, waarop het verloop van de executie op literaire wijze picturaal is uitgebeeld). De veroordeelde zit versuft naast het apparaat. Hij heeft een ketting aan zijn voeten en wordt bewaakt door een soldaat. Niet alleen heeft hij de aanklacht noch de verdediging gehoord, hij heeft zelfs het vonnis niet vernomen. Hij is simpelweg schuldig, en wel aan ongehoorzaamheid. Het vonnis zal hem door voltrekking ervan worden meegedeeld: de machine zal het vonnis op zijn lichaam inschrijven, waarbij hij - zo vertelt de officier aan de reiziger - na zes uur het bewustzijn zal verliezen en waaraan hij na twaalf uur zal overlijden.

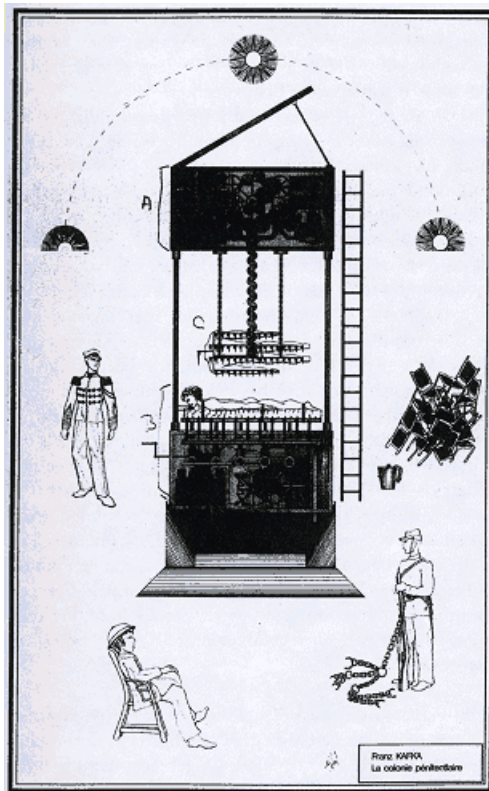
De officier vertelt de reiziger dat zulke vonnissen in het verleden vaak werden voltrokken. Er was in die dagen altijd veel publiek bij aanwezig en de executie had toen de allure van een sacrale gebeurtenis. De veroordeelde raakt namelijk tijdens de executie langzaam maar zeker in extase. Hij raakt in extase omdat hij gaandeweg de executie het

vonnis begrijpt. Dit begrip van het vonnis is maximaal, omdat het een materieel begrip is: de veroordeelde begrijpt het vonnis pas ten volle wanneer zijn geest eraan bezwijkt nog voordat zijn lichaam het begeeft.

Maar, zo zegt de officier vol spijt tegen de reiziger, tegenwoordig komt er geen publiek meer bij deze executies kijken. Dat komt omdat er een nieuwe commandant in de strafkolonie is aangesteld. Deze nieuwe commandant vindt de executie door deze machine, die een vinding was van de oude commandant, onmenselijk. De nieuwe commandant wil deze vorm van executeren afschaffen, en daarom durft tegenwoordig niemand meer te komen kijken.

De officier, die zich overduidelijk met de executie-machine (en dus met de oude commandant) identificeert, vraagt de reiziger om bij zijn komende bezoek aan de nieuwe commandant voor het behoud van de machine te pleiten. Wanneer de reiziger dit kortaf weigert, kijkt de officier hem een ogenblik diep aan, draait zich dan om, loopt naar de machine toe en gaat er zelf op liggen. Hij geeft de soldaat en de veroordeelde bevel de machine in te schakelen. De machine begint nu de officier te executeren, maar raakt daarbij volkomen in het ongerede. De kamraderen en tandwielen vliegen in het rond en in plaats van een vonnis op het lichaam van de officier in te schrijven penetreert de machine de officier op brute wijze, zonder hem de extase te geven waarover hij tegenover de reiziger zo hoog had opgegeven.

In dit verhaal is de machine, aldus Carrouges, de projectie van een erotische vereniging en tegelijkertijd de belichaming van sexuele eenzaamheid. Opgemerkt dient te worden dat de officier de aversie van de nieuwe commandant jegens de machine voor een groot deel toeschrijft aan de omstandigheid dat de nieuwe commandant zich met vrouwen omringt. Het zijn de vrouwen die de nieuwe com-



mandant ertoe gebracht hebben zich tegen deze vorm van executeren te kanten.
 Ter verduidelijking zet ik de hoofdpunten uit het ver-

loop van Kafka's machineverhaal nog eens op een rijtje. 1. De machine is een intelligente machine, terwijl de veroordeelde juist een versufte figuur is, die niet in staat is te begrijpen wat hem boven het hoofd hangt. Slaapwandelen en aan de ketting gelegd wacht hij lusteloos af totdat de machine een uiterst complexe, op geen andere wijze overdraagbare ‘boodschap’ in materiële vorm op hem overbrengt. 2. De machine verenigt zich met de veroordeelde mens door hem iets geheimzinnigs in te krassen: het vonnis (= de doodstraf). 3. In de ogen van de uitvinder van de machine (of van degene die zich blindelings met de machine identificeert: de officier) brengt de voltrekking van de executie bij de veroordeelde een extase teweeg. 4. De officier weet anderen niet te winnen voor het gebruik van het toestel en onderwerpt er zichzelf tenslotte vrijwillig aan. 5. Als deze hem vervolgens executeert, wordt hij tijdens de executie brutaal vernietigd en blijkt hij bij deze finale ‘cohabitatie’ het veronderstelde, orgastische moment niet te ondervinden.

De betekenis van de martelmachine in *In de strafkolonie* van Kafka komt dicht in de buurt van de betekenis die de machine in het werk van Hermans heeft. Zoals nog zal blijken, behandelt Hermans de machine ook weer anders dan Kafka: nuchterder, deskundiger, nog cynischer en in talrijke variaties. Maar toch kan Kafka's briljante verhaal over de executiemachine heel goed dienen als uitgangspunt voor een karakteristiek van de rol van de machine in Hermans' werk. In mijn verdere betoog zal ik daarom uitgaan van het begrip machine célibataire, zoals ik dat in de voorgaande alinea heb omschreven. Ik volg Carrouges slechts voorzover hij het over Kafka heeft. Terzijde merk ik op dat Carrouges' inspirerende concept ertoe uitnodigt Hermans' literaire gebruik van het machinethema te vergelijken met de rol van de machine bij andere Nederlandse auteurs, zoals bij Van Schendel (het ‘schip’ in *Fregatschip Johanna Ma-*

ria), Elsschot (*Tankschip*), Bordewijk (het ‘station’ en de ‘trein’ in ‘Snikhete nacht. Studie in isametrallen’ uit: *De wingerdrank*), Slauerhoff (het ‘schip’ in ‘Het boegbeeld: de ziel’ uit: *Archipel*), Nijhoff (de locomotief in ‘Awater’ uit: *Nieuwe gedichten*) en nog eens Nijhoff (de veerboot in ‘Het veer’, eveneens uit: *Nieuwe gedichten*).

Een ‘technomythologie’ in het werk van W.F. Hermans ziet er dan als volgt uit. Een hoofdpersonage bevindt zich tegenover de materie, die ofwel de gedaante heeft van de aarde als geologisch verschijnsel ofwel de gedaante van een vrouw. Als de materie de alomvattende gedaante van een geologisch verschijnsel heeft, wordt zij gelokaliseerd op een bepaald soort plaatsen: op plekken ‘achter borden Verboden Toegang’, in een fossiel (of in een groeve waar men fossielen zou kunnen vinden), bij de Niagara Falls of in een meteoriet (of in een verlaten steppegebied waar men de resten van meteorietinslagen zou kunnen vinden). De materie in de gedaante van een vrouw vinden we bij voorbeeld in Adolphe (uit ‘Atonale’), in Louise (uit ‘Het lek in de eeuwigheid’) of in Helena (uit *Homme's hoest*).

Het hoofdpersonage uit veel van Hermans' verhalen heeft het verlangen zich te verenigen met de vrouw/de materie. Deze vereniging kan in de verhalen slechts plaatsvinden, wanneer ze bemiddeld wordt door een technische uitvinding, een apparaat, een voertuig of een instrument. Hermans' personages identificeren zich in veel gevallen dan ook blindelings met dergelijke machines. Deze bemiddelende machines bezitten voor de personages vaak een betoverende pracht. De vorm en het materiaal van de machine en de werking van de onderdelen wekt bij hen een diepe passie. Maar deze bemiddelende machines zijn tevens kwetsbaar: ze werken vaak niet en als ze wel werken, vernietigen ze in veel gevallen bovendien de personages die hen besturen.

Hermans' hoofdpersonage slaagt meestal niet in zijn toe-

nadering tot de vrouw en hij overleeft zijn toenadering tot de materie vaak niet. Toch is dit echech niet louter negatief. Als uitvinder of bestuurder van de bemiddelende machine vindt het personage namelijk in zekere zin zijn bestemming, wanneer hij door zijn eigen machine vernietigd wordt. Machines vonnissen altijd rechtvaardig.

De identificatie niet de bemiddelende machine bij veel personages in Hermans' werk - het verlangen dus om zelf een machine te *zijn* - is de uiting van een dieperliggend verlangen: het verlangen naar *onmiddellijk* contact met de wereld. Dat wil zeegen: verlangen naar contact met de werkelijkheid *zoals de machine dat heeft*. Onmiddellijk contact niet de werkelijkheid jaagt veel personages uit Hermans' werk angst aan: zij vrezen door de werkelijkheid bezeerd of verraden te worden. De machine is dan ook niet alleen een veilige bondgenoot tegenover de wereld, zij is bovendien in zekere zin wat veel van Hermans' personages zelf willen zijn. De machine is immers intelligent en mooi, zij dwingt respect af en boezemt vaak zelfs angst in, maar zij hoeft niet te lijden, want haar aanbiddelijke, maar onaandoenlijke lichaam is één groot harnas. Machines zijn kwetsbaar in hun werking, maar niet in hun bestaan. Ook een oude, afgeleefde machine is indrukwekkend. En zelfs een kapotte machine kan veroverend zijn. In het streven naar eenwording met de machine zit het doel van het verlangen (rechtstreeks contact met de wereld) op geheimzinnige manier in het middel ertoe (de machine) verborgen. De machine is dan ook zowel de projectie als de belichaming van het verlangen naar een bestaan, dat geen lijden en geen verraad kent. Het is in deze zin dat ik de bekende woorden van de ik uit 'Preambule'¹⁸ interpreteer: 'Mijn grootste ongeluk is dat ik niet als een fotoestel ter wereld gekomen ben en dat ik niet met licht kan schrijven als een fotoestel.'

IV HERMANS' MACHINES NADER BEKEKEN

Als ik de machinale inboedel van Hermans' werk opmaak, dan baseer ik deze op de verschillende soorten van het verlangen dat de auteur met zijn verbeelding van machines tot uitdrukking brengt:

1. machines die de drift tot de waarheid uitdrukken
2. machines die het erotische verlangen uitdrukken
3. machines die het verlangen naar macht over de tijd uitdrukken.

Al deze machines hebben een ambivalent karakter: ze projecteren het verlangen, maar belichamen tevens de martelende onbevredigdheid waaruit het verlangen voortkomt. De machines die de drift tot de waarheid uitdrukken, belichamen dus tegelijkertijd de martelende machteloosheid om de waarheid te vinden; de machines die het erotische verlangen uitdrukken, belichamen tegelijkertijd de sexuele eenzaamheid; de machines die macht over de tijd kunnen verschaffen, belichamen tevens het folterende besef dat de tijd alsmaar verstrijkt.

De verschillende verlangens - drift naar de waarheid, erotisch verlangen en verlangen naar macht - zijn wel te onderscheiden, maar niet te scheiden. In veel verhalen en romans wordt de hoofdpersoon gedreven door een mengeling van deze drie verlangens. Maar toch krijgt in elke tekst meestal één verlangen de overhand, waarbij de andere verlangens dan op de achtergrond meespelen.

1. De machines die de drift tot de waarheid uitdrukken, zijn *schrijfwerktuigen* in de ruimste zin van het woord (tatoeëerapparaten, schrijfmachines in allerlei gedaanten en maten, fototoestellen, pneumatische boren, mijngangen, magneten).
2. De machines die het erotische verlangen uitdrukken zijn *auto's/trams/treinen*.
3. De machines die het verlangen naar macht over de tijd uitdrukken zijn *klokken*.

Hieronder zal ik nader op deze categorieën ingaan en ze

steeds aan de hand van enkele teksten bespreken.

1. *Schrijfwerktuigen*

De categorie schrijfwerktuigen is zo op het eerste gezicht nogal divers. De machines uit deze categorie lijken weinig met elkaar gemeen te hebben. Toch komen ze in een belangrijk opzicht overeen: het zijn werktuigen, met behulp waarvan in de materie wordt gekrast.

