



## **Het vervagen van grenzen**

Surrealisme in 'De fruitkar' (Bordewijk) en 'Dokter Klondyke' (Hermans)

### Bachelorscriptie

Naam : L.R. Fonteijne  
Studentnummer : 3180913  
Studie : Nederlandse taal & cultuur (deeltijd)  
Universiteit : Universiteit Utrecht  
Docent : Dr. H. Anten  
Datum : juni 2012

Enkele verhalen van Ferdinand Bordewijk en Willem Frederik Hermans hebben dikwijls het stempel 'surrealistisch' opgelegd gekregen. Het surrealisme is rond 1920 ontstaan in Frankrijk. De beweging wilde het onbewuste ontdekken en weergeven, in plaats van de bestaande kunst te vernietigen zoals de dadaïsten dat voor ogen hadden. De surrealistische schrijvers schreven in die periode met uitschakeling van het verstand (*écriture automatique*). Deze vorm van surrealisme is in Nederland nooit van de grond gekomen.

Via kritieken, essays en kronieken uitten Bordewijk en Hermans hun ideeën over literatuur. De poëtische opvattingen van beide auteurs vertonen opvallende overeenkomsten. Ze hebben een sterke voorkeur voor fantastisch proza: proza dat in strijd is met de werkelijkheid. Ze vinden een gedegen, coherente structuur een voorwaarde om literatuur geloofwaardig over te laten komen. Trends of wensen van het publiek mogen geen enkele invloed hebben op het literaire werk.

Niet alleen vertonen hun literaire opvattingen overeenkomsten; de verhalen die Hermans in het begin van zijn carrière schreef zijn te vergelijken met enkele verhalen van Bordewijk. Zij brachten hun ideeën over 'literair surrealisme' in de praktijk. De auteurs brachten de verbeelding op een andere manier tot uiting dan de Franse surrealisten; ze verkozen een realistische manier om het ongewone weer te geven. De weergave van het surreële gaat hierbij vloeiend over in de werkelijkheid. Deze stijl heeft een belangrijke overeenkomst met het surrealisme dat ontstond ten tijde van het interbellum: het bevrijden van de verbeelding staat centraal.

De belangrijkste overeenkomsten tussen 'De fruitkar' (Bordewijk) en 'Dokter Klondyke' (Hermans) zijn het wegvallen van de grenzen tussen levende wezens en dode voorwerpen, het tot leven komen van het stoffelijke en het samenkomen van droom en werkelijkheid. De hoofdpersonages van beide verhalen ondergaan een geestelijke catharsis. Ze kampen met een zielsconflict en zijn op zoek naar verlossing. Doordat hun gecreëerde wereld in conflict is met de werkelijkheid, zien zij de zaken niet meer scherp.

Beide auteurs hanteren een vorm van 'rationeel surrealisme'. Doordat de grenzen tussen droom en werkelijkheid vervagen, is er in de genoemde verhalen sprake van surrealisme.

## **Inhoudsopgave**

1. Inleiding	4
2. Surrealisme	5
2.1 Opkomst van het surrealisme	5
2.2 Surrealisme in Nederland	6
3. De poëtische opvattingen van Bordewijk	11
4. De poëtische opvattingen van Hermans	15
5. Overeenkomsten tussen de poëtische opvattingen van Hermans en Bordewijk	21
6. Analyses	24
6.1 De fruitkar	24
6.2 Dokter Klondyke	31
7. Conclusie	38
8. Literatuur	40

Omslag: *Het rijk der lichten*, René Magritte

## 1. Inleiding

Op 17 juni 2011 werd *Een onmiskenbare verwantschap*<sup>1</sup>, de briefwisseling tussen Willem Frederik Hermans en Ferdinand Bordewijk, in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag gepresenteerd. Uit de inhoud van de brieven in deze bundel blijkt dat beide auteurs elkaars werk waardeerden. Met name voor elkaars droomverhalen hebben de schrijvers lovende woorden over.

De briefwisseling was voor mij aanleiding om mij te verdiepen in deze verhalen, die dikwijls het stempel 'surrealistisch' opgelegd hebben gekregen. Wat waren de ideeën van Hermans en Bordewijk over het surrealisme en in hoeverre vertoonden hun ideeën gelijkenis? Op welke wijze brachten zij het surrealisme in hun verhalen? Mijn onderzoeksvraag luidt: wat zijn de overeenkomsten tussen de surrealistische elementen in 'De fruitkar' van F. Bordewijk en 'Dokter Klondyke' van W.F. Hermans?

Om deze vraag te beantwoorden zal ik eerst een uiteenzetting geven van het surrealisme. Wat is surrealisme precies en welke rol heeft deze stroming gespeeld binnen de Europese en de Nederlandse literatuur? Nadat ik het theoretische kader heb afgerond, zal ik ingaan op de literaire ideeën van Hermans en Bordewijk. Het werk van beide auteurs zal ik ten slotte toetsen aan de kenmerken van het surrealisme, zoals zij die voor ogen hadden. Dit doe ik door een verhaal van Bordewijk ('De fruitkar') en een verhaal van Hermans ('Dokter Klondyke') te analyseren. In de conclusie zal ik de antwoorden op mijn onderzoeksvraag samenvatten.

---

<sup>1</sup> Willem Frederik Hermans & F. Bordewijk, *Een onmiskenbare verwantschap. Brieven 1944-1965*. Bezorgd door Marsha Keja & Arno Kuipers. Amsterdam, 2011.

## 2. Surrealisme

In de volgende paragrafen beschrijf ik kort de opkomst van het surrealisme in Frankrijk. Tevens zal ik beschrijven welke (beperkte) invloed het surrealisme in Nederland heeft gehad en in hoeverre er sprake is geweest van surrealisme binnen de Nederlandse literatuur.

### 2.1 Opkomst van het surrealisme

Het surrealisme is een kunststroming, die in de jaren twintig van de twintigste eeuw ontsproot aan het dadaïsme. De dadaïsten maakten deel uit van een kortstondige maar heftige beweging, die tijdens de Eerste Wereldoorlog was ontstaan. Deze beweging keerde zich tegen de dan geldende normen voor wat 'kunst' mocht worden genoemd. Dadaïsten hielden zich bezig met het ontkennen en ondermijnen van de algemeen geaccepteerde afspraken in de maatschappij en in de kunst. Net als het surrealisme was het dadaïsme meer een manier van leven dan een kunststroming. Maar waar dada zich enkel afzette tegen de maatschappij, ging het bij het surrealisme om het vinden van andere, nieuwe waarheden, in dromen of hallucinaties. Surrealisten wilden het onbewuste ontdekken en weergeven, in plaats van de bestaande kunst te vernietigen. De surrealisten wilden zich niet uitsluitend afzetten tegen de maatschappij; ze wilden ook iets creëren.

De term surrealisme werd voor het eerst gebruikt in 1917 in een Frans toneelstuk van Guillaume Apollinaire met als ondertitel: *Drame surréaliste en deux actes et un prologue*. Vijf jaar later was André Breton de aanvoerder van een nieuwe beweging. Deze beweging had bezwaar tegen de manier waarop de innerlijke driften en verlangens vaak werden weggelaten. De mens moest geestelijk bevrijd worden door toegang te vinden tot het onbewuste.

De thematiek van Sigmund Freud was een belangrijke bron van inspiratie<sup>2</sup>: de droom vormt het grensgebied tussen het bewuste en het onbewuste. Als die twee gebieden zonder signaal in elkaar overgaan, spreekt men van surrealisme. Zonder signaal betekent dat er niet duidelijk gemaakt wordt dat er sprake is van een overgang tussen

---

<sup>2</sup> Boven, E. van en Kemperink, M., *Literatuur van de moderne tijd. Nederlandse en Vlaamse letterkunde in de 19<sup>e</sup> en 20<sup>e</sup> eeuw*. Bussum, 2006, p. 174-175.

het bewuste en het onbewuste.

In 1924 publiceerde Breton het *Manifeste du Surréalisme*. Hiermee was het surrealisme definitief geboren. Veel kunstenaars raakten geïnspireerd en gingen op verschillende manieren op zoek naar de alternatieve realiteit die men vindt in een droom of hallucinatie. Onder meer door het gebruik van drugs probeerden zij buiten zichzelf te treden, om op deze manier een nieuwe werkelijkheid te ontdekken. De surrealistische schrijvers schreven met uitschakeling van het verstand. Hierbij suggereert het ene woord het andere en ontstaan er op die manier ketens van associaties, bewustzijnsstromen die direct opwellen uit het onbewuste. Door het automatische schrijven moesten onbewuste krachten loskomen en hoopte men uiteindelijk een hogere orde van realiteit te bereiken. Deze belangrijke methode binnen het literair surrealisme werd *écriture automatique* (automatisch schrift) genoemd.

In het surrealistisch manifest beweert Breton onder andere dat de surrealisten middels puur psychisch automatisme de werkelijke wijze van het functioneren van het denken begrijpen en tot uitdrukking brengen.<sup>3</sup> In dromen kunnen de meest absurde dingen gebeuren. Breton wilde in de normale, ons omringende wereld, een ontmoeting creëren tussen droom en werkelijkheid, een versmelting die uitmondt in een nieuwe, absolute realiteit:

Voorals omdat je zo onverzoenlijk bent, dierbare verbeelding, houd ik van je. (...) En daardoor zijn hallucinaties, waanbeelden e.d. een niet te verwaarlozen bron van genot. (...) Ik geloof in de toekomstige versmelting van deze beide ogenschijnlijk zo tegenstrijdige toestanden, droom en werkelijkheid, in een *surrealiteit*, als we het zo mogen noemen.<sup>4</sup>

## 2.2 Surrealisme in Nederland

Het surrealisme werd, zeker in de beginjaren, nauwelijks opgemerkt en weinig gewaardeerd door de Nederlandse culturele elite. Prominente critici als E. du Perron maakte korte metten met de nieuwe stroming, waarvan de algehele indruk was dat deze wel weer over zou waaien.<sup>5</sup> Er was een kleine groep die zich wel interesseerde voor het

---

<sup>3</sup> Breton, A., 'Surrealistisch Manifest'. In: Drijkoningen, F., Fontijn, J. e.a., *Historische Avantgarde; programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, Dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme*. Amsterdam, 1982, p. 303.

<sup>4</sup> Citaat overgenomen uit: Renders, H., *Verijdelde dromen. Een surrealistisch avontuur tussen De Stijl en Cobra*. Haarlem, 1989, p.18.

<sup>5</sup> Renders (1989), p. 23.

surrealisme, al ging de aandacht met name uit naar de schilderkunst. Deze groep bestond uit L. Th. Lehmann, C. Buddingh', Chris van Geel, E. van Moerkerken en Theo van Baaren.

In 1930 was er in het Stedelijk Museum te Amsterdam een tentoonstelling met het werk van Belgische en Franse surrealisten. De surrealistische film *Un Chien Andalou* van de surrealistische, Spaanse kunstenaars Luis Buñuel en Salvador Dali - die in datzelfde jaar in Utrecht vertoond werd - kon in kleine kring op waardering rekenen. Al met al bleek Nederland echter te nuchter voor het surrealisme. Volgens Willem Wagenaar - een Utrechtse schilder die wél geïnteresseerd bleek - was Nederland gewoon te laat. De echte avant-garde had zich in de jaren twintig al in het buitenland gemanifesteerd.

In 1938 werd er in Galerie Robert te Amsterdam een surrealistische tentoonstelling gehouden, als besluit van een hele reeks exposities van experimentele kunst in onder meer Duitsland, Engeland, Argentinië, Frankrijk, Japan en Nederland. Op deze tentoonstelling, de *Internationale tentoonstelling van het surrealisme*, demonstreerden de kunstenaars hun visie: het onbewuste speelt een grote rol bij het scheppingsproces en de droom staat model voor de wijze waarop je de werkelijkheid waarneemt. Surrealisten stellen immers geen grenzen aan de fantasie en proberen elke ratio en elk waardeoordeel uit te sluiten. Onder andere het werk van Yves Tanguy, Picasso en Frederico Carasso werd getoond.