De waarheid ligt naar Hermans' overtuiging in de meest letterlijke betekenis *in* de materie. De waarheid is dan ook in zekere zin veel gewoner dan men denkt, maar tegelijkertijd is zij ook veel gruwelijker dan men denkt. Want juist het materiële karakter van de waarheid zorgt ervoor dat de mens er met zijn denken niet bij kan, hoe hard hij ook krast of graaft. Het gewone, materiële en zelfs lijfelijke karakter van de waarheid maakt haar dus tevens ongenaakbaar. De figuren uit Hermans' verhalen spitten, krassen en boren als bezetenen, maar zijn gedoemd om vruchteloos in een overvolle leegte te delven. En als deze onvermoeibare figuren uit Hermans' verhalen tijdens hun ontmoedigende graafwerkzaamheden al eens het geluk ten deel valt een flauw vermoeden te krijgen van de onvatbare waarheid die zij zoeken, dan worden zij door dat vage besef onmiddellijk verpletterd.

De machines uit deze categorie verbeelden het schrijven, doordat ze aan de pen letterlijk handen en voeten geven. Ze dramatiseren het schrijven als een obsederende bezigheid, waardoor de persoon van de schrijver tot in al zijn vezels bevangen is. De graaf-, boor- en krasmachines zijn metaforen voor het schrijven, maar belichamen tevens de betekenis van hetgeen hij beschrijven wil: *de waarheid als materieel gekras in de materie*. De graaf-, boor- en krasmachines hebben bij Hermans dus zowel figuurlijke als letterlijke betekenis. Figuurlijk beelden zij het schrijven uit (schrijven is delven), maar ze vormen tevens de meest letterlijke aan-

duiding van datgene wat de schrijver verhaalt (de waarheid achter de dingen is louter materieel).

De schrijfwerktuigen in Hermans' verhalen maken dan ook een heel speciale machine zichtbaar. Ik bedoel een machine die in tal van Hermans' verhalen voorkomt, die weliswaar in de eigenlijke zin van het woord geen machine is, maar die in Hermans' ogen de mechaniek bij uitstek vormt: de onverstoorbare loop der geologische geschiedenis, de geschiedenis van de materie dus, die alleen naar haar eigen materiële logica luistert en waarvan het bestaan van de menselijke soort slechts een miniem en futiel onderdeel is.

In het vroege verhaal ‘Atonale’ (1942)¹⁹ bij voorbeeld valt dit patroon al duidelijk te onderkennen.²⁰ Varenhijt is mijningenieur. De mijn is een fabriek die bruinkool opdelft en tot briketten verwerkt, waarbij gas en munitie als bij-producten worden gefabriceerd. Varenhijt regeert over deze fabriek, die hij tot in de perfectie heeft weten te organiseren. De mijn is een machine geworden, die alles wat door het toeval bepaald wordt, letterlijk naar het leven staat. Varenhijt heeft de mijn opgezet als een geoliede machine, die de natuur martelt en die bij voorbeeld Maya zo in ademnood brengt dat zij door Varenhijt aan een beademingsmachine moet worden gelegd. De mijnfabriek produceert met ijzeren regelmaat briketten, die als een lint over de aarde schuiven. Men kan er op wachten tot de allereerste briket, na de hele aarde omtrokken te hebben, opnieuw bij haar oorsprong, de fabriek, zal arriveren. De machine, die de fabriek is, produceert dus een lint dat de aarde beschrijft, liever: dat de aarde omschrijft. Het doel van deze ‘beschrijving’ is de cirkel der aarde volledig te hebben gerond. Onvermijdelijk gevolg van deze beschrijving is dat de voorste briket de fabriek zal vernietigen, precies op het moment waarop het lint zijn cirkelvormig teken voltooit. De ineenstorting van de fabriek wordt in het verhaal dan

ook onmiddellijk gevolgd door het beeld van de bejaarde Varenhijt, die zich moeizaam beweegt door *Huize Avondrood*. De fabriek staat voor Varenhijts leven, de vernietiging van de fabriek door haar eigen briketten staat voor zijn dood en het samenvallen van de zelfvernietiging met de voltooiing van de cirkel symboliseert dat de dood de zin van het leven is.²¹ Men zou dus kunnen zeggen dat Varenhijts geriatrische onmacht de betekenis is van het *schrijf* dat hij met de brikettenmachine op de aarde heeft aangebracht.²²

Hermans heeft het vruchteloze en martelende ‘delven’ naar de ongenaakbare waarheid pregnant en met enorme fantasie uitgebeeld in de schrijf-romans bij uitstek: *De God Denkbaar Denkbaar de God* (1957) en *Het Evangelie van O. Dapper Dapper* (1973)²³. Volgens Yans staat Denkbaar in deze roman voor ‘Alles was der Fall ist’, dat wil zeggen: voor alles wat gedacht kan worden te zullen kunnen gebeuren. De Geheime Papieren, waar Denkbaar gedurende het hele verhaal naar op zoek is, staan voor de reflectie op ‘Alles was der Fall ist’. Denkbaar incarneert de tijd (er verstrijken miljoenen jaren), hij is de kringloop der dingen (hij bedient zich van een fossiel als schrijfinstrument en weent fossielen weer tot leven) en hij kan zich zonder beperking transformeren, wat wil zeggen dat hij de personificatie is van de differentiatie en mogelijke samenhang der dingen.

Denkbaar probeert, aldus Yans, zijn leven niet alleen te leven, maar ook te be-leven. Het eerste kan, maar het tweede is onmogelijk. Om zijn leven te be-leven - en dus te objectiveren als iets met zin of betekenis (‘Geheime Papieren’) - zou Denkbaar buiten het bestaande en dus buiten het denkbare moeten treden. Hij zou zijn denken moeten denken, en dat gaat niet. Bijgevolg zijn de ‘Geheime Papieren’ voor Denkbaar per se onvindbaar, hoe onmenselijk veel werk hij ook verzet om ze te vinden. ‘Hij kan er niet in berusten, dat alle feiten alleen tot de opgave beho-

ren en niet tot de oplossing (T[*ractatus*] 6.4321)²⁴, zegt Yans. Het ‘nabeeld’ dat Denkbaar na zijn hemelvaart beneden achterlaat, krijgt de vorm van een vleermuis: een beest dat vogel noch landdier is en dat eerst opgehangen moet zijn, voordat het kan vliegen. Zo is het met het denken ook, zegt Yans: het denken moet eveneens eerst een aanknopingspunt van buitenaf hebben om zichzelf tot object te kunnen nemen.

Alle machines uit *De God Denkbaar* (maar natuurlijk vooral de schrijf-machines, zoals het tatoeëerapparaat, het espressoapparaat, de immense harp en het mortier, waarmee het stukje van de stenen stengel afgeschoten moet worden ten teken aan het vliegtuig met de drie brandende motoren dat Denkbaar tot zijn oorsprong inkeert) beschrijven de materie. Dit schrijven geschiedt in de meest materiële zin van het woord: al schrijvend tracht Denkbaar het denken een materiële vorm te verschaffen. Denkbaar schrijft in de materie. Maar Denkbaars geschrijf helpt hem niet: zijn vonnis luidt dat hij op de laatste bladzijde zelf materialiseert. Nadat O. Dapper Dapper tweemaal verraad heeft gepleegd aan Denkbaars opdracht om het stukje van de varenstempel met het enig overgebleven mortier af te schieten, gehoorzaamt de Volendammer onder bedreiging van de vleermuis uiteindelijk toch. Wanneer hij daarop terugkeert naar de plaats waar de stervende Denkbaar heeft gelegen, blijkt daar een kleine varenboom uit te groeien tot een enorme plant, in de top waarvan de vleermuis meegroeit. Het einde van de roman maakt duidelijk dat Denkbaar het hele verhaal lang al schrijvend, stempelend, tatoeënd en gravend steeds verder in materie is omgezet: hij heeft zich doodgeschreven.

Dit patroon wordt herhaald en gevarieerd in *Het Evangelie van O. Dapper Dapper*, Hermans' extravagantste schrijf-machineverhaal. O. Dapper Dapper, Denkbaars volgeling, probeert vijf miljard jaar later Denkbaars Evangelie te

schrijven. Het spreekt voor zich dat het een onmogelijke opgave is de boodschap vast te leggen van een God, wiens boodschap onschrijfbaar bleek te zijn. O. Dapper Dapper kampt om te beginnen met de moeilijkheid dat hij de boodschap niet sprekend kan verkondigen. Hij heeft namelijk een biljartbal in zijn mond, die hij natuurlijk niet door kan slikken, maar die hij evenmin uit kan spuwen. In dit opzicht is hij wel heel letterlijk Denkbars volgeling: de materie, symbolisch aangeduid als een werelddol in miniatuurformaat, zit hem bij het uiten van zijn boodschap als een prop in de mond. Maar schrijven kan O. Dapper Dapper de onschrijfbare boodschap al evenmin. Omdat hij alles uit zijn duim moet zuigen, is zijn duim namelijk zo wanstaltig groot geworden dat hij geen enkele bestaande typemachine kan gebruiken. Er wordt voor hem dan ook een schrijfmachine gebouwd die nog kolossaler is dan het gebouw van de Nederlandse Handelmaatschappij aan de Vijzelstraat te Amsterdam. Dit immense machinebouwwerk trekt dagelijks vele bezoekers: ‘Ze stonden in rijen, dubbele rijen, driedubbele rijen. Na te zijn binnengelaten en te hebben betaald, gingen ze langs eindeloze ijzeren wenteltrapjes naar boven. Tweehonderd treden gingen zij naar omhoog. En als zij dan eindelijk boven waren, stonden ze draaierig aan de rand van de typekorf, als aan de rand van een krater. Er woei meestal een zeer felle wind op die hoogte.’²⁵ De schrijfmachine, voorgesteld als een vulkaan. Bij gebruik blijkt de machine een moorddadig apparaat te zijn: zij ‘materialiseert’ al schrijvend de aanwezige toeristen. ‘O. DAPPER DAPPER'S EVANGELIE WERD MET BLOED GESCHREVEN’²⁶, zo staat er in de krant. Bovendien raakt deze schrijfmachine veel later in verval en wordt zij overwoekerd met materie: ‘kolenstof’ en ‘giftige wingerd’. De laatste woorden van de roman vormen een versje over de schrijfmachinebouwval, uitgesproken door een ‘pukkelige kleine’:

‘Hij schrijft machinaal, dat is hij gewend, met zwiigende wagen, met snikkend segment.’

Dit versje vestigt op ironische wijze de aandacht op het machinale karakter van het schrijven en op het materiële karakter van het beschrevene.

Hieronder zal ik nog twee teksten behandelen die in klein bestek alle karakteristieken vertonen van het hermansiaanse schrijfwerktuig: ‘Achter borden Verboden Toegang’ en *Naar Magnitogorsk*.

* ‘Achter borden Verboden Toegang’ (1955)

Deze korte tekst van nog geen twee bladzijden (zie bijlage p. 120) uit de afdeling ‘Kleine protokollen’ van *Het sadistische universum*²⁷ vormt een miniatuur, waarin alle elementen van de hermansiaanse schrijfmachine te vinden zijn. In ‘Achter borden Verboden Toegang’ zijn vele machines te vinden: ‘monsterlijke graafmachines’, ‘pneumatische boren’, mijninstallaties en vrachtauto's. Al deze machines bewerken de aarde met geweld, maar toch worden ze beschreven als werktuigen, wier activiteit en vermogen geheel in het niet valt bij die van de machine-bij-uitstek: de vliegende steen, genaamd ‘aarde’, met haar eigen geologische ritme. Deze ‘steen’ wordt in de tekst beschreven als het onverstoorbare mechanisme van de materie. Met de onverschilligheid van een kat produceert het natuurrampen en watersnoden.

‘Soms veegt de natuur deze steen ergens een beetje schoon. Zij blaast erop, spuwt erop, krabt eraan, klopt ertegen of houdt er een lucifer bij. De kranten spreken dan over natuurrampen: tornado's, watersnoden, lawines, bosbranden, vulkanische uitbarstingen en aardbevingen. Er wordt gejammerd, maar eigenlijk is er niets gebeurd: de steen zelf blijft onaangetast.’

Het is dit *perspectief* op de werkelijkheid, een perspectief waaronder de mens de waarde krijgt van ‘groeisel’ op een door het heelal suizende steen, dat aan de werkelijkheid een zuiver materieel en machinaal karakter geeft. Misschien is dit perspectief dan ook wel de belangrijkste ‘machine’ uit deze tekst: een oculair. In de vierde alinea van de tekst plaatst dit oculair de werkelijkheid op duizelingwekkende *tijdsafstand*, in de zevende alinea plaatst het de werkelijkheid op enorme *ruimtelijke* afstand. Dit oculair toont de kijker zoiets gruwelijks, dat het is of hij achter het bord ‘Verboden Toegang’ kijkt. Wie de werkelijkheid vanuit dit perspectief durft gadeslaan, stapt over een magische grens, betreedt de ‘eigen weg’ van de ‘ik’ en begeeft zich dus op zijn domein. De ‘ik’ claimt dit perspectief als zijn heiligdom en privé-gevangenis, maar de lezer wordt wel uitgenodigd om voyeur te zijn bij de sacrale verschrikkingen die de ‘ik’ achter de tralies ondergaat.