Het werk van Frederico Carasso bestond op deze tentoonstelling uit kleine plastieken van figuren en groepen in steen en terracotta. Toevallig samengevoegde beelden zweefden door droomachtige landschappen. De kunstenaars probeerden de bewegingen van het toeval een grote plaats toe te kennen in het scheppingsproces.

Voor enkele Nederlandse dichters als Buddingh', Elburg, Kouwenaar en Pape was deze tentoonstelling pas de eerste kennismaking met het surrealisme. Ook nu waren de persreacties negatief. P.F.Sanders schreef in *Het Volk*: 'Ik ben bereid de zaak ernstig te nemen en wel als een ernstige aanfluiting.' *De Groene Amsterdammer* was positiever: 'Hetgeen niet zeggen wil, dat ook uit dit vergeefsche pogen niet wel eens iets interessants of moois kan ontstaan.'<sup>6</sup>

Van 1941 tot 1944 werd het surrealistische tijdschrift *De Schone Zakdoek* uitgegeven. Initiatiefnemers waren Gertrude Pape en Theo van Baaren. In een gesprek met Hans

---

<sup>6</sup> Beide persreacties overgenomen uit: Renders (1989), p. 27.

Renders zegt de in 1989 overleden Van Baaren het volgende over surrealisme: 'De betekenis van het surrealisme is voor mij vooral de bevrijding van de fantasie. Dat is iets anders dan automatisch schrijven. Verbeelding behoort een vrije samenwerking te zijn van bewustzijn en onderbewustzijn en niet door een van beide als tiran geregeerd te worden.'<sup>7</sup>

Het tijdschrift - waarin nergens een definitie of richtlijn van het surrealisme was opgenomen - verscheen één keer per maand. De hoofdredacteuren woonden in Utrecht. Bij hen thuis werden geregeld culturele avonden gehouden, waarbij surrealistische vormen van kunstuitoefening centraal stonden. In 1981 werd er een bloemlezing uitgegeven van *De Schone Zakdoek*. Het is het enige surrealistische tijdschrift dat ooit in Nederland is uitgegeven.

In de schilderkunst kan er onderscheid worden gemaakt tussen het abstract en figuratief surrealisme. Het abstract surrealisme heeft betrekking op het uiten van het onbewuste: schilderen zonder een vooraf gemaakt plan, slechts afgaand op de intuïtie. Deze richting kenmerkt zich door het gebruik van organische, vloeiende vormen. Het figuratief surrealisme kenmerkt zich door het uitbeelden van dromen, wat dikwijls resulteert in een combinatie van een realistische omgeving met een fantastisch element. Het figuratief surrealisme is verwant aan het magisch realisme, de stroming waarin de werkelijkheid van alledag irrationale kenmerken vertoont. Het werk van de Belgische schilder René Magritte wordt geclassificeerd als figuratief surrealistisch, terwijl de Nederlandse schilders Carel Willink en Pyke Koch tot de magisch realistische school behoren. Laatstgenoemde zei in 1971 over het verschil tussen deze twee stromingen:

Het magisch realisme bedient zich van de voorstellingen die wel mogelijk, maar niet waarschijnlijk zijn; het surrealisme daarentegen van onmogelijke of onbestaanbare situaties. Tussen het apert onmogelijke en het onwaarschijnlijke ligt de wereld van surrealisten en magisch realisten.<sup>8</sup>

Ik ga later in op de invloed van de schilderijen van Willink op het werk van Bordewijk en Hermans en op de opvattingen die beide auteurs hadden over het surrealisme.

Rond 1930 speelde het experimentele, automatisch schrift, dat school maakte als schrijfmethode van het surrealisme, geen rol van betekenis in de Nederlandse literatuur.

---

<sup>7</sup> Citaat overgenomen uit: Renders (1989), p. 51.

<sup>8</sup> Citaat overgenomen uit: Renders (1989), p. 15.



Het Nederlandse publiek was het realisme gewend, waarin psychische processen van de hoofdpersonages uitgebreid worden beschreven. Toch is het beeld, dat surrealisme in de Nederlandse literaire wereld geen rol van betekenis heeft gespeeld, niet geheel juist. A. Bergsma en J.M.J. Sicking gaan in een artikel<sup>9</sup> uit 1991 in op de surrealistische tendensen in het tijdschrift *Criterion* (1940-1942 en 1945-1948). De auteurs erkennen dat een openlijke doorbraak van het surrealisme in Nederland niet heeft plaatsgevonden, onder andere door een afwijzende houding van de *Forum*-groep. Reeds in 1928 had Du Perron een ironische beschouwing geschreven: zo noemde hij surrealisten ‘protesterende jongelieden’.<sup>10</sup> Maar Bergsma en Sicking komen met overtuigende voorbeelden van verhalend proza dat wel degelijk neigt naar surrealisme, ondanks het in Nederland ongunstige klimaat voor de wat extremere kanten van de surrealistische beweging op dat moment. Zij concluderen: ‘De aandacht voor de wereld van het onderbewustzijn, van de droom, de vrije associatie en de fantasie was ongetwijfeld bij de *Criterion*-generatie groeiende.’<sup>11</sup> Met de *Criterion*-generatie verwijzen zij hier onder anderen naar de auteurs Adriaan van der Veen, A. Marja, Cola Debrot, Anna Blaman, Ferdinand Langen en C.C.S. Crone. A. Marja schreef in 1942 in *Den Gulden Winckel* over enkele van zijn collega’s: ‘(...) met het “realisme”, dat in allerlei familie- en andere “volkse” romans hardnekkig het hoofd blijft opsteken, willen deze auteurs niet langer worden gedoodverfd, eerder zijn zij verwant aan het surrealisme, maar in een verder, gestabiliseerd stadium, en niet ten onrechte vergeleek Ferd. Langen hen in *Den Gulden Winckel* met schilders als Willink, Hynckes en Koch.’<sup>12</sup>

Bergsma en Sicking laten in mijn optiek op heldere wijze zien dat er in het proza van de *Criterion*-generatie sprake was van een ‘gewone’ werkelijkheid en een ‘tweede, hogere’ werkelijkheid. Deze twee werelden werden in toenemende mate op elkaar betrokken, sterker nog: de grenzen tussen deze twee werelden vervaagden of vervielen.

Wordt rond 1940 de droom nog als een afgebakend geheel opgediend, waarbij het de lezer geheel duidelijk is dat het verhaal zich afspeelt in een droomwereld (voorbeeld: *Oefeningen* (1938) van Adriaan van der Veen); een jaar later durft Anna Blaman het in *Vrouw en vriend* aan om droom en werkelijkheid met elkaar te mengen. De auteurs laten steeds vaker in het midden of het verhaal zich afspeelt in de ‘gewone werkelijkheid’ of in

---

<sup>9</sup> Bergsma A. en Sicking J.M.J., ‘Een tweede wereld achter de eerste. Surreële tendensen in het verhalend proza van de *Criterion* - generatie’. In: *De Gids* 10 (1991), p. 775-790.

<sup>10</sup> Bergsma en Sicking (1991), p. 777.

<sup>11</sup> Bergsma en Sicking (1991), p. 778.

<sup>12</sup> Citaat overgenomen uit Bergsma en Sicking (1991), p. 776.

een 'droomwerkelijkheid'. Terecht merken Bergsma en Sicking op dat het vervagen van de grenzen tussen droom en werkelijkheid de surreële sfeer alleen maar versterkt.<sup>13</sup>

Interessant is de sfeer die menig verhaal van de *Criterion*-generatie kenmerkt: 'Soms is die wazig en nevelachtig, in die zin dat het niet precies duidelijk is wat er vroeger gebeurd is of in het heden voorvalt. (...) Vooral in Anna Blamans verhalen zijn daar voorbeelden van te vinden: een zieltoegend park, een aquarium als een onderwereld, een dromentuin, traptreden met steeds terugkerende stemmen, een apocalyptisch landschap.'<sup>14</sup>

Een echte doorbraak heeft de genoemde groep auteurs niet bereikt, voor zover dit überhaupt al haar bedoeling was. Bergsma en Sicking concluderen naar mijn mening terecht dat in de handboeken enkele surrealistische 'tendensen' in het proza van rond 1940 over het hoofd worden gezien: 'Belangstelling voor het surreële was onmiskenbaar aanwezig, maar op een wat terughoudende wijze, niet over de gehele linie en zeker niet in de zin van een geprofileerde nieuwe richting of stroming.'<sup>15</sup>

Dat de *Criterion*-generatie zich niet als een nieuwe beweging manifesteerde, had nog een andere reden: een duidelijke oppositie ten opzichte van markante voorgangers ontbrak. In de jaren dertig is een neiging tot het surreële bij enkele gevestigde auteurs reeds aanwezig. Het belangrijkste voorbeeld is te vinden in het werk van de door de *Criterion*-generatie bewonderde Ferdinand Bordewijk.

---

<sup>13</sup> Bergsma en Sicking (1991), p. 787.

<sup>14</sup> Bergsma en Sicking (1991), p. 789.

<sup>15</sup> Bergsma en Sicking (1991), p. 790.

### 3. De poëtische opvattingen van Bordewijk

Wat de visie was van Bordewijk op het surrealisme valt te herleiden uit zijn literaire kritieken, die van 1946 tot 1955 verschenen in het *Utrechtsch Nieuwsblad*. Vóór die tijd waren er ook teksten van Bordewijk verschenen in de tijdschriften *De Gids* en *Critisch Bulletin*. In kritieken, essays en kronieken uitte hij zijn eigen ideeën over literatuur. Hij zette zich af tegen de heersende literatuuropvattingen van het realisme. Bordewijks kritiek op het realistische proza had vooral betrekking op de rommelige stijl. Bovendien verweet hij zijn collega's een gebrek aan fantasie.

Door middel van zijn recensies wilde Bordewijk het publiek en de critici literair opvoeden: hij wilde de lezer een andere leeshouding bijbrengen en inzicht verschaffen in het surrealisme. Zijn recensies kunnen dus als poëticaal worden opgevat.

In 1947 verscheen van Bordewijks hand het artikel 'Iets over surrealisme'.<sup>16</sup> Hij spreekt hierin zijn voorkeur uit voor enkele schilders, onder wie Pyke Koch, René Magritte, Paul Delvaux en Carel Willink. Hij maakt hierbij geen onderscheid tussen magisch-realistische en surrealistische schilders. Met betrekking tot de schilderkunst kost het Bordewijk weinig moeite namen te noemen van kunstenaars die hij bewondert, maar dit gold niet voor de letterkunde. Er waren immers nauwelijks schrijvers die surrealistisch proza schreven. Toch benoemt Bordewijk één auteur, de op dat moment jonge W.F. Hermans die met het verhaal 'Dokter Klondyke' (in 1946 verschenen in *Criterion*) volgens hem had bewezen dat surrealistisch proza wel degelijk mogelijk was in Nederland. Hij merkt over het verhaal op: 'De mensen gaan, glijden bijna, door het verhaal als mechanieken, maar bezielde raakt de dode stof.'<sup>17</sup>

Die karakteristiek - de personages die als slaapwandelaars door het verhaal lopen - acht Bordewijk een belangrijk kenmerk van het surrealisme. In hetzelfde opstel heeft hij het bij de bespreking van 'Dokter Klondyke' over 'een eigenaardige sfeer, die het verbeelde lossert, maar niet los maakt van de realiteit, met name door een onttroning van het levende ten koste van wat wij de dode stof noemen, ten koste van het 'ding''.<sup>18</sup> Deze omschrijving bevat de essentie van de literaturopvattingen van Bordewijk. Het hoofdpersonage ondergaat de gebeurtenissen, zonder hierop invloed uit te kunnen oefenen. De dode elementen nemen de regie over (met 'ten koste' zal Bordewijk 'ten

---

<sup>16</sup> Bordewijk, F., 'Iets over surrealisme'. In: *Verzameld werk 12, Kritisch proza*. Amsterdam, 1989, p. 134-136.