Met het gebruik van de woorden ‘heiligdom’ en ‘privé-gevangenis’ geef ik aan hoe ambivalent de ik zich naar mijn idee tot de locus veritatis verhoudt. In de tekst worden twee werelden opgeroepen: een wereld vóór en een wereld achter borden Verboden Toegang. Vóór de borden is de wereld der anderen gelokaliseerd. Deze anderen hebben nergens last van, de ‘ik’ wel. Hij wordt geteisterd door zijn hang naar het onherbergzame gebied, waar de waarheid te vinden is. Dat gebied, zijn domein, ligt achter de borden Verboden Toegang. De ‘ik’ overtreedt dus een verbod en zal daar dan ook voor moeten boeten. Schreeuwend van de pijn die het betreden van dit verboden gebied hem bezorgt, gilt hij zijn waarheid uit.

Dit domein achter de borden Verboden Toegang is een privé-terrein, maar de ‘ik’ nodigt de lezer uit hem te volgen en hem in zijn domein te komen bekijken. Het domein is een woestijn (met apocalyptische trekken), maar tevens een locus sacra (met paradijselijke trekken). De ‘ik’

is een gevangene van dit domein, maar hij is er tevens heerser. Hij verkeert er in ‘daverende eenzaamheid’, maar vindt daarin zijn bestemming. Hij trappelt er als een gepijnigde, maar hem klinkt ‘de muziek van een revolutie’ in de oren. Hij verkeert er in een totaal isolement, maar dat isolement werkt als een geluidsversterker.

De ‘ik’ *martelt* de personen die ‘boekjes over [hem] hebben opengedaan’ met de waarheid: zijn ontluisterende visie. Zijn visie houdt in dat alles slechts materie is en dat men de geestelijke moed dient te hebben samen te willen vallen met wat men eigenlijk is: materie. Maar de ‘ik’ *wordt* ook *gemarteld* op de locus sacra, doordat hij zich op heroïsche wijze aan de waarheid blootstelt. En dat niet alleen, hij wil bovendien dat wij hem bekijken als deze marteling hem tot een zekere uitzinnigheid of zelfs extase brengt. Aan de lezer wordt gevraagd *heimelijk* toe te zien hoe de ‘ik’ trappelt ‘op de betonnen vloer van zijn cel’ en om te vernemen hoe dat getrappel klinkt: ‘duizenden malen versterkt’.

Hoe gek het ook klinken mag, dat getrappel belichaamt de machine waar het in deze tekst uiteindelijk allemaal om gaat: het ‘versterkte trappelen’ van deze gevangene is de materiële, ja zelfs lijfelijke metafoor voor de *wanhopig ratelende schrijfmachine*. Dat de schrijfmachine hier in metaforische gedaante verschijnt, heeft een diepe betekenis: het gaat hier immers om een schrijfmachine *in natura*, een gematerialiseerde schrijfmachine, een schrijfmachine van beton, schrijversledematen en hartverscheurende geluidsgolven, een schrijfmachine die met andere woorden bestaat uit wat hij uit wil drukken: het geweld der materie. De schrijver, voorgesteld als een gevangene die trappelt op de vloer van zijn cel, is dus een schrijver die reddeloos zit opgesloten in de bestemming, die zijn vonnis is: zijn materialiteit.

De heftigheid van hetgeen de aandachtige waarnemer

heimelijk waar kan nemen, laat intussen onverlet dat wat hier gebeurt tegelijkertijd heel ‘gewoon’ is: in nog geen twee bladzijden wordt min of meer langs de neus weg verteld dat iemand zich ophoudt op een plaats waar anderen aan voorbij lopen omdat ze er niets bijzonders aan opmerken. De schrijver heeft oog voor de waarheid die in deze *afval*plaats voor een gedreven vinder verborgen ligt. Dit wil dus zeggen dat deze waarheid zowel uiterst bijzonder als onopvallend gewoon is: de waarheid als een monsterlijke ready made.

*** *Naar Magnitogorsk (1990)***

Dit verhaal is Hermans' recentste machineverhaal. Het vertoont opmerkelijke overeenkomsten met Kafka's *In de strafkolonie*. In dit verhaal is de machine een magneet. Het produkt van deze machine is: een patroon. Dit produkt, dat eindeloos kan worden voortgebracht, fascineert de ‘ik’ intellectueel, maar jaagt hem ook een diepe angst aan. Dat deze angst niet onterecht is, wordt uitgedrukt doordat de magneet een andere geliefkoosde machine van de ‘ik’, zijn horloge, vernietigt. De angst die de jeugdige ‘ik’ voor de magneet heeft, speelt zich bovendien af in een communistisch milieu, dat wil zeggen in een milieu waarin men heilig gelooft in de mechanische geschiedopvatting, een opvatting die in de loop van het verhaal ook zal worden vernietigd door de Perestrojka.

Ouder geworden groeit de ‘ik’ over zijn angst voor de magneet heen. Beter is het om te zeggen dat hij deze angst verdringt, want als hij - ouder geworden - de *naam* Magnitogorsk toevallig opnieuw leest, komt deze ‘weer bij hem boven alsof hij in [hem] geslapen had als een latente ziekte’ (p. 18). Wanneer hij vervolgens als *toerist* Magnitogorsk bezoekt, wordt hij volledig verrast door de aanwezigheid van de kolossale elektromagneet. Zijn niet geplande bezoek aan de elektromagneet pakt uit als een soort vonnis. Bij de toe-

ristische demonstratie van de werking van het reusachtige apparaat is hij dus de onvrijwillige voyeur bij een spektakel, dat in het groot herhaalt, wat hij vroeger in het klein zelf deed en waarvoor hij toen zo bang was.

De uitvinder van de elektromagneet dacht met deze machine de overwinning van de communistische heilsleer te kunnen bespoedigen. Het apparaat zou al het radiografische verkeer van de vijand moeten verstoren en op die manier het westen op de knieën kunnen dwingen. Nadat dit naïeve plan tegen ontzaglijke kosten ten uitvoer was gebracht, bleek al gauw dat het helemaal niet werkte. De uitvinder bleek ‘de materie’ gruwelijk onderschat te hebben. De toeristische attractie die de ‘ik’ bij de elektromagneet wordt verschaft, voorziet dan ook tevens in de bezichtiging van de plaats waar Stalin de uitvinder voor zijn mislukte bedenkfel heeft bestraft. Stalin heeft de uitvinder namelijk door zijn eigen apparaat laten *executeren*. Recht tegenover de elektromagneet staat ‘het gedenkteken voor den bouwer’:

‘Het bestond uit een piramidevormige sokkel van beton, half zo hoog als de pool van de magneet, vijftien meter dus, recht ertegenover geplaatst op een afstand van vijftig passen. In de zijwanden van de piramide waren traptreden uitgespaard en op de top stond een langgerekt houten huisje, dat aan een kapelletje denken deed, waarvan een korte zijwand open was en naar de magneet toe gekeerd. Het had een puntdak, versierd met een rode ster.’ (p. 29-30)

In het huisje kon men een van ‘zwaar beton gegoten’ kist bekijken, ‘met in het hoofdeinde een gat waar je wel een hoofd doorheen kon steken dat dan recht naar de open wand en de magneet gericht zou zijn’. In die doodskist is de (nog levende) uitvinder indertijd gelegd, met zijn hoofd door het gat. Nadat hij met een slok walvistraan een stalen

kogel had ingeslikt, werd zijn vonnis voltrokken. De elektromagneet werd ingeschakeld en de kogel vloog met een grote knal tegen de elektromagneet. De uitvinder werd aldus ‘beschreven’ door zijn eigen machine. De kogel had een dodelijke krachtlijn getekend, die van de maag van de uitvinder via zijn schedel naar de elektromagneet liep. De mislukte uitvinder heeft de betekenis van zijn machine pas ten volle begrepen, toen deze hem aldus tot materie reduceerde.

2. *Auto's, Trams en Treinen*

Machines, die vervoermiddelen zijn, zijn in Hermans' werk ruim vertegenwoordigd. Ze drukken het erotische verlangen uit. Auto's, bussen, trams en treinen vormen de ambivalente gedaanten van het verlangen zich met de vrouw te verenigen. Auto's zijn zelf mechanische bruiden, maar kunnen de bruid ook ‘vervoeren’. Bussen, trams en treinen zijn collectieve vervoermiddelen: zij ontnemen de reiziger zijn autonomie en drukken dus zijn afhankelijkheid uit, tenzij het personage zich meester weet te maken van de locomotief of van de handels.²⁸

Er is een aantal verhalen in Hermans' oeuvre waarin de auto een centrale rol speelt. ‘Een wonderkind of een total loss’ is misschien wel het duidelijkste voorbeeld.²⁹ Maar ook in *Homme's hoest* (1985) speelt de auto een hoofdrol. Hetzelfde geldt voor *Herinneringen van een engelbewaarder* (1971).

Hier zal ik mij concentreren op twee korte teksten, waarin de rol van trams en treinen te observeren valt (het verhaal ‘Trams en treinen’ en het gedicht ‘Bewaakte overweg’), en op een novelle, waarin de auto een vooraanstaande plaats inneemt (‘Een veelbelovende jongeman’).

*** ‘Trams en treinen’ (1963)³⁰**

Dit korte verhaal handelt over een jongen, genaamd Cesar.

Hij is invalide. Tweemaal verschijnen in de tekst flarden van gesprekken die zijn ouders over zijn invaliditeit met andere volwassenen voeren:

‘- Hij wordt volgende maand vijftien. Zijn lichaam is normaal, maar op een bepaald ogenblik zijn z'n benen opgehouden met groeien.’

en

‘- O, er is al van alles aan gedaan, maar wij denken dat de dokters het ook niet precies weten.’

Als het verhaal begint, gaat Cesar met zijn ouders naar een optocht kijken:

‘Al een half uur zijn de handen van kleine Cesar op oorhoogte, allebei. Zijn rechterhand wordt vastgehouden door de linkerhand van zijn moeder en in de rechterhand van zijn vader, vindt zijn linkerhand de kracht niet te vallen. Hun hoofden zijn ver bij dat van Cesar vandaan en het is zo druk op straat, dat hij zich niet verstaanbaar maken kan. Als hij wat zeggen zou, niemand zou hem horen, niemand zou trouwens luisteren. Is hem niet een prachtige optocht beloofd, is hij al het heerlijk dat zij hem daarover verteld hebben vergeten? Zijn vader is bereid de grootste reus neer te slaan als het erom gaat een plaatsje te vinden waar zijn kleine Cesar de optocht goed kan zien en zijn moeder zou hem desnoods op de arm nemen.’

Cesars afhankelijkheid is ten hemel schreiend. Zijn goedmenende ouders behandelen hun zoon als een klein kind, ook al heeft hij de naam van een keizer. Maar deze onvolgroeide, afhankelijke puber compenseert zijn onvermogen met almachtsfantasieën. Terwijl hij zelf naar een optocht

gaat kijken ('Och, mevrouw, als hij voor u staat, kan hij alles zien en u kijkt gemakkelijk over hem heen. Ga daar maar staan, maar val niet hoor'), fantaseert hij dat de mensen zich aan beide zijden van de straat hebben opgesteld om naar hem te kijken, om te kijken naar de doortocht van *zijn machine*: een krachtige locomotief, die hij zelf gemaakt heeft, die hij zelf bestuurt, ja, die hij in feite zelf is:

'Maar kleine Cesar denkt aan trams en treinen die *voortrazen* over hun *eigen banen* van staal.

Hij zit in de cabine van een *enorme elektrische locomotief* die hij zelf ontworpen heeft. Het is een locomotief die zo goed als alleen uit gigantische elektromotoren bestaat: *een bonk onvoorstelbare trekkracht*. Twaalf wielen. Voor *elk wiel een motor*.

Verschillende systemen heeft de kleine Cesar uitgevonden om deze motoren te bedienen. Om maar eens iets te noemen: het systeem met de drukknoppen.

Bij dit systeem is de stoel van de bestuurder - kleine kuipvormige fauteuil van zwart leer - zeer laag in de cabine geplaatst, die de vorm heeft van een vliegenoog uit plexiglas. Niet als bij andere locomotieven zit de bestuurder achter een soort borstwering van staal, nee, *als in de geschutskoepel van een bommenwerper*, reikt het glas bijna tot aan zijn voeten. *Het lijkt haast of de voeten van de bestuurder over de rails slepen* - met een vaart van 360 kilometer per uur.³¹

Hoe doorzichtig deze fantasiemachine ook zijn mag, in Cesars droomwereld maakt zij furore:

'Spoorbomen vallen om bij zijn nadering. Belgerinkel vlaagt tegen hem aan als een onzichtbare hagel. Seinen verspringen sidderend van angst. De fluit blaast een drietonig akkoord in kleine terters.'

In zijn onvolwassen almachtsfantasie valt Cesar lichamelijk samen met een machine van monsterlijke kracht, die hij niet alleen zelf ontworpen en ontwikkeld heeft, maar waarvan hij sommige onderdelen ook zelf heeft vervaardigd. De werkelijkheid contrasteert sterk met deze fantasie. In feite knutselt hij thuis met ‘*schuifdoosjes* op een lege *koekdoos*, waaronder hij wieltes van *garenklosjes* heeft gemaakt’. De fantasiemachine is natuurlijk de uiting van een puber, wiens verlangen naar erotische bevestiging onuitsprekelijk groot is, omdat hij beseft dat deze hem gezien zijn invaliditeit misschien wel nooit ten deel zal vallen.

De fantasiemachine is dan ook nogal sexueel geladen. De nadruk op de materialen van de machine en op de kracht en autonomie van het mechanisme verraadt de obsessie met lichamelijke drift. Cesar beleeft dan ook een groot en heimelijk genot aan deze voorstellingen:

‘Het is simpel, zo simpel dat je het aan niemand zou durven vertellen hoe genotvol het is het gewicht op en neer te zien gaan, als een schip op de golven. Ja, zo is het, ja door dit gewicht [= het gewicht van de stroomafnemers] krijgt deze kolos op wielen die aan stalen stangen gebonden zijn welke geen millimeter van het horizontale vlak afwijken, toch iets van een schip. *Een schip zonder de hulpeloosheid van een schip*, het zich maar moeten laten gaan in nutteloze bewegingen, van een schip.’

De nadruk op lichamelijke drift, autonomie en heimelijk genot maakt duidelijk dat het hele gedoe dat zich in Cesars fantasie afspeelt rond de ‘stroomafnemers’ van deze fantasiemachine, de machinevermomming is van *masturbatie*: eigenhandige sexualiteit, erotiek zonder bruid (of met een gefantaseerde bruid). De volgende scène beschrijft de climax van deze bij uitstek ‘werktuigelijke’ vorm van sexualiteit:

‘Nu de laatste knop is ingedrukt, nu alle signaallichtjes op groen staan, nu de topsnelheid bereikt wordt op een rechte baan waarvan het eind nooit in zicht komt, kan hij zijn aandacht laten afdwalen naar de stroomafnemers, *zoals hij op zijn etensbord het lekkerste stukje vlees voor het laatst bewaart*. Stroomafnemers vormen zijn grootste liefde, zijn hart klimt hoger in zijn borst als hij aan stroomafnemers denkt, zijn geest is boven, op het dak van de locomotief, waar de stalen insektenpoten de elektrische stroom van de koperen draden vegen.’

In de overgave waarmee Cesar zijn auto-erotische fantasiemachine projecteert, beleeft hij tegelijkertijd zijn verlangen en zijn sexuele eenzaamheid. De machine is voor Cesar zowel een doel om voor te leven als een manier van overleven. De locomotief is een beeld dat de werkelijkheid niet alleen vervangt, maar er bovendien haast helemaal mee samenvalt. Deze machine is niet alleen Cesars projectie van auto-erotiek, de materiële en werktuigelijke pracht van dit vervangende beeld is bovendien voor Cesar de meest ‘bevredigende’ metafoor voor zelfbevrediging. Kijkend naar de optocht stelt hij zich immers voor dat alle mensen naar het voorbijstuiven van zijn locomotief kijken! Cesar wil zijn sterke hang naar erotische bevestiging tentoonstellen in een vermomming die bij de volwassenen ontzag op zal wekken. De mentale werking van de frustratie produceert op die manier de ‘mechanische’ compensatie van de frustratie.

Deze kleine eenzame Cesar heeft overigens wel degelijk oog voor de volwassen seksualiteit. De volgende scène geeft aan dat hij goed geobserveerd heeft hoe echte tramconducteurs ‘het’ doen met hun bruiden, de trams:

‘Als hij zelf in een tram rijdt, staat hij altijd op het voorbalkon. Hij weet al lang precies hoe een tram wordt bediend:

de grote koffiemolenslinger op de schakelkast heeft een logge koperen wijsvinger die langs een grove schaalverdeling glijdt. Naar links staat een pijl REMMEN, naar rechts een pijl RIJDEN. Als de tram vertrekt, draait de bestuurder de slinger schoksgewijze naar rechts. Sommigen, onverschillig, laten de slinger daarbij los, geven er met slappe hand een duwtje tegen, neuriën ondertussen. Andere bestuurders, zorgzaam, hebben hun vrouw een leren mutsje laten maken, dat over de knop van de slinger gestulpt is als de duim van een oude handschoen over een zere vinger.’

Deze machinale beelden van de geslachtsgemeenschap bij volwassenen - ontspannen en zelfs sullig - vormen een humoristisch contrast met de beelden van overspannen machinaliteit die de auto-erotiek uitdrukken, waar de kleine Cesar zich mee moet behelpen:

‘Hoewel de hekken doorbuigen, maar nergens bezwijken, geen mens, geen kat zelfs over de blinkende rails loopt, loeit zijn driedubbele elektrische hoorn voortdurend een kleine-terts-akkoord.’

Men zou Cesar kunnen vergelijken met de kleine Richard uit ‘De elektriseermachine van Wimshurst’ of met de negentienjarige, onvolgroeide en onbevredigde Osewoudt uit *De donkere kamer van Damokles*, die - vóórdat hij Dorbeck ontmoet heeft - onder het eten zijn aandacht concentreert op vreemde visioenen: ‘dwars door de kamer waren spoorrails aangelegd, waarover hij lange treinen voorbij liet daveren. Hij dacht zich in dat er buiten voor de winkel, vliegtuigen stonden met brullende motoren, zonder op te stijgen, of geweldige kanonnen die onophoudelijk schoten met schokkende lopen.’³² Maar de kleine Cesar spant onder al deze figuren de kroon in weerloosheid en verlangen, en consequenter dan welk ander personage heeft hij

zijn universum omgevormd tot een erotisch Meccano-spel op leven en dood.

* **‘Bewaakte overweg’ (1946)**³³

De wit en rode zuurstangen van het verbodene
Kantelen, terwijl ze breder worden.
- Aldoor bellen die waanzinnig worden
Aangehitst door omgekochte seinen
Tot eerbetoon aan dolgeworden treinen.

Als ik op 't hek leun: plotseling bedaren.
Een overrompeld, in ontzetting, staren.
Palen houden eindeloze snaren
Omhoog in bundels die ertussen dalen.

Hun kandelabers kammen het geruis
Van hese en veeltonige elektronen.
Nergens een huis. Alleen de weg. Geen bomen.

Ik haat die snelheid die de mijne kruist
Tomeloos, als slaap de vaart der dromen.

De trein ijlt in een mantel van gefluit.
Zijn haar een witte, overzware stroom.
Zijn hart tikt haperend op de stalen sporen.
- Moeder! - Mijn woorden smoren in geluid.
Haar wuiven gaat verloren onder stoom.

De trein in dit gedicht vormt het negatief van de locomotief uit ‘Trams en treinen’. De geluiden van de trein zijn onplezierig en zelfs alarmerend. De trein is een persoon, die een ‘mantel’ draagt en die haren heeft als ‘overzware stroom’. De trein is de personificatie van de onbereikbare ouders: een aan het zicht onttrokken moeder en een oude,

haperende vader. De ik uit dit gedicht heeft deze trein niet zelf ontworpen en hij kan dit sissende voertuig niet controleren. De identificatie met de machine wordt geblokkeerd: de ik blijft aan de kant staan achter de ‘wit en rode zuurstangen van het verbodene’. Er is dan ook geen sprake van genot, en zeker niet van heimelijk genot.

Deze trein bevestigt de ik niet. Integendeel, zij belichaamt een ‘snelheid die de [z]ijne *kruist*’. De seinen komen van de anderen en duiden hier op verraad (‘omgekocht’). De snelheid van de trein is niet opwindend, maar verscheurend. En het voorbij denderen van de trein is geen machtsfantasie, maar een nachtmerrie waarin de doodsangst overheerst.

Evenals bij de kleine Cesar het geval was, wordt het universum van de ik uit dit gedicht geheel uitgedrukt in machinale beelden. Maar in tegenstelling tot Cesar, die door de trein bevestigd wordt, wordt de ik uit het gedicht door de trein ‘gesmoord’. De puberale Cesar kan zijn fantasieën kennelijk nog op de werkelijkheid projecteren zonder daarbij hardhandig gecorrigeerd te worden. Het is voor Cesar dan ook geen probleem zijn monsterlijke machine op de *parallele* rails te houden. Voor de ik uit het gedicht liggen de zaken heel anders. Hij is duidelijk ouder, beweegt zich zelfstandig door de wereld, maar heeft zich kennelijk toch niet van zijn ouders kunnen losmaken. Voor hem is het juist de ouderbinding, die machinale vorm aanneemt. De trein in het gedicht kruist dan ook de baan van de ik.

* ‘Een veelbelovende jongeman’ (1949)³⁴

Dit vroege verhaal is een typisch hermansiaans autoverhaal. Behalve de auto speelt bovendien ook de bus een belangrijke rol en aan het slot duikt ook de trein nog even op. De hoofdpersoon heet Sebastiaan en zijn achternaam is de naam van een andere machine: Klok. Hij wil na de oorlog weg uit het provinciale Nederland. Hij vertrekt naar Ca-

nada, waar hij werkt op een houtzagerij te Nova Scotia. Na daar enige tijd gewerkt te hebben gaat hij er met de kas vandoor. Op Slauerhoviaanse wijze verlangt hij ernaar ‘achter de einder’ te gaan: hij gaat liften en zegt tegen de eerste automobilist die hem meeneemt: ‘Ik wil de Niagara gaan zien.’ Al liftend raakt hij gebiologeerd door *auto's*. De tweede automobilist die hem een lift geeft is oud, gebrekkig en vrijwel blind. Ook zijn auto komt nog maar nauwelijks vooruit en zuipt bovendien olie. Maar bij Sebastiaan rijpt niettemin een verlangen: ‘Sebastiaan begon te fantaseren. Deze man was oud, gebrekkig en bijna blind, *maar hij had een eigen auto.*’ Aangekomen in Toronto besluit hij er zelf een te kopen. Dagenlang gaat hij op zoek naar een tweedehands auto die hem bevalt en die toch betaalbaar is. Uiteindelijk raakt hij op slag verliefd op een tweedehands auto. Hij koopt deze auto zonder nadenken en versiert haar teder met kleine accessoires:

‘Die avond kocht hij een verguld kettinkje met een lederen label waar hij zijn naamkaartje in kon schuiven. Hij bevestigde zijn contactsleuteltje eraan, liep er urenlang mee te spelen. *Zijn hele toekomst, nooit geziene werelden, de verlossing uit de beschaving, nooit eerder verzonnen sonnetten, alles hield hij daarmee in zijn hand.*’ (p. 45)

Sebastiaan heeft in deze oude auto duidelijk een mechanische bruid gevonden. Het probleem is echter dat hij haar niet kan berijden, aangezien hij geen rijbewijs heeft. Zijn eerste poging om zonder rijbewijs in zijn auto te rijden loopt meteen fout af: hij botst tegen een motor-met-zijspan, waarvan de zijspan de vorm heeft van een naaimachine en die ook toebehoort aan de eigenaar van een naaimachinehandel. Sebastiaan probeert dan zijn rijbewijs te halen. Dat lukt hem niet en bovendien vinden anderen dat hij een miskoop heeft gedaan (‘- Is er iets niet goed aan

mijn wagen?’, vraagt Sebastiaan aan de agent die zijn auto in beslag neemt, waarop de agent repliceert met: ‘- Is er iets wèl goed aan?’). Op dat moment wordt zijn bruid hem een blok aan het been. Zij obsedeert hem, maar nu in negatieve zin. Hij wil van haar af. Dus probeert hij zijn auto weer te verkopen, maar ook daarin slaagt hij niet.

Ten einde raad gaat Sebastiaan dan maar per *bus* naar de Niagara Falls, wat hij ervaart als een grote nederlaag. Maar hij geniet wel van het comfort:

‘Hij kon in de auto's die zij passeerden van bovenaf naar binnen kijken. Die vervoermiddelen waren meestal volgepropt met kinderen en meisjes. Alle personen in zo'n auto hadden plezier, behalve de chauffeur die op het drukke zondagse verkeer moest letten. Hoe heb ik eigenlijk nog kunnen vergeten, dacht hij, dat het veel comfortabeler is gereden te worden dan zelf te rijden? Wie zelf achter het stuur zit werkt als een slaaf en hij ziet geen snars.