<sup>17</sup> Idem, p. 135.

<sup>18</sup> Idem, p. 134.

behoefte' hebben bedoeld). Bordewijk noemde het verhaal 'Dokter Klondyke' van W.F. Hermans een goed voorbeeld van surrealisme: 'Zij (de vertelling 'Dokter Klondyke' -RF) is als staal van deze kunstvorm interessant en van hoge waarde.'<sup>19</sup>

Het surrealisme dat Bordewijk voor ogen had, moet hij gevonden hebben in het proza van Franz Kafka. Dit blijkt uit de besprekingen van Kafka's werk. Hierin komt Bordewijk loftuitingen tekort, terwijl hij normaal gesproken zeer zuinig was met het uitdelen van complimenten. Bij zijn bespreking van Kafka's roman *Der Prozess* noemt Bordewijk hem 'de surrealist par excellence.'<sup>20</sup> Hij schrijft in zijn bespreking uit 1948 onder andere:

De roman is (...) kort, en geschreven in een simpele, weloverwogen stijl die zich bij uitstek leent aan de raadselachtige inhoud.<sup>21</sup>

(...) omdat hij (Kafka, -RF) iets nieuws en ongehoords introduceerde: het surrealisme in de prozakunst, en omdat hij dit deed op een wijze die niet overtroffen, die onovertreffbaar is.<sup>22</sup>

Kafka creëerde in zijn werk een onheilspellende sfeer, waarin de bureaucratie en de onpersoonlijke maatschappij steeds meer greep krijgen op het individu. De bankemployé Josef K. uit *Der Prozess* raakt verstrikt in een ondoorgrondelijk rechtssysteem, waarbij hogere machten zijn leven gaan beheersen en hem uiteindelijk ten onder laten gaan. Anno 2012 kennen we nog steeds het begrip kafkaësk: wanneer een individu in een situatie belandt, waarin hij gedwongen wordt om te ondergaan wat anonieme en ongrijpbare bureaucratische krachten met hem van plan zijn. Het gegeven raakt aan één van de grootste angsten van mensen: geen controle hebben over je eigen leven en lot.

Wat Bordewijk vooral aansprak in het werk van Kafka, was de manier waarop hij het irrationele op een rationele manier verklaarde: de gecreëerde wereld moet geloofwaardig overkomen. Deze paradoxale opvatting heeft een reden: juist doordat de fantastische wereld in strijd is met de werkelijkheid, is het belangrijk dat de logica van die wereld consequent wordt doorgevoerd en gebeurtenissen op een rationele, zakelijke manier worden beschreven. Kafka kon dit als geen ander, maar hij was een uitzondering.

---

<sup>19</sup> Idem, p. 135.

<sup>20</sup> Bordewijk, F., 'Surrealisme in de prozakunst'. In: *Verzameld werk 12, Kritisch proza*. Amsterdam, 1989, p. 248.

<sup>21</sup> Idem, p. 245.

<sup>22</sup> Idem, p. 245.

In het artikel 'De surrealist par excellence'<sup>23</sup> schrijft Hans Anten dat Bordewijk in het werk van Kafka 'de welhaast volmaakte belichaming van zijn eigen poëtische denkbeelden'<sup>24</sup> moet hebben gezien. Als Bordewijk de denkbeelden van Kafka uiteenzet, zet hij in feite zijn eigen denkbeelden uiteen. Het werk van Kafka moet wat Bordewijk betreft als voorbeeld dienen voor andere auteurs.

Bordewijk hechtte veel waarde aan een compacte structuur, aan een zakelijke manier van schrijven. Enkel door middel van een hechte en sobere stijl komt een gecreëerde fantasiewereld volgens hem geloofwaardig over. Hierin verschilde hij dus van de Franse surrealisten, die middels hun aparte stijl dikwijls benadrukten dat het verhaal zich in een droomwereld afspeelde. In de Nederlandse literatuur vond Bordewijk het surrealisme (zoals hij dat voor ogen had) alleen terug in het werk van de destijds jonge W.F. Hermans. Diens verhalenbundel *Moedwil en misverstand* uit 1948, waarin ook het reeds genoemde verhaal 'Dokter Klondyke' is opgenomen, wordt in 1949 door Bordewijk gerecenseerd. In de bespreking schrijft hij:

De surrealisten geven ons geen gewoon-levende mensen in een vrije natuur. De schilders onder hen laten de individuele mens vaak geheel weg, maar zij bevolkten de natuur met paleizen, terrassen en statues, zij geven een blik op lege boulevards met een standbeeld aan het eind tegen vervaarlijke wolkenluchten, zij stellen een stilleven op met doodskoppen in een kelderachtig licht. Gelijk gezegd kon Hermans als schrijvend-surrealist het niet stellen zonder mensen, maar zij doen het ongewone in een, men zou zeggen, raadselachtig slaapwandelen met open ogen, en het architecturale decor is een tastbaar bestanddeel van hun leven.<sup>25</sup>

Het sterk picturale oog der surrealistische auteurs vindt stof te over met name in 'de' stad, en dan in haar buurten die de gewone aanschouwer enkel verveling bieden.<sup>26</sup>

Hans Anten heeft onderzoek gedaan naar de poëtische opvattingen van Bordewijk. In zijn proefschrift<sup>27</sup> uit 1996 besteedt hij uitgebreid aandacht aan Bordewijks ideeën over het surrealisme. Het radicale surrealisme, zoals de Fransen dat rond het interbellum introduceerden, was niet aan Bordewijk besteed. Het schrijven vanuit het onderbewuste (*écriture automatique*) had vreemde, uiteenlopende structuren tot gevolg. Bordewijk prefereerde een gedegen structuur. Bordewijk schreef - paradoxaal genoeg -

---

<sup>23</sup> Anten, H., 'De surrealist par excellence. Ferdinand Bordewijk over Franz Kafka.' In: *Kafka-katern* 5 (1997), afl. 4, p. 85-89.

<sup>24</sup> Idem, p. 86

<sup>25</sup> Bordewijk F., 'W.F. Hermans gaat een eigen weg'. In: *Verzameld werk* 12, *Kritisch proza*. Amsterdam, 1989, p. 331.

<sup>26</sup> Idem, p. 331.

<sup>27</sup> Anten, H., *Het bekoorlijk vernis van de rede. Over poëtica en proza van Bordewijk*. Groningen, 1996.

gecontroleerd over ongecontroleerde zaken, door Anten betiteld als 'gecontroleerd surrealisme'.

Anten heeft een driedeling gemaakt in de opvattingen van Bordewijk over het surrealisme: het vervagen van grenzen tussen levende wezens en dode voorwerpen, technisch meesterschap in de vorm van een hechte verhaalstructuur en een plastisch sobere stijl, en een diffuus onderscheid tussen realiteit en droom. De dode wezens ('stof') zijn in de verhaalwereld van Bordewijk duidelijk de meerdere van de levende wezens. De protagonist ondergaat de gebeurtenissen in het verhaal, zonder er invloed op te kunnen uitoefenen.

Over het feit dat Bordewijk de term 'surrealisme' gebruikte, als synoniem voor de in de schilderkunst meer gebruikelijke term 'magisch realisme', schrijft Anten het volgende: 'De novellen die zich bewegen 'op het convergentiepunt tussen de aspecten van het fantastische en die van de werkelijkheid' uit de bundels *De wingerdrank*, *Het eiberschild*, *Vertellingen van generzijds* en *Studiën in volksstructuur* behoren niet alleen tot de hoogtepunten van zijn oeuvre, maar ook van een literair magisch realisme dat hij surrealisme noemde.'<sup>28</sup>

Ivo Nieuwenhuis zet in zijn artikel<sup>29</sup> de verschillen en overeenkomsten uiteen tussen het surrealisme van de Fransen in de tijd van het interbellum en de stijl van Bordewijk. Het grote verschil is volgens Nieuwenhuis dat de Fransen het schrijven vanuit het onbewuste letterlijk wilden toepassen. Door het gebruik van drugs werd hun *écriture automatique* een uiting van het onbewuste. Bij Bordewijk was het, zoals ik eerder constateerde, juist andersom: hij wilde gecontroleerd schrijven over ongecontroleerde zaken. Belangrijkste overeenkomst is het gedachtegoed van Freud: de vervaging van grenzen tussen het bewuste en het onbewuste speelt een grote rol bij zowel Bordewijk als bij de Franse surrealisten. Met andere woorden: hetzelfde gedachtegoed werd op een andere manier in de praktijk gebracht. Volgens Nieuwenhuis is deze overeenkomst voldoende reden om het werk van Bordewijk surrealistisch te noemen.

---

<sup>28</sup> Anten (1996), p. 55.

<sup>29</sup> Nieuwenhuis, I., 'Bewust onbewust, F. Bordewijk en het literair surrealisme in Nederland en Frankrijk nader bestudeerd'. In: *Vooy's* 24 (2006), afl. 2, p. 34-42.

#### 4. De poëtische opvattingen van Hermans

Willem Gerard Glaudemans heeft in 1990 een proefschrift<sup>30</sup> gepubliceerd over Hermans' wereldbeschouwing, in samenhang met zijn opvattingen over literatuur. Hermans' werk wekt qua stijl in zijn beginjaren af van het gangbare, realistische proza. Juist daarom vond hij op jonge leeftijd erkenning bij gearriveerde auteurs als Bordewijk en Simon Vestdijk.

Hermans' literatuuropvattingen zijn te vinden in de kritieken die hij schreef voor verschillende literaire tijdschriften. Zijn kritieken kunnen dus als poëtisch worden opgevat. Vooral in het begin van zijn carrière heeft de auteur in zijn essays en besprekingen zijn voorkeur uitgesproken voor fantastisch proza, proza dat in strijd is met de werkelijkheid. Hij voelde zich eerder verwant met het surrealisme dan met het realisme, dat hij verachtte. Glaudemans merkt op:

Juist omdat Hermans in zijn beginjaren sterk afweek van het gangbare had hij behoefte om zich buiten zijn eigenlijke werk om in te zetten voor de acceptatie daarvan. (...) Het merendeel van zijn oude, nu bijna onvindbare en niet herdrukte artikelen heeft de functie aandacht te vragen voor zijn werk en de kunststroming waarin dit naar zijn eigen oordeel thuishoorde: het surrealisme. Hermans bood zijn lezers hiertoe een interpretatiekader.<sup>31</sup>

Al tijdens zijn middelbare schooltijd had Hermans belangstelling voor fantastisch proza. In het schoolblad *Suum Cuique* schrijft hij over de beklemmende illusie van werkelijkheid in de fantasiewereld van Edgar Allan Poe. Glaudemans merkt op: 'De literaire werkelijkheidsillusie van het wonderbaarlijke is een thema dat in vele vormen in Hermans' poëtica van deze periode, en daarna, terugkeert.'<sup>32</sup>

Tijdens en na de Tweede Wereldoorlog schreef Hermans enkele verhalen (zoals 'Een ontvoogding', 'Atonale', 'Loo-Lee'), een roman (*Conserve*) en een dichtbundel (*Horror Coeli en andere gedichten*). Het irrationale speelt in deze boeken een grote rol. Zo is Hermans' debuutroman *Conserve* een fantastisch verhaal over een mormonenfamilie. In deze roman lopen waan en werkelijkheid door elkaar.