Hij voelde zich een stuk beter dan hij zich ooit tevoren in Toronto had gevoeld.’ (p. 64)

Nu hij afstand van zijn verlangen naar zijn auto heeft gedaan, komen onmiddellijk gedachten aan *zijn ouders* bij hem op:

‘In Winona bleef de bus tien minuten staan bij een houten keet waar iedereen uitstapte om coca cola te drinken. Na ons te hebben ververst, dacht Sebastiaan, stapten wij weer in ten einde de tocht naar de Niagara voort te zetten. De bus reed met grote snelheid over de gladde weg, het was een lieve lust om erin te zitten. Alle passagiers wezen elkaar opgetogen op de schoonste plekjes van het verrukkelijke landschap.

Dat zou hij schrijven aan zijn ouders.’ (p. 64-65)

Zittend in de bus zet hij zijn observaties dus tussen aanha-

lingstekens: hij denkt in de taal van zijn ouders, of in ieder geval in taal die zij kunnen waarderen. De bus biedt hem dus comfort, maar neemt hem zijn zelfstandigheid, zijn psychische automobilititeit, af. Toch steekt even later in de bus zijn verlangen naar het bezit van - en vooral: naar de omgang met - zijn eigen auto weer de kop op. Wat is een bezoek aan de Niagara Falls immers zonder bruid! Hij verbeeldt zich:

‘Hij voelde zich al gelukkig wezen in zijn oude auto en urenlang over de lange, bochtige Canadese wegen rijden, tussen heuvels en bossen, weilanden en meren en langs de kust van de zee. De hele dag zou hij er niet uit komen, want hij zou waarschijnlijk voor alle veiligheid niet harder rijden dan dertig mijl per uur en dus zeker zeven à acht uur per dag achter het stuur moeten zitten om vorderingen van enige betekenis te maken. En ook 's nachts zou hij er niet uitkomen! *Hij zou zich ineenkronkelen op de achterbank en verrukkelijk slapen, door zijn oude auto omhelsd.*’ (p. 66)

Is dit het verlangen naar de bruid of is dit de ambivalente hunkering naar de moeder, de ‘oedipale bruid’? Dat zijn gevoelens voor zijn mechanische bruid ambivalent zijn, blijkt wel hieruit dat hij het volgende moment weer vaststelt dat het het ‘àlloverstandigste’ zou zijn de auto van de hand te doen, ‘tegen iedere prijs’. Haar vernietigen is ook een mogelijkheid:

‘Maar liever dan dit [= haar verkopen] te doen, zou hij haar in een afgrond of een meer rijden. Of in brand steken, of doodgewoon op een eenzame plek laten staan, en weglopen, telkens achteromkijkend.³⁵

Het zou een dergelijke plaats zijn *als hij in zijn verbeelding had uitgekozen om de Niagara te aanschouwen. Een met gras begroeid plateau, waar hij heen zou rijden en waar hij naar de wa-*

terval zou zitten kijken, een sigaret rokend op de treeplank. In de omgeving waren alleen heuvels, bomen en rotsen te zien. Het fluiten van een vogel was soms te horen, boven het gedreun van het water uit.’ (p. 67)

Aldus heen en weer geslingerd tussen de tegenstrijdige verlangens zelfstandig dan wel geborgen te zijn arriveert hij te Niagara. Hij hoort er meteen een carillon spelen, bekijkt een triomfboog, hoort het gedonder van de waterval en ziet ‘wolkenkrabberachtige hotels [die] *in altijd brandende reclameletters verrukkelijke wittebroodsweken [beloofden]*’.

Zijn bezoek aan dit oord verschaft hem helemaal niet de vervoering, die hij ervan verwacht had. Hij keert daarop terug naar Toronto en verkoopt alsnog de auto, zonder er ooit zelfstandig en gelegitimeerd in gereden te hebben. Per *trein* keert hij terug naar zijn baas, die een vaderfiguur voor hem is. Ironisch genoeg voelt hij zich pas op de terugweg geheel op zijn gemak, in de trein, die een collectief vervoermiddel is dat geen bestuurderseisen aan hemzelf stelt. Tijdens de treinreis op weg naar zijn baas heeft hij tenslotte een ontmoeting met een oude vrouw, die de moederfiguur belichaamt. Zij vindt dat Sebastiaan lijkt op haar zoon George, een veelbelovende jongeman, die in de Tweede Wereldoorlog een heldendood stierf. De laatste zin van het verhaal luidt: ‘Hoe jaloers was hij op haar George.’

‘Een veelbelovende jongeman’ is een dubbelzinnig verhaal. Enerzijds is het een serieus verhaal en is Sebastiaan het prototype van de hermansiaanse held: hij is op zoek naar ‘new found land’, hij komt daarbij terecht in een ‘wildernis’ waar hij door ‘machinepech’ wordt gehinderd, hij bereikt zijn doel niet of ziet dat hij zich volledig op zijn doel heeft verkeken en hij keert daarop moedeloos terug naar het verfoeide ‘oude land’. Anderzijds is het een satirisch verhaal, dat hilarische momenten kent en waarin de spot wordt gedreven met het literaire leven van het naoorlogse

Nederland, zoals dat onlangs door Piet Calis is gedocumenteerd in *Speeltuin van de titaantjes*.³⁶ Veel bekende auteurs en enkele bekende tijdschriften worden in nauwelijks vermomde vorm gepresenteerd en gehegeld.

Hermans heeft zichzelf in dit verhaal opgesplitst. In de eerste plaats voert hij zichzelf op als ‘Dr. Herman F. Williams’, psychiater van de YMCA te Toronto, de man die Sebastiaans zoektocht na zijn bezoek aan Niagara genadeloos doorgrondt, die de tweedehands auto duidt als symbool voor Sebastiaans moeder en die over de literatuur van provinciale landen als Nederland *Mandarijnen op zwavelzuur*-achtige tirades afsteekt. Maar Hermans zit onmiskenbaar voor een gedeelte óók in de jonge dichter Sebastiaan, die schuchter maar ook ondernemend is, die veelbelovend maar tevens onzeker is en die gefascineerd is door het Europese fin de siècle, terwijl hij zich begeeft in de Noord-amerikaanse massacultuur van de forties. Ernst, zelfspot en satire gaan in dit humoristische, vroege verhaal hand in hand en verlenen het een grote charme.

Intrigerend eraan is het samenkomen van twee hoofdlijnen in de handeling: 1. Sebastiaans verlangen om koste wat het kost de Niagara Falls te bezoeken. 2. Sebastiaans verlangen om deze reis tegen elke prijs per auto te maken. Deze combinatie auto/Niagara Falls maakt dat dit vroege verhaal een zeer ironische, om niet te zeggen hilarische verschijning is van het thema van de machine célibataire in Hermans' werk. De auto wordt immers opzichtig gepresenteerd als een mechanische bruid (of - in de visie van de psychiater - als mechanische versie van de oedipale bruid: de moeder) en de Niagara Falls worden met verve gepresenteerd als dé traditionele lokatie voor het vieren van de honeymoon, een toeristische bestemming waarom de Falls zeker tijdens het fin de siècle wereldberoemd waren, maar die op het tijdstip van het verhaal al sterk in verval was geraakt.

Over de bijzondere betekenis van de Niagara Falls als huwelijksreislocatie bij uitstek verschaft Rob Shields interessante informatie in het hoofdstuk ‘Niagara Falls. Honeymoon capital of the world’ van zijn studie *Places on the Margin. Alternative Geographies of Modernity*.³⁷ Shields onderzoekt hoe in de westerse cultuur aan sommige bijzondere plaatsen in de natuur een specifieke sociale betekenis werd verleend. Kustplaatsen als het Engelse Brighton, beroemde bergtoppen in Zwitserland en ook een ontzagwekkende waterval als Niagara Falls werden in de loop van de negentiende eeuw toeristisch vormgegeven als rituele plaatsen voor vrijetijdsbesteding. De indrukwekkende wijze waarop de natuur zich op deze plaatsen manifesteerde, bood de mogelijkheid de bezoekers een gevoel van marginaliteit te laten beleven. Het gaat dus om de sociale constructie van liminale ruimten, waar de orde van het gewone, alledaagse bestaan op zijn kop werd gezet en waar men tegen betaling het carnavaleske (‘dirty weekends’) of het heilige (‘honeymoon’) kon beleven.

De Niagara Falls zijn de toeristische versie van plaatsen ‘achter borden Verboden Toegang:’ en ze parodiëren deze plaatsen dus in zekere zin. Ze vormen een toeristische omgeving waar de gewelddadige, materiële werking van de natuur (die op ‘normale’ plaatsen verborgen blijft) op een onthutsende manier aan de dag treedt en toch veilig te bezichtigen is. De Niagara Falls hebben om die reden een lange geschiedenis als locus sacra achter de rug, die al in 1825 begint.

Van 1825 tot 1845 vormden de toen nog vrijwel ongerepte Niagara Falls een ware ‘shrine of nature’: zij waren een plek waar de bemiddelde Amerikaan op een nog tamelijk avontuurlijke wijze een ‘authentic and sacred experience’ kon ondergaan. Van 1845 tot 1870 wordt de plek steeds meer geritualiseerd en uitgebaut. Voor een al wat bredere sociale laag vormt een bezoek aan de Falls dan een

moreel en pedagogisch moment in het leven, een moment waarop men op comfortabele wijze oog in oog met het sublieme komt te staan. Van 1870 tot 1917 worden de Falls ‘the fashionable honeymoon place’. Al wie trouwde en het maar enigszins kon betalen, bracht de huwelijksreis bij de Niagara Falls door. Het bezoek van de jonge echtelieden aan de plek, waar de natuur zich in al zijn kracht en verschrikking toonde, vormde ‘the trip of their lifetime’. Het gedonder van het water en de onbevattelijke afmetingen die de natuur hier had aangenomen, boden in combinatie met de feeëriekke verlichting en de nooit wijkende nevels een passende achtergrond voor de heftige erotiek van de wittebroodstijd. Niagara is in alle opzichten een plaats voor een rite de passage: een oord waar men ‘een ander’ wordt, door zich vrijwillig bloot te stellen aan de ritualisering van de pure natuurkracht van het leven. Niet alleen wanneer men in zijn leven een beslissende stap in positieve zin zette (huwelijk), begaf men zich naar de Niagara Falls; ook wanneer men uit het leven wilde stappen, koos men daarvoor niet zelden de Niagara Falls uit.

Rond 1920 bereikt Niagara volgens Shields het punt ‘a cliché done thing’ te zijn. Wie er dan de wittebroodsweken viert of zelfmoord pleegt, getuigt bepaald niet van originaliteit. Toen Sebastiaan er arriveerde (= eind jaren veertig), had de popularisering van het reizen er al voor gezorgd dat de beroemde watervallen geprofaniseerd waren tot een toeristische kitsch-plek. Maar de faam van de Falls als heilig oord bestond vlak na de oorlog zeker nog, daarvan getuigt Sebastiaans onverzettelijk voornemen om zijn Slauerhoviaans verlangen te stillen met een bezoek aan de watervallen. Rond 1950 verliest Niagara elke authenticiteit. In 1952 komt de beroemde film *Niagara* uit, met Marilyn Monroe en Joseph Cotten. De eerbiedwaardige watervallen fungeren daarbij als decor voor een populaire thriller. In 1970 zet het verval van Niagara in: prostitutie is er dan

‘one of the major problems’.

Sebastiaan loopt verloren rond in deze curieuze marginale ruimte. Ook hij staat op een cruciaal moment in zijn leven. Weggegaan van huis, losgekomen van zijn ouders en ontsnapt aan het bekrompen, provinciale literaire leven in een klein land als Nederland, wil hij een ander worden. Maar hij wordt geteisterd door tweeslachtigheid. Hij wil zijn verlangen stillen om in allerlei opzichten op eigen benen te staan en kiest een mechanische bruid om deze watervallen te bezoeken. Maar als hij nog eens aandachtig naar zijn bruid kijkt, ziet hij te veel gebreken en vindt hij haar toch te veel op ‘een oude dame’ lijken. Dan wil hij weer van haar af en als hij tegen zijn zin, maar wel gerieflijk, uiteindelijk per bus te Niagara arriveert, mijmert hij over de mogelijkheid er zelfmoord te plegen. De enorme krachtcentrale, die bij de watervallen gebouwd was, sprak bij de beleving van dit geritualiseerde natuurevenement sterk tot de verbeelding. Ook Sebastiaan is gefascineerd door deze enorme machine, die energie rechtstreeks van de aarde aftapt.

Sebastiaan maakt nog een boottochtje op het stuk van de rivier achter de waterval. De boot heet *Maid of the Mist* en is een machine célibataire op zichzelf: ‘Hoe vermakelijk moest het zijn daar aan boord te gaan wanneer je pas getrouwd was!’, denkt hij mismoedig als hij aan boord stapt. Temidden van vrolijke bruiden en bruidegoms is Sebastiaans stemming aldus:

‘Hoewel Sebastiaan met niemand een praatje maakte, voelde hij zich toch onmiddellijk veel prettiger van binnen, nu hij uitsluitend omringd was door mensen die voor hun genoeg op reis waren. Zijn slechte geweten dat hij zich zonder auto dit uitstapje veroorloofde *en als het ware een bruidegom was, die nadat de bruid plotseling ziek geworden is, dan maar in zijn eentje honeymoon was gaan houden omdat de kaartjes nu eenmaal toch al genomen waren*, verdween helemaal

toen het bootje de waterval naderde en men niets anders meer kon horen dan het gedruis. Er was meer water in de lucht dan wanneer het hard zou hebben geregend en het kwam uit alle richtingen.’ (p. 73)

De ambivalente celibatair Sebastiaan is dus zonder zijn mechanische bruid op een rituele plaats voor de honeymoon. Hij arriveert er bovendien op het moment dat deze locus door de massacultuur de parodie is geworden op plaatsen ‘achter borden Verboden Toegang’. Hij is dus op de verkeerde plaats en zonder de vereiste partner, tenzij hij ter plaatse alsnog de dood tot partner zou nemen. Maar zelfs dan zou hij zich slechts aan een cliché bezondigen. Sebastiaan vindt hier niets van zijn gading. Op de grens van Amerika en Canada - twee landen die, toen Hermans dit verhaal schreef (1948-49), een groot prestige in de wereld genoten - treft Sebastiaan een oord aan dat, wat provincialiteit betreft, in zijn ogen het bedompte Nederland nog naar de kroon steekt. Het carillon, het eerste dat Sebastiaan in Niagara waarneemt, blijkt zelfs de hele middag de negentiende-eeuwse Nederlandse hymne ‘Wien Neêrlands bloed’ te spelen! Sebastiaan brengt zijn tijd te Niagara voornamelijk zoek met allerlei speelautomaten, waaronder een muziekatomaat, waarin een piano en een viool op een krakkemikkige manier een stukje uit *Dichter und Bauer* spelen (deze speelautomaat wordt door de jonge dichter uit het boeren-Nederland onmiddellijk met zijn auto in verband gebracht: ‘Zijn oude auto zou hem rijden, zo goed als die oude automaat nog *Dichter und Bauer* speelde.’).

‘Een veelbelovende jongeman’ is een dubbelzinnig verhaal over de onmogelijkheid om per automobiele machine achter de borden Verboden Toegang te geraken. Aan een van de grootste canyons ter wereld heeft Sebastiaan zelfs zijn geld niet kunnen verspillen. Zijn behouden vaart is zijn mislukking en bestemming.

3. *Klokken*

Klokken nemen in Hermans' werk een minder centrale plaats in dan de schrijfwerktuigen en de auto's, trams en treinen. Klokken hebben in veel van Hermans' verhalen een ondersteunende rol: zij drukken het gevoel van afhankelijkheid en de daaruit voortkomende behoefte aan macht uit, waardoor personages overmand worden, wanneer zij met schrijfwerktuigen of auto's in de weer zijn. Toch vervullen de klokken in sommige verhalen en gedichten en in één roman de hoofdrol.

Klokken zijn in Hermans' universum gruwelijke martel-machines. Wie zich bewust wordt van zijn afhankelijkheid, kwetsbaarheid en vergankelijkheid, ervaart een klok als 'pendule': een martelwerktuig waarop hij wordt gepijnigd. Maar wie zich weet te pantsen, wie kennis of geweld aan zijn kant weet te krijgen en erin slaagt de natuur te beheersen, kan de klok gebruiken om er zelf mee te martelen. Dan is de klok geen pendule maar een 'tijdmeetmachine'. De klok als tijdmeetmachine verwijst naar de volwassenheid en dus naar de mogelijkheid van onafhankelijkheid, de klok als pendule verwijst naar de jeugd en dus naar afhankelijkheid. Toch is het onderscheid tussen beide soorten klokken ('tijdmeetmachine' en 'pendule') niet altijd duidelijk. Soms wisselen ze zelfs op een verraderlijke manier van identiteit. De personages in Hermans' werk kunnen de klok als tijdmeetmachine dus wel benutten als martelwerktuig, maar ze ondervinden daarbij doorgaans dat de klok als 'pendule' in een hinderlaag ligt. Actieve marteling door middel van de tijdmeetmachine kan elk moment omslaan in verraad door de pendule. Een tijdmeetmachine is een gemaskerde pendule, de pendule kan elke tijdmeetmachine verklikken.

In 'Atonale' (1943) en 'Een wonderkind of een total loss' (1967) speelt de klok een duidelijk ondersteunende rol. In beide verhalen gebruikt de hoofdpersoon immers een an-

dere machine als middel tot en vervanging van het contact met de materie of met de geliefde. Varenhijt uit 'Atonale' heeft heel zijn wezen ondergebracht in de brikettenfabriek:

'Zichzelf had Varenhijt niet geordend. Gedeeltelijk had het leven dat gedaan. Niet met opzet was hij een stalen figuur geworden. Maar toen het gebeurde, was hij blij geweest. En toen het grote ordeningswerk voltooid was, had hij zichzelf, de schepper ervan, vrij gewaand... en tot zijn verbazing had hij zich verbonden gezien; *hij was een rad in zijn eigen machine geworden*. Hij had er zich aan gewend en tenslotte zich erover verheugd.' (p. 45-46)

Sofie uit 'Een wonderkind of een total loss' is als haar auto. Als zij 's avonds alleen in bed ligt denkt zij:

'Effecten zijn er wel bij mij, maar verder is er bij mij dan ook niets, niets. Mijn nieuwe auto, duur maar beschadigd, symboliseert helemaal wat ik ben.' (p. 71)

De fabriek moet Varenhijt brengen, wat de auto Sofie moet verschaffen: bescherming, erotisch surrogaat en identiteit. Varenhijts fabriek ontploft uiteindelijk, Sofie wil zich aan het einde van het verhaal met haar auto te pletter rijden. Varenhijt kampt met Adelphe, Sofie met Roderik. Zowel Adelphe als Roderik verschijnen op de eerste bladzijden van de beide verhalen al ten tonele. De eerste tekenen van de nederlaag die zowel Varenhijt als Sofie door toedoen van resp. Adelphe en Roderik lijden, worden kenbaar gemaakt doordat hun tijdmeetmachines zich als pendules ontpoppen en aldus het falen van hun beider streven verraden. Over Varenhijt, de man die met zijn prikklok als een tiran over zijn arbeiders heerst, staat er: 'Nog nooit had het hem zo gehinderd dat de elektrische klok op zijn schrijftafel niet tikte, zoals de pendule, toen hij klein

was, thuis.’ En enkele bladzijden verder:

‘De kamer was donkerder geworden. Weer keek Varenhijt naar de klok zonder te zien hoe laat het was. Zonder tikken draaide de secondenwijzer rond. Als er een stop doorslaat, dacht Varenhijt, zal hij stilstaan, maar het zal er niets toe doen. *De tijd blijft steeds een ruige draad die dóór ons getrokken wordt. Ik zelf ben een secondenwijzer die draait*; ik tik helaas daarbij... Men moest dat kunnen onderdrukken.

Maar een machine ben ik toch ook; tot dusver loopt hij zonder haperen. Een lintzaag. Het kan mij weinig schelen. Een lintzaag hoort niets door zijn eigen gedruis, ook geen schreeuwen. Het komt er alleen op aan te blijven druisen.’ (p. 43)

Varenhijts machinale habitus vervult hem met vreugde, omdat hij in deze hoedanigheid kan leven zonder levensbesef: hij wil een tijdmeetmachine zijn ‘zonder daarbij te tikken’. Varenhijts zwakte bestaat eruit dat hij weliswaar een tijdmeetmachine is, maar niet verhinderen kan dat hij zichzelf alsmaar hoort tikken; dat hij een lintzaag is, maar niet kan voorkomen dat hij meer waarneemt dan zijn eigen gedruis.

Ook Sofie constateert voortdurend hoe laat het is. Maar als zij eenzaam in bed ligt, heeft zij geen tijdmeetmachine bij de hand. Netjes als zij is, heeft zij haar polshorloge bij het uitkleden afgedaan en op haar kleren gelegd. Wanneer het licht wordt, denkt ze:

‘De vieze dekens kriebelen aan mijn neus, lakens zijn er niet eens. Het wordt buiten al licht, je kunt de raamspijlen door het grofgeweven gordijn heen zien. Roderik snurkt. *Vroeger kon je aan het slaan van de klokken horen hoe laat het was, als je niet sliep.* Je kon er drie horen door het hele huis. Nu geen enkele. Opgeborgen? Te lui om ze op te winden? Weggedaan? Ik kan mij overigens niet voorstellen dat ie-

mand een cent zou geven voor de roodmarmeren pendule met bimbamslag. En de staartklok in de gang. Hing hij er eigenlijk nog? Ik zou niet weten of ik hem weer gezien heb. Roderik blijft snurken.’ (p. 74)

En twee bladzijden verder:

‘Naakt loop ik de gang in, de staartklok hangt nog op de oude plaats naast de spiegel, maar het gewicht is verdwenen. Ik bekijk mij zonder reden in de spiegel. Terwijl ik mij aankleed, bedenk ik, bijna wanhopig: Wat kan ik aan mezelf veranderen? Hier en daar een paar haren afknippen, nagels, eksterogen, maar dat is alles en het komt allemaal vanzelf weer terug. Hetzelfde op dezelfde plaatsen. Onveranderlijk produktieprogramma en dat onveranderlijke produktieprogramma heet ik.’ (p. 76-77)

Zowel Varenhijt als Sofie snakken naar de macht die een tijdmeetmachine heeft, maar ze worden beiden gefolterd door de pendule van de weemoed.

Ook het gedicht ‘Afscheid’ (1946)³⁸ brengt de klok tot uitdrukking in haar hoedanigheid van martelmachine:

De klok slaat; het licht verdampt.
 Er lopen geen mensen over de straat,
 enkel zij; haar rug is spits en wit.
 Ieder huis is een groot, stenen gezicht.
 Mijn hand krampt zich om de vensterbank;
 ik roep. Er blijft een vogel dralen
 in mijn ogen. Mijn gedachten falen.
 De klok slaat, slaat. Mijn adem verstijft
 tot sneeuw. De klok slaat. Ik roep, roep.
 Mijn woorden sneeuwen in de mistige straat.
 De klok slaat, slaat. De duif verbloedt...

Zij kijkt niet om, als ik ten einde raad
mijn armen buig in vreemde regelmaat.

In dit gedicht heeft de wereld verstijfde vormen aangenomen. Doordat de geliefde uit het zicht van de ik verdwijnt, onttrekt zij als het ware alle leven aan zijn bestaan en laat zij een wereld van gestolde beweging achter. Geluiden zijn gedempt, het lichaam van de ik is verkramp, zijn adem bevriest, zijn bewustzijn is geblokkeerd, zijn woorden stollen tot sneeuw, de ‘vogel’ komt tot stilstand, het leven vloeit uit de ‘duif’ weg en de ik zwaait als een ding: zijn armen worden wijzers van een klok. Tegelijkertijd beginnen dode dingen uit deze wereld op een vreemde manier te leven. Het is alsof het leven zozeer bedreigd wordt door het afscheid van de geliefde, dat het is uitgeweken en zich van dode dingen meester heeft gemaakt. Huizen worden gezichten en ‘de klok’ uit de eerste regel verandert in de laatste regel in de roepende en zwaaiende ik. De machinaliteit van de ik drukt hier dus zijn depersonalisatie uit.

Ook de vorm van het gedicht drukt de rigor mortis uit. Het vers kent een straf staccato. Maar liefst negen maal laten brute versbrekingen de regels haperen, terwijl daar maar drie enjambementen tegenover staan. Dit dertienregelige gedicht bestaat daardoor uit zeventien zinnen, waarin bovendien de zelfstandige naamwoorden sterk overheersen. In dit korte gedicht vindt zeventien maal een handeling plaats. Weliswaar kennen de zinnen de actieve vorm, maar alle werkwoorden zijn intransitief (lopen, verdampen, slaan, spits/wit zijn, krampen, dralen, falen, verstijven, sneeuwen, roepen, verbloeden, omkijken, buigen).