In zijn eerste beschouwing over zijn eigen werk maakt Hermans onderscheid tussen

---

<sup>30</sup> Glaudemans, Willem Gerard, *De mythe van het tweede hoofd. Literatuuropvattingen van W.F. Hermans, 1945-1964*. Utrecht, 1990.

<sup>31</sup> Glaudemans (1990), p. 15-16.

<sup>32</sup> Glaudemans (1990), p. 47.

'rationele realisten' en 'irrationele fantasten'<sup>33</sup> in de naoorlogse literatuur. Als Nederlands voorbeeld van de tweede categorie noemt hij Bordewijk en als buitenlands voorbeeld Kafka. Aangezien realistisch proza in die tijd het vaakst voorkomt, is de kennis van de jonge auteur opvallend.

Aanvankelijk toont Hermans zijn voorkeur voor het surrealisme door beeldende kunst te bespreken. Hij bespreekt de overzichtstentoonstelling van Nederlandse naoorlogse schilderkunst 'Kunst in vrijheid', die in 1945 in het Rijksmuseum te Amsterdam gehouden werd. Hermans besteedt in zijn verslag vooral aandacht aan de surrealistische kunstenaars. Hij noemt bijvoorbeeld Melle Oldeboerrigter. Over diens werk schrijft hij: 'Niets geeft het diepste van wat ons gemoed bezighoudt beter weer dan Melle's wrede, macabere anecdoten, zijn van koorts ruisend coloriet, de indringende nauwgezetheid van zijn peinture, zijn zekere tekenpen.'<sup>34</sup>

Uit de essays en besprekingen van Hermans uit die tijd blijkt dat hij een voorkeur heeft voor schilders die ongewone zaken zo realistisch mogelijk weergeven. Zowel Escher, Oldeboerrigter, en ook de Belgische surrealist Magritte, zijn kunstenaars die in de uitbeelding van het onmogelijke 'realist gebleven zijn'.<sup>35</sup> De realistische, nauwkeurige vormgeving van het irrationele is wat Hermans zo aanspreekt in het werk van deze schilders.

Glaudemans concludeert terecht dat deze aandacht een literaire is. Dat Hermans ook in de literatuur de realistische weergave van het onwerkelijke bewondert, zal nog blijken uit zijn eigen werk uit die periode en uit de besprekingen van het proza van andere auteurs.

De eigenzinnige literatuuropvattingen van Hermans hebben na de Tweede Wereldoorlog een grote invloed gehad op de Nederlandse letteren. Van 1945 tot en met 1948 heeft Hermans in totaal 46 bijdragen geleverd aan *Criterion*. Nadat het tijdschrift in 1946 een doorstart had gemaakt, nam hij zelfs nog even plaats in de redactie, samen met Adriaan Morriën, Arthur van Rantwijk, Maurice Gilliams en Adriaan van der Veen. Hermans' bijdragen bestaan niet alleen uit kritieken: ook romanfragmenten, essays, verhalen en gedichten worden geplaatst.

---

<sup>33</sup> Hermans, W.F., 'Nieuwe figuren in de Nederlandse literatuur'. In: *De nieuwe standaard* (20 aug. 1945). Geciteerd in: Glaudemans (1990), p. 48.

<sup>34</sup> Hermans, W.F., 'Aantekeningen bij 'Kunst in vrijheid''. In: *De baanbreker*, jrg. 1 (1945), p. 8. Geciteerd in: Glaudemans (1990), p. 49.

<sup>35</sup> Hermans, W.F., '20 jaar surrealisme'. In: *De baanbreker*, jrg. 2 (1946), p. 5. Geciteerd in: Glaudemans (1990), p. 50.



Zoals ik in mijn eerste hoofdstuk heb laten zien, voelde de *Criterion*-generatie zich aangetrokken tot de 'tweede wereld' achter de 'eerste'. De droom ging een steeds nadrukkelijker rol spelen in het proza van deze auteurs. Werd de droom in eerste instantie nog als zodanig opgediend, steeds vaker vervaagden de grenzen tussen droom en werkelijkheid. Voor de lezer was het niet duidelijk of het verhaal zich in de gewone wereld of in een droomwereld afspeelde, hetgeen het surrealistisch gehalte van het proza alleen maar vergrootte.

Na de opheffing van het tijdschrift *Criterion* in 1948, had Hermans tijdelijk geen podium meer om zijn literaire ideeën te verspreiden. Vanaf 1949 (na een tijdelijk verblijf in Canada) ging Hermans werken voor *Litterair paspoort*, waarin hij voornamelijk over buitenlandse literatuur schreef. Vanaf 1952 gaf Hermans voor het tijdschrift *Podium* zijn mening over Nederlandse literatuur.

De *Criterion*-periode beschouwt Glaudemans als de periode waarin Hermans ruimte wilde scheppen en aandacht wilde creëren voor zijn eigen werk. Aangezien Hermans' proza niet bepaald aansloot bij het indertijd populaire realistische proza, was het voor hem noodzakelijk zichzelf te profileren. Hij zette zich af tegen de realisten en hield pleidooien voor een fantastische stroming. Glaudemans verwoordt het als volgt: 'De literair-historische situatie waarin hij debuteerde paste Hermans dus allerminst: wat hij belangrijk vond was erin ondervertegenwoordigd. Voor een auteur die zichzelf wilde presenteren maakte dit een reactie haast onvermijdelijk.'<sup>36</sup>

In 1947 schreef Hermans voor *Criterion* een recensie over *Teekeningen*, een boek met illustraties van Ger Langeweg. Ger Langeweg (1891-1970) was een kunstenaar, die magisch realistische landschappen of fantasiefiguren schilderde. In zijn recensie, getiteld 'Surrealisme of romantiek', schrijft Hermans: 'De beklemming van een Salvador Dali of een Willink is de beklemming die het onwerkelijke of bijna werkelijke verkrijgt, wanneer het ons als werkelijk wordt voorgesteld.'<sup>37</sup> Tevens schrijft hij dat de totale impressie nooit zal verbeteren als de kunstenaar kiest voor een illustratieve weergave in plaats van een realistische: '(...) omdat de stemming van de droom of de hallucinatie nu eenmaal nooit dromerig is.'<sup>38</sup>

Uit deze beweringen valt af te leiden dat Hermans, net als Bordewijk, een schilderij pas als surreëel ervoer wanneer het onwerkelijke op een realistische manier werd

---

<sup>36</sup> Glaudemans (1990), p. 49.

<sup>37</sup> Hermans, W.F., 'Surrealisme of romantiek'. In: *Criterion*, jrg. 5 (1947), p. 396.

<sup>38</sup> Hermans, W.F., 'Surrealisme of romantiek'. In: *Criterion*, jrg. 5 (1947), p. 396.

afgebeeld. Hermans trekt deze lijn in dezelfde bespreking door naar de literatuur, wanneer hij het verschil duidt tussen romantici en surrealisten. Bij de 'fantasten der romantiek' wordt men er op voorbereid een sprookje of griezelverhaal te horen te krijgen, bij surrealisten zoals Kafka niet.

In 1948 bespreekt Hermans de roman *Varouna* (1940) van Julien Green, een Frans-Amerikaanse auteur. Hij merkt in deze bespreking op dat de absurditeiten uit de droomwereld in de 'gewone' wereld voor het oprapen liggen. Ook het leven zélf kan een nachtmerrieachtig en irrationeel karakter bevatten. Volgens Hermans raakt 'de moderne mens er meer en meer van doordrongen dat de 'gewone' werkelijkheid, goed beschouwd even nachtmerrieachtig en zinloos is als de droom. Men hoeft er slechts oog voor te hebben. Kafka ligt voor het grijpen, als men b.v. een of ander formulier bij een rijksbureau gaat aanvragen.'<sup>39</sup> Hermans waardeert in het werk van Green 'de wijze waarop 'werkelijke' en 'droom'realiteit in elkaar overgaan, n.l. zonder dat de lezer van te voren gewaarschuwd wordt.'<sup>40</sup>

Het opheffen van de grens tussen droom en werkelijkheid beschouwt Hermans als essentieel voor surrealistisch proza. Doordat men tijdelijk gelooft in het onwerkelijke wordt een beklemmende sfeer opgewekt, die hij noodzakelijk acht voor het genre. Met zijn literaturopvattingen droeg Hermans er volgens Glauemans toe bij 'de positie van de irrationele-fantastische literatuur in de naoorlogse Nederlandse letteren te verstevigen. Hij deed dit omdat hijzelf vooral gedichten, verhalen en een roman geschreven had in deze traditie. Vandaar dat hij (...) de meeste nadruk legt op: de roman geschreven volgens een 'geestelijk' systeem met de 'systeemloosheid van de droom', de irrationele-fantastische roman.'<sup>41</sup>

Dat Hermans in zijn besprekingen enkele keren Kafka noemt, is geen toeval. Net als Bordewijk had hij een voorkeur voor het proza van deze auteur. In diverse kritieken heeft hij zich positief over hem uitgelaten. Hermans waardeert het feit dat de Tsjechische schrijver geen concessies doet aan de wensen van het grote publiek, dat een voorkeur heeft voor realistische verhalen die niet te veel vragen oproepen. Kafka schrijft voor de mensen die zich willen verdiepen in proza, die zich willen inspannen om

---

<sup>39</sup> Hermans, W.F., 'Julien Green, krankzinnig of katholiek?' In: *Litterair paspoort*, jrg. 3 (1948), p. 44. Geciteerd in: Glauemans (1990), p. 52.

<sup>40</sup> Hermans, W.F., 'Julien Green, krankzinnig of katholiek?' In: *Litterair paspoort*, jrg. 3 (1948), p. 44. Geciteerd in: Glauemans (1990), p. 94.

<sup>41</sup> Glauemans (1990), p. 94-95.

een tekst te begrijpen.

Op 24 februari 1951 verschijnt 'Kafka vertaald' in de krant *Het vrije volk*. Hermans spreekt in dit artikel zijn bewondering uit voor de schrijver, omdat Kafka aantoont dat het beeld van de mensheid omtrent het bestaan op aarde nergens op is gebaseerd. Hermans schrijft: 'Kafka legt zich niet neer bij de algemeen aanvaarde opvattingen omtrent het menselijk bestaan. Hij poogt het wezen daarvan bloot te leggen en dit bleek zo raadselachtig en bevreemdend te zijn, dat Kafka ons duidelijk maakt, dat onze algemeen aanvaarde inzichten en opvattingen geen steek houden, dat de mens, zoals hij gewoonlijk leeft, slechts leeft dankzij zijn onwetendheid.'<sup>42</sup>

Hermans bewondert in zijn besprekingen van Greens werk de wijze waarop droom en werkelijkheid met elkaar vervlochten worden. In bovengenoemd citaat speelt de droom echter geen rol: de werkelijkheid blijkt op zichzelf al vreemd genoeg; zij heeft geen 'droominvloeden' nodig om onbevattelijk te zijn. Dit gegeven zal een grote rol gaan spelen in zijn gehele oeuvre (dus ook in zijn latere werk, dat voor een deel realistisch van aard is): de wereld is een chaos en de mens doet vergeefse pogingen orde te creëren in deze chaos. Hermans bewonderde de auteurs, die net als hij de kern van het bestaan vonden in onzekerheid, in de erkenning van de menselijke nietigheid. Naast Kafka achtte hij ook de Franse auteur Céline hoog: deze schrijvers waren in staat 'het meest complete beeld van deze tijd en zijn essentiële problematiek (te -RF) geven.'<sup>43</sup>

Hermans' droomverhaal 'Dokter Klondyke', dat ik in een volgend hoofdstuk analyseer, werd opgenomen in de verhalenbundel *Moedwil en misverstand*. Deze bundel verscheen in 1948. In eerste instantie had de bundel slechts één motto: 'Das Leben und die Träume sind Blätter eines und des nämlichen Buches' van Schopenhauer. Deze Duitse filosoof schreef in de eerste helft van de negentiende eeuw enkele boeken, waarin hij een pessimistisch beeld schetst van de wereld. Dit motto is illustratief voor Hermans' opvattingen over de droomaspecten die het leven beïnvloeden: het leven en de droom zijn als het ware inwisselbaar. Zij staan niet lijnrecht tegenover elkaar, maar zijn juist met elkaar verweven. Zij vormen geen tegenstelling maar een eenheid.