De afhankelijkheid van de ik is in dit gedicht maximaal. Hij wordt hier steeds meer een klok, maar niet in de betekenis die Varenhijt daaraan hecht, wanneer hij zegt: ‘Ik zelf ben een secondenwijzer die draait; ik tik helaas daarbij...’ De ik uit dit gedicht is ook een secondenwijzer. Alleen: hij

draait niet, maar wordt gedraaid. De ik is hier dus een pendule.³⁹

In ‘Het lek in de eeuwigheid’ (1947)⁴⁰ komen geen klokken voor, maar wel tijd. Er komen in dit verhaal dan ook enkele machines voor die de tijd in mootjes hakken: telefoonautomaat en lichtautomaat. Didine verliest het contact met haar vader en met haar man. Ze stort in: haar besef valt weg, haar geheugen begeeft het en ze raakt haar idee van ruimte kwijt. Ze begint te zweten, wordt duizelig, krijgt kramp in haar nek, haar gedachten rollen als kralen door haar hoofd en haar handen schudden. Ze sleept zich naar de w.c. Daar raakt ze als het ware aangesloten op de cloaca van tijd en ruimte. De w.c. is een diepe koker, vormt de kolk van een afvoergat en geeft toegang tot ‘het riool van de slaap’.

Doordat Didine's systeem uitvalt, verstopt zij de stroom van de *duur*. De tijd is ‘occupé’. Daarop komt haar man Louis, die zich tot dan toe in zekere zin als een slapende door het verhaal heeft bewogen, plotseling tot leven. Ineens slaat de activiteit bij hem toe: hij vecht verwoed om de toevoer van tijd uit het reservoir van de eeuwigheid te ontstoppen. Op een eilandje van tijd (de korte duur dat de lichtautomaat werkt) stelt hij zich als een bezetene te weer tegen de overmacht van de eeuwige duisternis.

In dit verhaal raakt de *orde* van de tijd, uitgedrukt door de telefoonautomaat en de lichtautomaat, op een bepaald moment overspoeld door de *chaos* van de tijdloosheid (duur, eeuwigheid, slaap). In de dagelijkse werkelijkheid geldt dat tijd en licht waargenomen en dus ook gemeten kunnen worden, terwijl eeuwigheid en duisternis buiten elke maat vallen. In dit verhaal wordt dit vertrouwde patroon plotsklaps omgedraaid: eeuwigheid wordt ineens de maat en tijd wordt een anomalie van de eeuwigheid. Het machteloze gevecht van Louis met de lichtautomaat drukt deze omkering uit. De inherente vormeloosheid van zoiets

als eeuwigheid krijgt in dit verhaal juist concrete gedaante en wordt voorgesteld als een *vat* of *reservoir*, dat wil zeggen als iets dat omtrek en inhoud heeft. De wegvliedende tijd, die normaliter meetbaar is en concreet kan worden voorgesteld, wordt in dit verhaal juist amorf gemaakt. Eeuwigheid heeft hier zelfs een bepaalde ‘omloop’: zij vormt een *vat* dat een *invoer* (w.c./ riool van de slaap) en een *afvoer* (lichtautomaat/kraan die druppelt) heeft. Dit geheel reguleert duur als een kringloop: een cirkelgang ‘met de klok mee’.

* *Een Heilige van de Horlogerie* (1987)⁴¹

Eénmaal heeft Hermans de klok tot mechanisch hoofdpersonage van een roman gemaakt. Deze roman handelt over een geleerde klokkenfanaat, die niet alleen in zijn hart de klok veracht, maar die zelfs niet in de kalender gelooft. In zijn proefschrift heeft Constantin getwijfeld aan de waarde van kloktijd. Kloktijd staat op zichzelf, heeft geen relatie met de werkelijkheid en produceert een schijnorde: na twaalf uur begint elke klok weer opnieuw. Daartegenover heeft Constantin de kalender geplaatst. De kalender verbindt de tijd met de geschiedenis.

Als een heilige offert Constantin zich op om alle klokken in het kasteel op één moment te laten slaan. Maar het is de kalender die hem daarbij tegenwerkt: in zijn priesterlijke bezigheden wordt hij afgeleid en vernederd door een ongenaakbare vrouw, die 1988 verwisselbaar maakt met 1925 en vice versa:

‘Een kalender is maar mensenwerk. Misschien missen de kalenderloze volkeren minder dan wij denken. Zij kunnen zonder zorgen, zonder vrees ooit tegengesproken te worden, aan gedaanteverwisseling geloven en aan verdubbeling van gedaanten. Als ik me verbeeldde zo'n oermens te zijn, dan was ‘mijn’ Louise, Louise Brooks. Dan hoefde ik er

niet aan te twijfelen dat zij dezelfde was, omstreeks 1925 (maar jaartallen kon ik niet kennen...) verdubbeld in twee identieke gedaanten. En de tweede was altijd jong gebleven. Ja, dat *hoefde* ik zelfs niet zomaar te denken, want ik *kon* helemaal niet ‘omstreeks 1925’ denken, omdat er geen kalender en geen jaartallen bestonden. En dus *dacht* ik ook niet dat zij Louise Brooks was, maar zij *was* het. Ik *dacht* het niet, maar *wist* het.’ (p. 94-95)

Neerslachtig *per bus* op weg naar Parijs om daar wellicht troost te vinden in de armen van een prostituée ziet Constantin toe hoe hij gepasseerd wordt door de gehate wethouder, die in een *sportwagen* rijdt en die Louise vervoert. Hier zien we dus een omgekeerde ondersteunende rol: de auto en de bus ondersteunen hier hetgeen door de klok tot uitdrukking wordt gebracht.

BESLUIT

Hermans' werk beslaat inmiddels al meer dan een halve eeuw. In die vijftig jaar is de machine voortdurend een thema geweest in zijn oeuvre. Hermans' literaire machinepark strekt zich uit van ‘En toch... was de machine goed’ (1938)⁴² tot *Naar Magnitogorsk* (1990). Er zijn belangrijke constanten aan te wijzen, maar toch verandert er wel iets in de loop van de tijd. Varenhijt uit ‘Atonale’ (1941) identificeert zich volledig met zijn fabriek en gaat er ook met huid en haar mee ten onder. De ik in *Naar Magnitogorsk* heeft beduidend meer afstand tot de magneet. Hij kijkt terug op een passie uit zijn jeugd. Bovendien wordt hij niet zèlf geëxecuteerd door de machine, maar staat als toerist aan de kant en kijkt naar een historisch curiosum. En de laatste roman, *Au pair* (1989), kent een hoofdpersoon, Paulina, bij wie elke identificatie met machines ontbreekt en aan wie zelfs affiniteit met het mechanistische denken vreemd is.

De schrijver Hermans heeft een passie voor machines en

hij heeft in de loop van de jaren zijn grondthema's literair vormgegeven in verhalen waarin de meest uiteenlopende machines functioneerden als projectie en belichaming van verlangens die niet alleen onschokbaar, maar ook onstilbaar zijn gebleken. Het kost weinig moeite Hermans' eigen beoordeling van ongetrouwde machines te onderschrijven: 't zijn onrendabele machines.'⁴³ De machines in Hermans' werk zijn verlangensmachines met teleurstelling als hoofdprodukt, zij het dat de teleurstelling in de loop van de tijd met groeiende distantie beschreven wordt.

Onrendabel of niet, toch falen Hermans' machines nooit: de mislukking produceren zij zonder mankeren. En ook al produceren deze machines aan de lopende band slechts mislukkingen, zij doen dat dan toch maar. Dat is in zekere zin al heel wat. Van een machine kan men tenminste op aan: ongetrouwde machines zijn immers monogaam.

BIJLAGE: Willem Frederik Hermans, 'Achter borden Verboden Toegang', *Het sadistische universum*, Amsterdam 1972⁹.

Weinig mensen weten hoe de aantrekkingskracht is die ik onderga van wat achter borden Verboden Toegang verborgen ligt.

Zelfs personen die boekjes over mij hebben opengedaan en zich erover beklagd dat ik ze van tevoren niet van alles en nog wat aan hun neus heb gehangen weten het niet, omdat ik er nooit over praat. Maar sinds mijn veertiende jaar breng ik vele dagen zoek op die afgelegen plaatsen, waarvan tot de voorbijgangers hoogstens wat gerommel en rook doordringt. En dikwijls dat niet eens. Alleen een 'Eigen Weg' waar niemand komt die er niets te zoeken heeft, voert er naartoe vanaf een openbare weg die op zijn beurt soms niets meer is dan de zijweg van een hoofdweg.

Daar is het dat monsterlijke graafmachines, pneumatische boren en dynamiet de illusie dat onze wereld een 'be-

woonde wereld' zou zijn, vernietigen. Hier wordt het duidelijk wat onze planeet in werkelijkheid is: een grote steen, inwendig rein, hard, en helder, van buiten wat vuil, slijmerig en versleten.

Uit dat vuil, dat slijtagemateriaal, dat slijpsel, achtergelaten door de verwerking van ijs, sneeuw, regen en wind, is alles voortgekomen: de microben, de planten, de dieren en de mens. Soms veegt de natuur deze steen ergens een beetje schoon. Zij blaast erop, spuwt erop, krabt eraan, klopt ertegen of houdt er een lucifer bij. De kranten spreken dan over natuurrampen: tornado's, watersnoden, lawines, bosbranden, vulkanische uitbarstingen en aardbevingen. Er wordt gejammerd, maar eigenlijk is er niets gebeurd: de steen zelt blijft onaangetast.

Sla een scherf van de steen en hij toont zijn ongerepte kosmische kleuren, zijn mineralen die edelstenen genoemd worden als zij hard genoeg zijn om de verwerking weerstand te bieden en niet tot de bewoonbaarheid van de wereld bij te dragen.

Achter die borden Verboden Toegang wordt door bestofte arbeiders met daverend geweld een stukje afgeslagen van onze grote steen. Daar wordt het materiaal gedolven waar wij onze huizen van bouwen, de steenkool waarmee wij ons verwarmen en het erts waarvan wapenen worden gesmeed.

Soms kan ik om die afgronden heenlopen zonder iets te doen, bedenkend hoe de mens met waanzinnige krachtsinspanning kruimeltjes afknaagt van de enorme meteoriet waar hij reddeloos aan gebonden is, waarop hij door het heelal giert als een drenkeling op een vlot en zonder ooit te mogen verwachten in de nabijheid van andere drenkelingen op andere vlotten te komen.

Op die plaatsen, achter borden Verboden Toegang, is het gras grijs van stof, de bomen zijn beschadigd door vrachtwagens die erlangs schuren, in grote kuilen staat

groen water, onder dode struiken liggen gebroken kamraderen en emaille kannen zonder bodem. Er hangt een stank alsof alleen de laagste vormen van leven zich hier nog wagen.

Niemand komt er behalve de stoffige arbeiders en ik. De arbeiders letten niet op mij. Niemand zal mij daar zoeken, in die daverende eenzaamheid waar ik thuishoor al spreek ik er met niemand over.

Het gerammel van de machines klinkt mij in de oren als de muziek van een revolutie. Hier bonst de nutteloze heldenmoed waarmee de mens zich ingraaft in zijn steen, in duistere gangen die verhoudingsgewijs nog niet eens met een speldepriek vergeleken kunnen worden.

Hier weerklinkt het trappelen van een gevangene op de betonnen vloer van zijn cel, duizenden malen versterkt.

(1955)

Eindnoten:

- 1 Titel van een beschouwing van de hand van W.F. Hermans naar aanleiding van de tentoonstelling 'De Vrijgezellenmachines' in het Stedelijk Museum te Amsterdam, 20 november 1975-2 januari 1976. In *Museumjournaal* van oktober 1976, pp. 224-228.
- 2 Samen met drie studenten, Monique Begeijn, Ron de Kleuver en Patty Rovers, heb ik mij geruime tijd over dit onderwerp gebogen. Ik dank hen voor het werk dat zij verzet hebben.
- 3 S. Bem, *Het bewustzijn te lijf: Een geschiedenis van de psychologie in samenhang met culturele en maatschappelijke ontwikkelingen van 1600 tot het begin van de 20^e eeuw*. Amsterdam 1985, p. 43.
- 4 J.E. Dijksterhuis, *De mechanisering van het wereldbeeld*. Amsterdam 1950, p. 8.
- 5 Thomas S. Kuhn, *De structuur van wetenschappelijke revoluties*. Vert. van B. Willink. 3e herz. dr. Meppel/Amsterdam [1979], passim.
- 6 S. Bem, *Het bewustzijn te lijf*, p. 47.
- 7 P. Vroon en D. Draaisma, *De mens als metafoor: Over vergelijkingen van mens en machine in filosofie en psychologie*. Baarn 1985, p. 89.
- 8 'Ook de hogere psychische functies die Descartes niet mechanistisch-fysiologisch kon verklaren, maar toeschreef aan bewustzijn, werden door Hobbes als materiële processen beschouwd.' S. Bem, p. 73.
- 9 Resp. J. Kuitenbrouwer, *Turbo taal. Van socio-babbel tot yuppie-speak*. Den Haag 1987, p. 67 en J. Kuitenbrouwer, *Neo turbo. Van yuppie-speak tot crypto-mumble*. Amsterdam 1993, p. 8.
- 10 Zie R. Simmen, *Mens en machine. Teksten en documenten over automaten, androiden en robots*. Amsterdam 1968. Zie eveneens H. Swoboda, *Der künstliche Mensch*. München 1967 en G. Wittkop, *Künstliche Menschen. Von Automaten und Puppen und Marionetten*. Zürich 1962.
- 11 Lewis Mumford, *Art and Technics*. New York etc. 1952, p. 132.
- 12 Zie G. Beauchamp, 'Technology in the Dystopian Novel.' In *Modern Fiction Studies* 32 (1986) nr. 1, pp. 53-63.
- 13 Hermans beschouwt de machine niet als iets dat tot 'de cultuur der anderen' behoort. Voor hem vormt de machine juist een punt van identificatie en hij geeft haar een ereplaats in zijn kunstopvatting. Hermans' houding tegenover de techniek kent dan ook zeker een polemisch moment. Impliciet zet hij zich hiermee als naoorlogse jonge schrijver af tegen de koudwatervrees voor techniek, die gemeengoed was in de 'gymnasiastencultuur' - met haar typisch vooroorlogse Bildungsidealen - van bijvoorbeeld Huizinga en Ter Braak. Zie hiervoor: Willem Frederik

Hermans, 'Kan de tijd tekens geven?' In *Van Wittgenstein tot Weinreb. Het sadistische universum* 2. 2^e herz. en verm. dr. Amsterdam 1971, pp. 86-109.

14 Michel Carrouges, *Les machines célibataires*. Parijs 1976. De afbeelding op p. 80 is genomen uit deze publikatie.

15 K.G. Hulten, *Bewogen beweging*. Amsterdam 1961.

16 Zie noot 13.

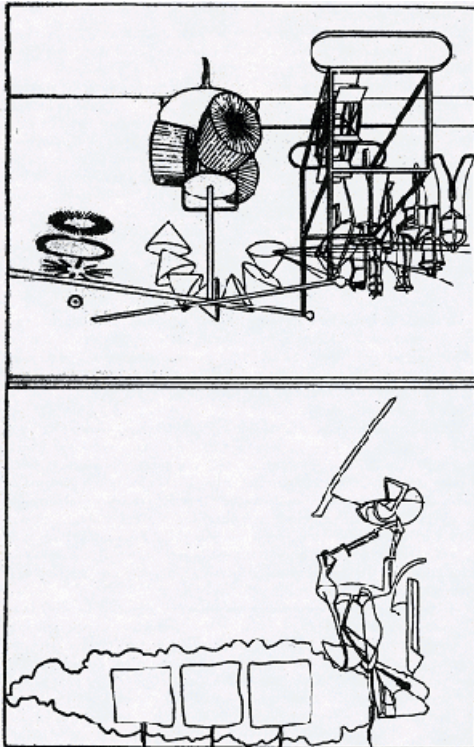
17 De afbeelding hieronder is afkomstig uit Carrouges' essay. De beschrijving ervan is genomen uit W.F. Hermans' beschouwing naar aanleiding van de tentoonstelling 'Vrijgezellenmachines', getiteld 'Ongetrouwde machines zijn monogaam' uit 1976:

'De eerste ongehuwde machine die ook werkelijk zo heette, heeft nooit bestaan, behalve als tekening.

Deze tekening vormt de onderste helft van het befaamde, enorme (272 × 170 cm) kunstwerk op glas, dat in de jaren 1915-1923 vervaardigd werd door Marcel Duchamp (1877-1968) en getiteld is: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*: de bruid ontbloot door haar vrijgezellen, zelfs. De onderste helft is genaamd *La machine célibataire* - de ongetrouwde machine, wat mij een betere vertaling lijkt dan de vrijgezellenmachine: misschien is de machine wel gescheiden of een weduwe. Werd immers niet al lang voor er van ongehuwde machines sprake was, de guillotine in de volksmond "la veuve", de weduwe, genoemd? Van links naar rechts kunnen in Duchamps voorstelling van de "ongetrouwde machine" drie groepen worden onderscheiden.

Een raamwerk dat een watermooltje bevat, wordt bekroond door "het kerkhof" van uniformen en livreen, negen opgeblazen vormen die min of meer vaag aan menselijke figuren doen denken en respectievelijk zijn een priester, een loopjongen van een warenhuis, een gendarme, een kurassier, een politieagent, een aanspreker, een speculant, een piccolo en een stationschef.

Een stelsel van "capillaire buizen", een "schaar" en een reeks kegelvormige zeven vormt de verbinding van dit alles met het middengedeelte, zijnde de "chocolademolen" die als voetstuk een Louis XV salontafeltje heeft. Deze chocolademolen bestaat ook als afzonderlijk schilderij en lijkt inderdaad op een echte chocolademolen. Rechts hiervan bevinden zich dan nog een aantal door Duchamp nauwkeurig beschreven dingen (te veel om hier op te sommen) die bekroond worden door het "gebied van het Wilson-Lincoln effect".



De gehele machinerie (het is welhaast een fabriek!) diende om twee "stampers" ertoe te bewegen de kleren van de bruid op te lichten en los te maken en aldus haar ontbloting te bewerkstelligen. Dit kunstwerk is een combinatie van beeldende en literaire kunst, de voorstelling is ongenietbaar zonder de erbij behorende tekst. Wie zich in Duchamps notities verdiept, zal er uren mee bezig

- kunnen zijn. De afbeelding is uitgevoerd in de stijl van een echte werktekening. Natuurlijk kan toch in een oogopslag worden gezien dat het geen echte werktekening betreft van een machine die echt zou kunnen worden gebouwd.'
- 18 *Paranoia*. Amsterdam 1970.
 - 19 In *Moedwil en misverstand*. 11^e dr. Amsterdam 1948, pp. 25-64.
 - 20 Voor een globale analyse van dit verhaal zie Wilbert Smulders, 'Met de linker- en rechterhand geschreven. Willem Frederik Hermans en de literaire conventies.' In *Verboden toegang. Essays over het werk van Willem Frederik Hermans gevolgd door een vraaggesprek met de schrijver*. Bezorgd door Wilbert Smulders. Amsterdam 1989, pp. 84-121 (m.n. pp. 90-97).
 - 21 Het tweede motto van de bundel waarin het verhaal staat, *Moedwil en misverstand*, luidt: 'Das Ziel des Lebens ist der Tod' en is ontleend aan S. Freud. Zie 'Met de linker- en rechterhand geschreven', *Verboden toegang*, pp. 84-86.
 - 22 Dit patroon wordt op kleine schaal op een aantal manieren herhaald: Varenhijts handelingen met de beademingsmachine, waaraan Maya ligt; de verdringing van de klok door de pendule; de botsing tussen Varenhijt (de machine) en Adelphe (de anti-machine). Zie 'Met de linker- en rechterhand geschreven', *Verboden toegang*, pp. 90-97.
 - 23 Ik ga voorbij aan de interpretatie die Freddy de Vree van deze roman gegeven heeft. (Freddy de Vree, 'De God Denkbaar Denkbaar de God.' In *Bzzlletin* 126 (1985) pp. 49-57). Weliswaar heeft De Vree de verdienste gehad als eerste het concept 'machines célibataires' met deze roman in verband te brengen en bevat zijn interpretatie van *De God Denkbaar* zeker waardevolle elementen, maar zijn interpretatie is nogal rommelig, onder andere omdat hij er de alchemie bij haalt. Zijn werkwijze is bovendien nogal ondoorzichtig, aangezien hij - in navolging van Carrouges - het duistere kunstwerk van Duchamp als leidraad aanhoudt en dus niet tot een heldere omschrijving geraakt van het concept 'machine célibataire'. Ik volg hieronder de bondige en heldere interpretatie die Baudoin Yans in zijn recente dissertatie van *De God Denkbaar* geeft. (Baudoin Yans, *De God Bedrogen Bedrogen de God. Een speurtocht door W.F. Hermans' filosofisch universum*. (Diss.) Leuven/Brussel 1992.) Yans' interpretatie is geheel in overeenstemming met die van H. Paardekooper-Van Buuren, 'Wat stond er op de stempel van de boomvaren?' In *Raam* 72 (1971), pp. 34-42.
 - 24 *De God Bedrogen*, p. 99.
 - 25 Schrijver Dezes, *Het Evangelie van O. Dapper Dapper*. Met een voorwoord van Willem Frederik Hermans. 2^e herz. dr. Amsterdam 1977, p. 205.
 - 26 *Het Evangelie van O. Dapper Dapper*, p. 210.
 - 27 *Het sadistische universum*. 9^e dr. Amsterdam 1972.
 - 28 De rol die Hermans in verschillende verhalen aan de auto geeft, is verwant aan de wijze waarop de auto figureert in het werk van sommige Amerikaanse schrijvers, waarbij aangetekend moet worden dat autobezit in Amerika al in de jaren vijftig veel gewoner was dan in Europa. Zie voor het thema 'auto' in de Amerikaanse literatuur: David Laird, 'Versions of Eden. Automobile and the American novel' in *Michigan Quarterly Review* 19 (1981), waarin aandacht wordt besteed aan F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (1925), James Cain, *Mildred Pierce* (1942), Bernard Malamud, *The Natural* (1952), Walter Percy, *The Last Gentleman* (1966) en Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (1966).
 - 29 Over de betekenis van de auto als zelfbeeld van Sofie heb ik uitvoerig geschreven in 'Met de linker- en rechterhand geschreven'. In *Verboden toegang*, pp. 101-116.
 - 30 Uit 'Kleine protokollen' in *Het sadistische universum*, pp. 148-153.
 - 31 De cursiveringen in al de nu volgende citaten zijn van mij, W.S.
 - 32 *De donkere kamer van Damokles*. 24^e dr. Amsterdam 1982, p. 19.
 - 33 Uit *Horror coeli en andere gedichten*. Amsterdam 1946, p. 15. Ook opgenomen in *Overgebleven gedichten*. Amsterdam 1968.
 - 34 In *Een landingspoging op Newfoundland*. [2^e dr.] Amsterdam 1977, pp. 13-94.
 - 35 Opvallend is de overeenkomst met Sofie's verlangen om haar auto, die haar alles is, te vernietigen, nadat gebleken is dat zij de mislukte vaderfiguur Alex niet als minnaar terug heeft weten te winnen: 'Nog harder dan gisteren rijd ik over de oprijlaan vol kuilen. Het stuur houd ik zo losjes vast, dat ik van rechts naar links slinger en van links naar rechts. *Het liefst zou ik tegen alle bomen tegelijk vliegen*. [...] Op de snelweg rijd ik honderdtachtig. Ik weet niet wat ik moet beginnen. *Stoppen op een stil plaatsje om het woord onzichtbaar te maken?* Maar hoe? Het enige zou zijn er zoveel nieuwe krassen bij te maken, dat niemand meer zou kunnen lezen wat

- er heeft gestaan. *Of de auto in brand steken?* (Cursiveringen van mij). Uit *Een wonderkind of een total loss*. 6^e dr. Amsterdam 1977, p. 93.
- 36 Piet Calis, *Speeltuinen van de titaantjes. Schrijvers en tijdschriften tussen 1945 en 1948*. Amsterdam 1993.
- 37 Rob Shields, *Places on the Margin. Alternative Geographies of Modernity*. London/New York 1990.
- 38 In *Horror coeli en andere gedichten*. Amsterdam [1946], p. 36. Ook opgenomen in *Overgebleven gedichten*. Amsterdam 1970, p. 29.
- 39 Een vergelijkbare betekenis heeft de klok in gedicht nr. III uit *Kussen door een rag van woorden*, genomen uit de afdeling 'Kussen door een rag van woorden' van *Horror coeli en andere gedichten*. Amsterdam [1946], p. 56:

Alleen in mijn kamer, alleen. Alleen de klok
is mij verwant. Hem kwelt hetzelfde lot:
wij winden om de beurt elkander op.
Uit zijn gebaren immers kan ik weten
waar zij op dat moment mij is vergeten.

Of zij bij den ander is, of thuis,
of zij nog komt. - Maar 't wordt al stil in huis...
Alleen wordt om het uur, na kort geruisch,
tot mij gesproken, elk uur meer gesproken,
tot ook dat, al na een woord, wordt afgebroken.

- 40 In *Moedwil en misverstand*. 11^e dr. Amsterdam 1983, pp. 149-160.
- 41 *Een Heilige van de Horlogerie*. Amsterdam 1987.
- 42 Dit verhaal, geschreven in 1938 door de dan zeventienjarige W.F. Hermans en gepubliceerd in *Algemeen handelsblad* van 6 april 1940, vormt Hermans' allereerste literaire publikatie voor een groot publiek. Hermans' debuut is dus tevens zijn eerste machineverhaal. Voor een interpretatie van dit verhaal verwijs ik naar J. Fontijn, 'Zuster en superego.' in *Raster* 5 (1971) nr. 2, pp. 280-296.
- 43 Zie noot 1.