Het wegvallen van de grens tussen droom en werkelijkheid speelt hier dus - net als bij de Franse surrealisten - een belangrijke rol. Het feit dat Hermans het citaat van

---

<sup>42</sup> Hermans, W.F., 'Kafka vertaald'. In: *Het vrije volk* (24 februari 1951). Geciteerd in: Gludemans (1990), p. 107.

<sup>43</sup> Hermans, W.F., 'De typische proletariër. Céline en Kafka'. In: *Het vaderland* (12 januari 1952). Geciteerd in: Gludemans (1990), p. 171.

Schopenhauer als motto heeft gekozen zegt iets over zijn surrealistische opvattingen en de manier waarop de verhalen in *Moedwil en misverstand* geïnterpreteerd kunnen worden.

In 1961 kwam er een tweede druk uit van de bundel, waarin een tweede motto werd opgenomen: 'Das Ziel des Lebens ist der Tod' van Freud. De dood kan niet zonder het leven en andersom, met andere woorden ook hier vervalt de binaire oppositie: de grenzen vervagen. Met het opheffen van het onderscheid tussen een schijnbare tegenstelling, het vervagen van grenzen, is in mijn ogen één van de belangrijkste kenmerken van het surrealisme benoemd.

## 5. Overeenkomsten tussen de poëtische opvattingen van Hermans en Bordewijk

Zoals ik in de vorige hoofdstukken heb laten zien, zijn er enkele belangrijke overeenkomsten tussen de literatuuropvattingen van Bordewijk en die van Hermans. Dit blijkt uit diverse artikelen, essays en besprekingen van hun hand, die gedurende hun carrière gepubliceerd werden. Zij beoordeelden daarin het werk van andere auteurs en konden op deze manier hun eigen literatuuropvattingen kenbaar maken. Door deze opvattingen te openbaren, trachtten zij lezers en critici een leeshouding bij te brengen.

De denkbeelden over de literatuur van Bordewijk en Hermans fungeren als handvat bij het analyseren van het primaire proza van de auteurs. De kennis over hun denkbeelden creëert een context waar vanuit kan worden verklaard waarom de verhalen van beide auteurs zo raadselachtig zijn.

Voordat ik een verhaal van Bordewijk en een verhaal van Hermans analyseer, zal ik de belangrijkste opvattingen van beide auteurs nog eens benoemen. Vervolgens zet ik de belangrijkste overeenkomsten uiteen.

Volgens Bordewijk kan er in de kunst geen sprake zijn van realisme, omdat realisme de uitbeelding der realiteit inhoudt. Kunst voegt aan deze realiteit altijd iets toe. Hij heeft bewondering voor de schilderkunst van Carel Willink, die dikwijls in zijn werk op een realistische manier een dreigende atmosfeer wist te scheppen. In 1939 verscheen Bordewijks novelle 'Het gele huis', geïnspireerd op het gelijknamige schilderij van Willink. Bordewijk verkiest het figuratief surrealisme boven het abstract surrealisme in de schilderkunst. Het abstract surrealisme heeft betrekking op het uiten van het onbewuste: schilderen zonder een vooraf gemaakt plan, slechts afgaand op de intuïtie. Deze richting kenmerkt zich door het gebruik van organische, vloeiende vormen.

Ook in de literaire variant van het surrealisme is er een tweedeling te maken. André Breton was met zijn *écriture automatique* de grondlegger van het surrealisme. Bordewijk wilde de verbeelding op een andere manier tot uiting brengen dan Breton; hij verkoos een realistische manier om het ongewone weer te geven. Deze variant heeft een belangrijke overeenkomst met het surrealisme dat ontstond ten tijde van het interbellum: het bevrijden van de verbeelding staat centraal.

W.F. Hermans schrijft in zijn eerste artikel over zijn eigen werk,<sup>44</sup> dat hij tot een irrationeel-fantastische stroming gerekend moet worden. Hermans heeft net als Bordewijk een voorkeur voor het figuratief surrealisme, naast het werk van Willink bewondert hij Magritte, Melle en Koch. Volgens Hermans vormen de surrealisten die in hun uitbeelding realistisch zijn gebleven het belangrijkste deel van de beweging, vooral in de schilderkunst.

Carel Willink heeft in 1950 een essay geschreven, waarin hij zijn mening ventileert over experimentele kunst.<sup>45</sup> Willink rekent in dit essay af met de abstracte schilders, die in die tijd furore maakten. Hermans reageert een jaar later op dit essay via een publicatie in *Podium*.<sup>46</sup> Hij roemt Willinks essay en sluit zich aan bij diens aanval op de experimentelen. Volgens Hermans moet een experiment een resultaat opleveren, maar de experimentele kunstenaar probeert niet eens iets te bereiken, laat staan dat het iets oplevert: 'Hij poogt niet iets uit te beelden. Zijn schilderijen zijn zelfs niet de afbeeldingen van verflodders, maar verflodders zonder meer.'<sup>47</sup>

Beide auteurs zien in Kafka de vertegenwoordiger van het literair surrealisme zoals zij dat voor ogen hebben: een rationele beschrijving van het onwerkelijke, in plaats van via experimenteel proza het onbewuste een podium te bieden. Beide auteurs vinden dat een auteur nooit concessies moet doen aan de wensen van zijn publiek. Tevens moet een trend, die op dat moment gangbaar is, geen rol spelen in het werk van de auteur. Schrijven is een ambacht: een gedegen structuur is een voorwaarde om literatuur geloofwaardig over te laten komen. Beide auteurs erkennen de onmacht van de mens om de complexe werkelijkheid te doorgronden. Niet alleen in de droom speelt het abnormale een rol van betekenis, maar zeker ook in de gewone, ons omringende werkelijkheid. Een citaat van beide auteurs illustreert deze opvatting. Bordewijk begint zijn artikel 'Iets over surrealisme' uit 1947 als volgt: 'Wat de werkelijkheid is weet niemand.'<sup>48</sup> Hermans schrijft in een artikel uit 1948 dat 'de 'gewone' werkelijkheid, goed beschouwd even nachtmerrieachtig en zinloos is als de droom. Men hoeft er slechts oog

---

<sup>44</sup> Hermans, W.F., 'Nieuwe figuren in de Nederlandse literatuur'. In: *De nieuwe standaard* (20 aug. 1945). Geciteerd in: Glaudemans (1990), p. 48-49.

<sup>45</sup> Willink, C., *De schilderkunst in een kritiek stadium*. Amsterdam, 1981. (Het essay verscheen in 1950; het werd in 1981 opnieuw uitgegeven).

<sup>46</sup> Hermans, W.F., 'De lange broek als mijlpaal in de cultuur'. In: *Podium*, jrg. 7 (1951), p. 10-31. Herdrukt in: Willink, C., *De schilderkunst in een kritiek stadium*. Amsterdam, 1981, p. 59-85.

<sup>47</sup> Hermans, W.F., 'De lange broek als mijlpaal in de cultuur'. In: *Podium*, jrg. 7 (1951). Geciteerd in: Willink, C., *De schilderkunst in een kritiek stadium*. Amsterdam, 1981, p. 66.

<sup>48</sup> Bordewijk, F., 'Iets over surrealisme'. In: *Verzameld werk 12, Kritisch proza*. Amsterdam, 1989, p. 134.

voor te hebben.<sup>49</sup>

Hans Anten heeft de gemeenschappelijke kernaspecten van de poëtica van Bordewijk en Hermans als volgt samengevat:

(...) de overtuiging dat schrijven in wezen een passie is die met grote ernst en zonder concessies aan de smaak van het publiek of de mode van de dag beoefend dient te worden, het geloof dat de indirecte uitdrukkingwijze van de literaire verbeelding, van fictie, een adequater middel is dan het egodocument om zich uit te spreken, het accentueren van de ambachtelijke kant van het schrijverschap vanuit de gedachte dat uiteindelijk de perfectie van een coherente structuur de voorwaarde is om literatuur geloofwaardigheid en overtuigingskracht te verlenen, de mening dat de complexe werkelijkheid maar zeer ten dele gekend kan worden en dat veel verbanden in die werkelijkheid zich onttrekken aan een rationele verklaring.<sup>50</sup>

Niet alleen vertonen hun denkbeelden over surrealisme overeenkomsten, de verhalen die Hermans in het begin van zijn carrière schreef zijn te vergelijken met enkele verhalen van Bordewijk. Het 'rationele surrealisme' speelt in deze verhalen een belangrijke rol. Hans Anten merkt op: 'De droomverhalen uit *Moedwil en misverstand* (1948), *Paranoia* (1953), *Vertellingen van generzijds* en *Studiën in volksstructuur* zijn weloverwogen, hecht geconstrueerde uitingen van 'waarschijnlijke onwaarschijnlijkheid', die de lezer doen aarzelen tussen geloof en ongeloof, waarin de weergave van het surreële en de werkelijkheid in elkaar overgaan.'<sup>51</sup>

Ik zal door middel van twee analyses laten zien hoe beide auteurs het literair surrealisme - zoals zij dat voor ogen hadden - in de praktijk brachten.

---

<sup>49</sup> Hermans, W.F., 'Julien Green, krankzinnig of katholiek?' In: *Litterair paspoort*, jrg. 3 (1948), p. 44. Geciteerd in: Glaudemans (1990), p. 52.

<sup>50</sup> Anten, H., *Het bekoorlijk vernis van de rede. Over poëtica en proza van Bordewijk*. Groningen, 1996, p. 44-45.

<sup>51</sup> Anten (1996), p. 45.

## 6. Analyses

Eén van Bordewijks verhalen uit *Vertellingen van generzijds* (1950) is 'De fruitkar'. Dit verhaal wordt in 1984 opnieuw uitgebracht; een bewerkt artikel van Hermans wordt gebruikt als inleiding.<sup>52</sup> Hermans geeft hierin aan onder de indruk te zijn van het verhaal. Over de rol van het weer merkt hij op: 'De weerstoestand is wat ik surrealistisch weer pleeg te noemen. Zulk weer is het doorgaans op de schilderijen van De Chirico, Dali, of Willink: "een zeer sombere zomernamiddag".'<sup>53</sup> Aan een interpretatie van het verhaal waagt hij zich echter (helaas) niet.

Ik zal dit verhaal analyseren, waarbij ik Bordewijks opvattingen over surrealisme inzichtelijk tracht te maken.

### 6.1 De fruitkar

#### *Samenvatting*<sup>54</sup>

Het verhaal begint met de beschrijving van een laan in een provinciestad: een laan die dusdanig smal is, dat parkeren nog mogelijk maar eenrichtingsverkeer noodzakelijk is. Halverwege deze laan bevindt zich een postkantoor, dat door de schemering al vroeg verlicht moet worden.

Het personage Wouter betreedt het postkantoor. In de kamer van de directeur zit Wouters vader. De man wijst zijn zoon op het feit dat voor het gebouw een mooie auto geparkeerd staat. 'Maar kijk liever niet naar de bestuurster, ook niet even.' Nadat zijn vader dit gezegd heeft, loopt hij lachend weg.

Wouter begrijpt niet zo goed wat zijn vader bedoelt, maar zijn aandacht wordt getrokken door een kalenderblaadje dat hij toevallig in zijn zak vindt. Op de achterkant van het blaadje staat een anekdote over een kluizenaar, wiens hut vernield wordt door een bliksemflits. Als door een wonder overleeft de kluizenaar, God zendt hem terug met

---

<sup>52</sup> Bordewijk, F., *De Fruitkar. Inleiding: W.F. Hermans*. Den Haag, 1984. De inleiding van Hermans (p.7-17) is een bewerkte versie van het artikel dat op 11 november 1983 verscheen in *NRC Handelsblad*, getiteld 'Bordewijk's miskende verhalen. De tweede zon'.

<sup>53</sup> Bordewijk, F., *De Fruitkar. Inleiding: W.F. Hermans*. Den Haag, 1984, p. 12.

<sup>54</sup> Ik heb voor mijn analyse gebruik gemaakt van de volgende editie: Bordewijk, F., "De fruitkar". In: *Vertellingen van generzijds*. 's-Gravenhage-Rotterdam, 1961 (tweede druk), p. 127-138.



een bliksemflits en de (ouder geworden) kluizenaar kan nog lang en gelukkig verder leven.

Wouter denkt lang na over het verhaal. Hij dacht dat wonderen niet bestonden, maar ergens maakt deze anekdote de indruk van waarachtigheid. Hij concludeert ten slotte, dat onze aarde slechts een klein deel van het heelal weerspiegelt. Wellicht zijn er elders plekken waar onsterfelijkheid bestaat.

Na een uur verlaat Wouter het postkantoor. Buiten ziet hij de wagen waar zijn vader het over had. Aan het stuur zit Stella, Wouters ex-vriendin. Twaalf jaar geleden had hij de relatie verbroken. Zij kwam uit een ander sociaal milieu en hij wilde vooruit. Hij stapt in haar auto, de motor slaat aan. Terwijl de auto begint te rijden, denkt hij aan de woorden van zijn vader. Zijn vader was jaren geleden overleden. Bovendien was hij geen postdirecteur geweest, maar raadsheer in een gerechtshof.

Wouter realiseert zich dat het postkantoor een eventuele hersenschim was; tegelijkertijd wordt zijn aandacht getrokken door Stella's vreemde rijgedrag. Ze rijdt aan de linkerkant van de weg. Ze blijft rijden in de eerste versnelling en trekt zich niets aan van de verkeersregels. Wouter wil haar vragen of ze wel een rijbewijs heeft, maar hij krijgt de woorden niet uit zijn mond. Als de wagen de hoek nadert en Stella diagonaalsgewijs over wil steken, lukt het hem wel iets te zeggen. Tevergeefs: het lijkt alsof Stella hem niet verstaat.

Er nadert een oude man die een handkar voortduwt. De kar ligt vol met fruit. De vermoeid ogende man komt recht op de auto af. Wouter waarschuwt de man om een botsing te voorkomen. Het fruit op de kar blijkt van steen te zijn, een perfecte nabootsing, meesterlijk gekleurd.

De kar botst tegen de zijkant van de auto. Wouter bevindt zich in een nieuwe wereld, in een gigantische reageerbuis. Voor het eerst hoort hij de stem van Stella: 'Ben je bereid?' Hij is niet bereid, en er stort een lawine van tijd over hem. Een bliksemstraal daalt neer. Wouter sterft voordat de bliksemstraal hem raakt. Een verschroeid en onherkenbaar verminkt lichaam wordt in een ziekenwagen naar het gasthuis gereden.

## *Interpretatie*

Ik heb laten zien dat een belangrijk aspect van Bordewijks literatuuropvattingen betrekking heeft op de onmacht van de mens om de complexe werkelijkheid te doorgronden. Dat aspect, de beperking van het menselijk verstand, speelt een grote rol in dit verhaal.

De vertelsituatie is te karakteriseren als overwegend afgezwakt auctoriaal. Er is sprake van een niet-gedramatiseerde vertelinstantie. Het vertelstandpunt maakt geen deel uit van de verhaalwerkelijkheid; de lezer wordt overzicht geboden over deze werkelijkheid. Ook krijgt de lezer inzichten in de gedachten en handelingen van de personages. Niet gedramatiseerd houdt in dat er nergens in de tekst expliciet wordt verwezen naar de werkelijkheid van de verteller, bijvoorbeeld doordat hij zichzelf noemt met het persoonlijk voornaamwoord 'ik' of 'wij'. De afgezwakte vorm ontstaat vooral doordat de verteller zich niet beperkt tot het verhaalverloop, maar ook veel uitweidt (bijvoorbeeld over de omgeving). In het geval van 'De fruitkar' wordt het personage Wouter op de voet gevolgd.

Alle personages (behalve Wouter) lijken eerder op dingen dan op mensen. Stella en Wouters vader zeggen slechts één zin; de man achter de handkar zegt helemaal niets. De auto, een ding, lijkt echter 'uit zichzelf' te rijden ('De motor sloeg aan.'<sup>55</sup>) Levenloze dingen komen tot leven: de grenzen tussen levende personen en dingen zijn verdwenen.

De vertellerstekst is alle tekst minus de monologen en de dialogen. Aangezien dialogen en monologen nauwelijks voorkomen, is de vertellerstekst een belangrijk onderdeel van dit verhaal. Bordewijk besteedt veel aandacht aan de beschrijving van dingen, bijvoorbeeld de kar met fruit. Het hoofdpersoonage Wouter echter wordt helemaal niet geïntroduceerd. Hij verschijnt 'opeens' ten tonele, net nadat de ligging van het postkantoor uitgebreid is beschreven:

Dit (postkantoor -RF) lag overigens niet ongunstig, immers niet verder dan veertig of vijftig meter verwijderd van de haaks getrokken hoofdweg, druk wegens stads- en doorgaand verkeer. Het ontving echter ontoereikend daglicht door de zware bomen aan de voorkant en door inmuring met hoge percelen aan alle zijden van het kleine achtererf. Wouter verbaasde zich dan ook niet de begane grond ...<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Bordewijk (1961), p. 134.

<sup>56</sup> Bordewijk (1961), p. 129-130.

De enige persoon die zich lijkt te onttrekken aan de ‘verdinglijking’ is Wouter, alleen hij lijkt in staat actief te kunnen handelen. Volgens Ivo Nieuwenhuis, die zich in een artikel<sup>57</sup> in *Voors* waagt aan een analyse van ‘De fruitkar’, komt dit doordat de lezer een inkijk krijgt in Wouters psyche. Nieuwenhuis’ constatering is mijns inziens terecht: de omgeving fungeert als metafoor voor Wouters zielsconflict.

Wouter is depressief. Hij heeft spijt van het verbreken van zijn relatie met Stella, inmiddels twaalf jaar geleden. De reden voor de breuk was een egoïstische: ‘Hij, egoïst, wilde vooruit in de wereld; hij zocht enkel zijn voordeel; geboorte, vermogens, studie, uiterlijk gaven hem recht op een leven van aanzien. Stella, uit een omgeving die in zijn kring kleinburgerlijk heette, was voor zijn toekomst geen steun, geen introductie, maar een remblok en een schade.’<sup>58</sup>

Ook een ander aspect van Bordewijks poëtica, het vervagen van grenzen tussen een tegenstelling, komt in de ‘De fruitkar’ duidelijk naar voren. Al vanaf het begin van het verhaal vallen de tegenstellingen op. De ‘zeer sombere zomernamiddag’,<sup>59</sup> waarop Wouter het postkantoor binnengaat, is paradoxaal. In het postkantoor, waar Wouters vader zich in ‘een met glas afgeschoten kamer’<sup>60</sup> (een verwijzing naar de reageerbuis aan het eind van het verhaal) bevindt, brandt licht. Buiten is het donker. De tegenstelling tussen donker en licht wordt opgeheven. Gevolg is donker noch licht: een schemerige atmosfeer, illustratief voor de situatie tussen droom en werkelijkheid waarin Wouter zich bevindt zodra hij het postkantoor betreedt.

De overkoepelende tegenstelling is die tussen droom en werkelijkheid. Het is, dankzij de schemerige, mysterieuze sfeer, voor de lezer niet duidelijk of het verhaal zich in een droomwereld of in de ‘werkelijke’ wereld afspeelt. De grenzen tussen deze twee werelden vervagen. De droomwereld en de ‘werkelijke’ wereld lopen zodoende zonder duidelijk signaal in elkaar over. Alleen aan het einde van het verhaal, wanneer het ongeluk heeft plaatsgevonden, wordt een overgang gemarkeerd: ‘Te midden van de oude wereld bevond zijn (Wouters -RF) leven zich in een generzijds.’<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> Nieuwenhuis, I., ‘Bewust onbewust, F. Bordewijk en het literair surrealisme in Nederland en Frankrijk nader bestudeerd’. In: *Voors* 24 (2006), afl. 2, p. 34-42.

<sup>58</sup> Bordewijk (1961), p. 134 (Ik heb de oude spelling van ‘introductie’ overgenomen).

<sup>59</sup> Bordewijk (1961), p. 130.

<sup>60</sup> Bordewijk (1961), p. 130.

<sup>61</sup> Bordewijk (1961), p. 138.

De tocht van Wouter in de auto van Stella is een tocht naar een nieuwe wereld, een reis naar 'gene zijde', waarin Wouter een psychische metamorfose ondergaat. Het egoïsme uit zijn jongere jaren heeft plaatsgemaakt voor gewetensangst, schuldgevoel en verzet daartegen. Het berouw voor zijn keuze uit het verleden (hij vond zijn carrière belangrijker dan zijn liefdesleven) komt te laat. Wouter wordt na jaren weer geconfronteerd met dit verleden door de verschijning van de nog altijd jonge Stella. De reis dient als geestelijke catharsis, maar zijn inzicht leidt uiteindelijk niet tot verbetering: ook aan 'gene zijde' kiest Wouter voor zichzelf. Tijdens de reis verandert de omgeving: 'De duisternis van de zomernamiddag scheen toe te nemen.'<sup>62</sup> Onweer hangt blijkbaar in de lucht, een verwijzing naar de naderende bliksemschicht.

Nadat Wouter bij Stella is ingestapt, kan hij niet meer terug. Immers: 'Eenrichtingsverkeer was (...) vanzelfsprekend.'<sup>63</sup> Stella rijdt stapvoets in tegengestelde richting, hetgeen er op duidt dat zij en Wouter teruggaan in de tijd. De botsing met de kar met het stenen fruit dient als metafoor voor het punt in de relatie waarop het misging. Wouters waarschuwingen aan Stella zijn tevergeefs: 'Ze scheen hem niet te verstaan.'<sup>64</sup>

Het stenen fruit wordt uitvoerig beschreven:

Want dit magnifieke ooft - de vroegtijdige appels, van rood harmonisch uitvloeiend in geel, van geel in rood, de netmeloenen omspannen met bleekgroen rag, de perziken met de prachtige, misleidende bloes van de longzieke en reeds hier en daar de donkere plekken van het sterven, de roodbruine, glimmende klapbessen, gezwollen van gezond leven, de tedere, o zo kwetsbare frambozen in het zachtste fulpen karmozijn, het onvergelijklijk nachtblauw der pruimen met azuur beademd - deze stapeling veelsoortige vruchten, van rijp tot overrijp, was een volmaakte nabootsing der werkelijkheid in steen, meesterlijk gekleurd, gehard in de oven en van een ontzettende zwaarte.<sup>65</sup>

Het fruit is net als de omgeving een perfecte nabootsing van de werkelijkheid, een bedrieglijke schijnrealiteit. Door de confrontatie met het nagemaakte fruit wordt de protagonist voorgoed naar 'generzijds' weggezonden. Wouter bevindt zich na de botsing in een buis, die net als de laan, het park en de sloot opvalt door diens smalheid. Een verwijzing naar de versmalling van Wouters wereldbeeld: het bewijs dat zijn

---

<sup>62</sup> Bordewijk (1961), p. 135.

<sup>63</sup> Bordewijk (1961), p. 129.

<sup>64</sup> Bordewijk (1961), p. 136.

<sup>65</sup> Bordewijk (1961), p. 136-137.

waarneming onnauwkeurig en dus onbetrouwbaar blijkt.

In de buis verkeert hij in de 'nieuwe' wereld. Hij krijgt nog één kans om terug te keren naar de oude, wanneer hij (voor het eerst!) Stella hoort spreken. Ze vraagt: 'Ben je bereid?'<sup>66</sup> Maar Wouter kan wederom alleen maar voor zichzelf kiezen. Hij gaat aan zijn eigen egoïsme ten onder.

Het vonnis wordt uiteindelijk geveld door een 'Opperwezen'. Zijn barmhartigheid uit zich in het feit dat Wouter een snelle dood sterft. Reeds voor de teruggekeerde bliksemstraal hem bereikt, is hij gestorven. De gebeurtenis vertoont gelijkenis met het verhaal, dat Wouter las in de hal van het postkantoor. Deze anekdote geldt als spiegeltekst voor het einde van het verhaal. Wouter overkomt hetzelfde als de kluizenaar; eerstgenoemde echter sterft terwijl de kluizenaar verder leeft. De kluizenaar klimt via de bliksemstraal naar God om hem te bedanken voor het feit dat de straal hem niet geraakt heeft. God zendt hem hierop terug naar zijn hut, die ongeschonden blijkt. Wouter denkt niet eens aan God, alleen aan zichzelf. God, in de vorm van een 'Opperwezen', voltrekt hierop het vonnis en Wouter sterft. Edith Zuiderent merkt terecht op in haar analyse van 'De fruitkar'<sup>67</sup> dat de elasticiteit van de tijd op twee niveaus fungeert: in het verhaal binnen het verhaal en als interpretatiekader voor de geschiedenis.

Wouter komt na het lezen van de anekdote tot de conclusie: 'Elders zijn mogelijkheden verwezenlijkt, die hier ondenkbaar zijn. Zou er dan naast de elasticiteit der stof ook geen rekbaarheid bestaan van de tijd? Men kan zich een tijd denken waarin het leven aan de eeuwigheid nabij komt, en een tijd waarin het wordt doorleefd in de kleinst mogelijke flits. Deze laatste dan werd in het verhaal omtrent de kluizenaar benaderd.'<sup>68</sup> De relativiteitsleer heeft een omwenteling in ons denken over het universum veroorzaakt. Bordewijks opvatting over de beperking van het menselijk verstand wordt in dit citaat door Wouter verwoord.

Wouters vader had zijn zoon nog gewezen op de auto die buiten stond geparkeerd. Het feit dat hij Wouter waarschuwt om niet naar de bestuurster te kijken, laat zien dat er sprake is geweest van een vooropgezet plan. Zijn vader wilde natuurlijk dat Wouter Stella zou zien, hetgeen ook verklaart waarom hij lachend wegloupt. Wouters vader is

---

<sup>66</sup> Bordewijk (1961), p. 138.

<sup>67</sup> Zuiderent, E., 'Komt het stenen fruit van generzijds? Een interpretatie van 'De fruitkar' van Bordewijk'. In: *Juffrouw Ida* 17 (1991-1992), afl. 3 (1992), p.12-16.

<sup>68</sup> Bordewijk (1961), p. 132.

gestorven. Hij blijft in het postkantoor aan 'gene zijde'<sup>69</sup> van de balie; hij kan niet rechtstreeks met zijn zoon communiceren.

Uit diverse verhaalelementen blijkt dat tijd in dit verhaal een relatief begrip is. Wouters vader blijkt al jaren overleden. Op Stella heeft de tijd geen invloed: zij leek nog altijd jong. Wouters vader en Stella komen blijkbaar van een wereld waarin andere regels gelden. Na het vertrek uit het postkantoor spelen de gebeurtenissen zich af in een andere tijdsdimensie. Wouter is ook in de 'andere wereld' terechtgekomen: '... een wereld waarin een tot grote dichtheid samengedrukte tijd heerste over het leven.'<sup>70</sup> In dit generzijds (de buis) ondergaat hij zijn straf.

Bordewijk speelt met tijd door voortdurend diverse verwijzingen hiernaar in zijn verhaal te stoppen. Op het kalenderblaadje zelf staat geen datum meer, de tijd is verdwenen. Wouter overdenkt de anekdote meer dan een uur in het postkantoor. Als hij buiten komt, staat de auto daar nog steeds. De maximale parkeertijd echter bedraagt twintig minuten.

Na bestudering van 'De fruitkar' concludeer ik dat dit verhaal enkele kenmerken bevat, die aansluiten op de literaire opvattingen van Bordewijk. Er wordt een merkwaardige sfeer gecreëerd, waardoor het voor de lezer niet duidelijk is of het verhaal zich in de 'werkelijke' wereld afspeelt of in een droom. De hechte structuur en de rationele manier waarop irrationele zaken beschreven worden, versterken de surrealistische sfeer alleen maar. Het werkelijke loopt ongemerkt over in het fantastische: de grens tussen droom en werkelijkheid vervaagt. Dit 'vervagen' geldt ook voor de grens tussen 'levende wezens' en 'dode dingen': in de verhaalwereld van Bordewijk komt de laatste categorie tot leven. Doordat de grens verdwijnt tussen het bewuste en het onbewuste voldoet 'De fruitkar' aan het literair surrealisme, zoals Bordewijk dat zelf voor ogen had.

---

<sup>69</sup> Bordewijk (1961), p. 130.

<sup>70</sup> Bordewijk (1961), p. 138.

## 6.2 Dokter Klondyke

Het verhaal 'Dokter Klondyke' verscheen voor het eerst in 1946 in *Criterion*. Deze publicatie was voor Bordewijk reden om een positieve recensie te schrijven. Hij gaat in zijn recensie in op de surrealistische sfeer van het verhaal.

Ik zal ook dit verhaal analyseren, waarbij ik Hermans' opvattingen over surrealisme inzichtelijk zal maken.

### *Samenvatting*<sup>71</sup>

De student farmacie Floris Kalmans vergezelt de huisarts Hemelrijk op oudejaarsavond tijdens diens visite aan een patiënte. Dit meisje (Lily) is vanaf haar heupen verlamd. Ze woont in een pension dat wordt gerund door Moeder Vente.

Hemelrijk doet alsof Kalmans een dokter is: dokter Klondyke. Toevalligerwijs hebben Lily en de student ooit een kortstondige affaire gehad. Nadat Lily hem had afgewezen, had hij een vloek over haar uitgesproken.

Kalmans neemt de behandeling over van Hemelrijk. Volgens Lily is er onder Hemelrijk namelijk geen progressie geboekt. De student bezoekt vanaf dat moment met grote regelmaat het pension. Opvallend genoeg begint Lily te herstellen. Kalmans gelooft dat het herstel door hem komt. De liefde tussen de twee bloeit op.

Vanaf dat moment droomt Kalmans van een gezamenlijke toekomst. Hij stort zich gretig op de medische wetenschap. Hij bezoekt zuster Ferro, een masseuse. Zij gaat op Kalmans' verzoek Lily begeleiden. Zuster Ferro lijkt vanaf het eerste moment niet te geloven dat Kalmans een arts is. De zuster wil dat de spieren van Lily zich leren ontspannen. Hij is het met haar behandelmethodes niet eens. Desondanks gaat Lily goed vooruit.

Dan wordt Kalmans zelf ziek. Twee weken kan hij Lily niet bezoeken. Als hij uiteindelijk weer kan gaan, blijkt haar situatie danig verslechterd. Ze sterft, hetgeen hem op verwijten van de overige pensionbewoners komt te staan. Ook moeder Vente is boos, terwijl zij aanvankelijk erg op hem gesteld was.

---

<sup>71</sup> Ik heb voor mijn analyse gebruik gemaakt van de volgende editie: Hermans, W.F., 'Dokter Klondyke'. In: *Moedwil en misverstand*. Amsterdam, 1971 (zevende druk), p. 121-144.

Kalmans probeert bij Hemelrijk (het contact tussen de twee is verwaterd) een overlijdensakte te krijgen. Tot zijn verbazing is er een andere arts gevestigd in Hemelrijks praktijk. Deze weigert de student te helpen.

Kalmans raakt in paniek. Hij vlucht in de trein, die naar het strand gaat. Eenmaal op het strand raapt hij een schelp op en staart over het water.

### *Interpretatie*

Het verhaal kan worden opgedeeld in twee delen. De eerste zeventien bladzijden hebben betrekking op de metamorfose die Kalmans ondergaat van lethargische student tot bevlogen dokter. De laatste acht bladzijden hebben betrekking op de neergang van Kalmans. Zijn inspanning brengt enkel ellende: hij wordt zelf ziek en zijn patiënte sterft. Haar dood is een duidelijk voorbeeld van Hermans' thematiek: de invloed van de mens op de chaotische wereld is verwaarloosbaar.

Kalmans denkt dat zijn succes te danken is aan zijn proactiviteit. Zijn behandelwijze is een reflectie van zijn gemoedstoestand. Naarmate hij harder gaat werken, moet ook Lily intensievere behandelingen ondergaan. Het verhaal krijgt steeds meer de vorm van een nachtmerrie. Er gebeuren dingen waar de hoofdpersoon geen grip op heeft. Het tweede deel komt op deze manier over als een grote hallucinatie van Kalmans, hetgeen gezien zijn medische toestand aannemelijk is. Achteloos wordt beschreven hoe zijn tram op een auto botst, 'zodat hij verder lopen moest.'<sup>72</sup> Eenmaal bij Lily aangekomen blijkt dat de trein onder de poort stilstaat. Zij gaat direct uit van een ernstig scenario: ze weet bijna zeker dat er een kind onder de trein is gekomen.

Na het sterven van Lily neemt de nachtmerrie steeds angstigere vormen aan. De pensionbewoners beschuldigen Kalmans van haar dood. 'Nooit moet je je best doen, nooit. Zijn best doen is een onrechtvaardigheid.'<sup>73</sup> En een oude man zegt: 'Wie zijn best doet, (...) is als wie bij dobbelen vals speelt. En de valsheid wordt gestraft; het is niet meer dan rechtvaardig.'<sup>74</sup> Kalmans wist dat de man volkomen gelijk had.

De nachtmerrie blijkt nog lang niet ten einde: wanneer Kalmans bij Hemelrijk informatie wil vragen over de overlijdensakte, blijkt zijn vriend niet (meer) te bestaan. In het huis van Hemelrijk is een andere huisarts gevestigd. Deze verwijdert Kalmans uit

---

<sup>72</sup> Hermans (1971), p. 137.

<sup>73</sup> Hermans (1971), p. 140.

<sup>74</sup> Hermans (1971), p. 140.



de praktijk. Hij vlucht naar het strand en pas daar heeft Kalmans voor het eerst weer enige grip op de realiteit.

Hermans zegt dat de mens de wereld niet kan kennen, ook al probeert hij dit wel door middel van de wetenschap. Met die wetenschap spot Hermans, want de lethargische student leest nooit meer iets. Van meet af aan kan je Kalmans' observaties in twijfel trekken: hij ziet het niet goed. Zijn troebele blik wordt voortdurend geïllustreerd aan de hand van onwaarschijnlijke gebeurtenissen. Zo is moeder Vente tijdens een bezoek van Kalmans aan Lily afwezig ('Moeder Vente was er niet'<sup>75</sup>), even later laat dezelfde moeder Vente een servies vallen (p. 133). Er wordt een vreemde, surrealistische sfeer opgeroepen. Als de student iets zegt tegen Hemelrijk, geeft laatstgenoemde geen reactie. Hij zwijgt, '(...) maar kort daarop wentelde zijn bewustzijn zich een halve slag om en sprak hij weer. Het deed denken aan de fading van een ultrakortegolfzender.'<sup>76</sup>

Pas op pagina 127 krijgt de arts voor het eerst een naam ('Waar is dokter Hemelrijk?'), daarvoor wordt hij aangeduid als 'arts' (p. 122), 'dokter' (p. 121) of 'vriend' (p. 121). Nadat Kalmans zich heeft afgevraagd waar Hemelrijk zich bevindt, blijkt deze te zijn verdwenen. De student loopt terug naar het huis van zijn vriend, die '(...) zat alweer in zijn studeervertrek.'<sup>77</sup> De eerste ontmoeting vond echter plaats in 'zijn spreekkamer'.<sup>78</sup> Als lezer krijg je steeds meer de indruk dat de protagonist zelf de wereld en de personages om zich heen aan het scheppen is. Het is niet meer duidelijk of deze personages echt bestaan. Schijn en werkelijkheid zijn niet meer te onderscheiden. Juist doordat Hemelrijk tegenovergestelde karaktereigenschappen bezit in vergelijking tot Kalmans, lijkt de arts steeds meer een gecreëerd personage in Kalmans' brein. Niet voor niets lost Hemelrijk maar liefst twee keer op, de tweede keer zelfs voorgoed.

De omgeving fungeert als metafoor voor het zielsconflict van het personage Kalmans. Kalmans is lui, hij heeft nooit hard gestudeerd. Bovendien doet hij zich ten onrechte voor als dokter. Hierdoor komt hij in gewetensnood. De droomwereld komt in conflict met de werkelijke wereld; uiteindelijk gaat zijn droomwereld aan de realiteit ten onder.

In het tweede deel van het verhaal stijgt het tempo van de handelingen. Er zijn plots veel wendingen, hetgeen de surrealistische sfeer versterkt. Zodra Kalmans zijn fatalisme

---

<sup>75</sup> Hermans (1971), p. 131.

<sup>76</sup> Hermans (1971), p. 121.

<sup>77</sup> Hermans (1971), p. 128.

<sup>78</sup> Hermans (1971), p. 121.

inruilt voor fanatisme heeft hij tijdelijk succes. Uiteindelijk echter verslechtert de situatie: de gebeurtenissen krijgen de vorm van een nachtmerrie.

Aan het begin van het verhaal wordt Kalmans bij zijn echte naam genoemd, of hij wordt beschreven als 'student'. Vanaf de ontmoeting met zuster Ferro (vanaf dat moment zet de mislukking in) noemt de vertelinstantie hem enkel nog 'Klondyke'. Deze naam is een verwijzing naar een goudplaats in Alaska. Kalmans is op zoek naar geluk en wil dit op eenvoudige wijze bewerkstelligen: eigenschappen die horen bij een goudzoeker. In de laatste alinea wordt Kalmans weer 'De student'<sup>79</sup> genoemd: hij is weer terug bij af.

Er bestaat een hiërarchische verhouding tussen Kalmans en Hemelrijk. De eerste wil de tweede van de troon stoten, hetgeen duidt op hoogmoed. Korte tijd lijkt dit te lukken, later mislukt deze poging faliekant. Door Hemelrijk heeft de student een sterke behoefte aan zelfbevestiging. Op het eind blijkt Hemelrijk een verrader.

Kalmans transformeert van cynische student naar een ijverige controlefreak. In tegenstelling tot Hemelrijk heeft hij wel succes met zijn behandelmethode. Zijn hoogmoed moet hij echter duur bekopen. Hij wordt gestraft voor het feit dat hij zijn best heeft gedaan, hetgeen hem letterlijk wordt medegedeeld door enkele pensionbewoners. Hij wil vluchten, maar wordt tegengehouden door deze bewoners, zoals hij later ook wordt tegengehouden als hij voor wil dringen bij de 'nieuwe' dokter. De gang waarin hij wordt tegengehouden is niet voor niets opmerkelijk smal: de student heeft een vernauwd blikveld, zijn waarneming is onbetrouwbaar (denk aan 'De fruitkar', waarin het element 'smal' een zelfde rol vervult). De dokter weigert hem te helpen, omdat zijn praktijk op zondag gesloten is. Kalmans wordt het huis uitgezet, hetgeen hilariteit veroorzaakt onder de aanwezige patiënten. De bizarre gebeurtenissen lijken op flitsen uit een droom: de ruimtes en de personages illustreren het psychische conflict van de protagonist.

Een belangrijke rol is weggelegd voor zuster Ferro. Kalmans rommelt in eerste instantie maar wat aan, maar de ontmoeting met haar is een kantelpunt in het verhaal. Haar kracht, het vermogen tot ondermijnen, is groot. Ferro uit direct haar twijfels over Kalmans' dokterstitel. Zij kiest voor een passieve behandeling: het ontspannen van de spieren. Lily wacht passief op haar einde. Kalmans' methode werkt, totdat de zuster zich ermee gaat bemoeien. De communicatie tussen hem en zuster Ferro bezegelt zijn mislukking: de neerwaartse spiraal is vanaf dat moment niet meer te herstellen.

---

<sup>79</sup> Hermans (1971), p. 143.

De omgeving wordt op realistische wijze beschreven. Nergens wordt melding gemaakt van een droom. Het is aan de lezer om de droomaspecten te duiden. De vertelsituatie is te karakteriseren als overwegend afgezwakt auctoriaal. Het vertelstandpunt maakt geen deel uit van de verhaalwerkelijkheid. De vertelinstantie is niet gedramatiseerd: nergens wordt expliciet naar de verteller verwezen. De instantie brengt je op de hoogte van de gevoelswereld van de personages, bijvoorbeeld door Kalmans' gevoelens te beschrijven, nadat hij wordt beschuldigd door de pensionbewoners: '(...) al wist hij dat de oude man gelijk had, volkomen gelijk.'<sup>80</sup>

De ruimtes spelen een belangrijke rol: het huis van zuster Ferro, de wachtkamer, het pension, het strand: ze worden door de vertelinstantie zeer gedetailleerd geschetst. De 'dode' objecten lijken tot leven te komen, terwijl de personages zich als poppen lijken voort te bewegen, niet in staat de controle over het eigen handelen te behouden. Kalmans wordt een speelbal der gebeurtenissen. De grenzen tussen levende wezens en dode objecten vervagen. Het is voor zowel de lezer als voor Kalmans niet meer duidelijk of het verhaal zich afspeelt in een droomwereld of in de realiteit. De grenzen tussen deze tegenstelling zijn weggevallen: het gevolg is een synthese van droom en werkelijkheid, die uitmondt in een nieuwe 'schijnrealiteit'.

Wilbert Smulders bespreekt in zijn artikel 'Met de linker- en rechterhand geschreven. Willem Frederik Hermans en de literaire conventies.'<sup>81</sup> de wijze waarop Hermans het droomverhaal en het realistische verhaal op knappe wijze ineen weet te schuiven. Gevolg is een tussenvorm, door Smulders 'misleidend realisme' genoemd. Volgens Smulders domineert deze stijl bij Hermans in de jaren 1957-1973. 'Dokter Klondyke' zou tot het droomverhaal behoren, het type proza dat Hermans vooral in de jaren 1946-1957 schreef. De bundel *Moedwil en misverstand* kreeg als motto Schopenhauers 'Das Leben und die Träume sind Blätter eines und des nämlichen Buches.' De twee werelden, die Hermans in de bundel afwisselt, zijn de 'echte' wereld en de schijnwereld, oftewel de werkelijkheid en de droom. Naast 'Dokter Klondyke' behoren Loo-Lee', 'Samen naar Oostende', 'Emigratie' en 'Atonale' tot de droomverhalen. Volgens Smulders zijn 'de

---

<sup>80</sup> Hermans (1971), p. 140.

<sup>81</sup> Smulders, W., 'Met de linker- en rechterhand geschreven. Willem Frederik Hermans en de literaire conventies.' In: Wilbert Smulders (red.), *Verboden toegang. Essays over het werk van Willem Frederik Hermans gevolgd door een vraaggesprek met de schrijver*. Amsterdam, 1989, p. 84-121.

verhalen uit *Moedwil en misverstand* aan te merken als verschillende bladen uit één tekst, die steeds ergens anders openvalt, overal opnieuw begint en afwisselend met de linker- en rechterhand geschreven is.<sup>82</sup>

De veelzijdigheid van Hermans maakt het lastig om zijn werk tot een bepaalde stroming te rekenen. Frans Ruiten probeert in zijn artikel 'Postmodernistische tatoeëerkunst. Hernieuwde poging tot ontcijfering van *De God Denkbaar Denkbaar de God*.'<sup>83</sup> de verwantschap van Hermans' werk met het postmodernisme aan te tonen. De mogelijkheden van de taal om de werkelijkheid te doorgronden voert Ruiten aan als belangrijkste argument. Ernst van Alphen merkt in 'Geschreven realiteit. Willem Frederik Hermans en de fotografie.'<sup>84</sup> mijns inziens terecht op dat Ruiters argument ook geldt 'voor hen die Hermans' werk tot het surrealisme wilden rekenen.'<sup>85</sup> Volgens Van Alphen wordt de verwarring veroorzaakt door de vage definities die voor beide begrippen meestal gehanteerd worden. Hij laat daarop op overtuigende wijze zien dat Hermans eerder tot het surrealisme dan het postmodernisme gerekend moet worden. Van Alphen bespreekt Hermans' voorliefde voor fotografie, merkwaardig genoeg een geliefde bezigheid van de surrealisten. Ik gebruik het woord 'merkwaardig': een foto is immers een registratie van de werkelijkheid. Hermans stelt echter dat zijn foto's een beroep kunnen doen op onbewuste voorstellingen, hetgeen de associatie met het surrealisme rechtvaardigt. Volgens de surrealisten is de foto niet van belang, maar wel de gefotografeerde wereld. Die wereld is als een automatisch geschreven tekst. Van Alphen: 'Terwijl de foto zelf letterlijk of realistisch is, is de wereld waar zij ons uitzicht op geeft, op meerdere niveaus te lezen.'<sup>86</sup>

Als de foto's van Hermans als surrealistisch bestempeld mogen worden, geldt dat dan ook voor zijn literaire werk? Volgens Van Alphen wel. Een stelling die ik ondersteun, zolang het gaat om het proza dat Hermans aan het begin van zijn carrière schreef. Surrealistisch proza dat in mijn optiek nog het best als 'rationeel surrealisme' betiteld kan worden. Volgens Van Alphen blijft deze bestempeling vaag, echter naar mijn mening

---

<sup>82</sup> Smulders (1989), p. 85.

<sup>83</sup> Ruiten, F., 'Postmodernistische tatoeëerkunst. Hernieuwde poging tot ontcijfering van *De God Denkbaar Denkbaar de God*.' In: Smulders, W. (red.), *Verboden toegang. Essays over het werk van Willem Frederik Hermans gevolgd door een vraaggesprek met de schrijver*. Amsterdam, 1989, p. 49-83.

<sup>84</sup> Alphen, E. van, 'Geschreven realiteit. Willem Frederik Hermans en de fotografie.' In: Ruiten, F., Smulders, W. (red.), *De literaire magneet. Essays over Willem Frederik Hermans en de moderne tijd*. Amsterdam, 1995, p. 178-209. (Dit essay verscheen eerder in 1993 in de essaybundel *De toekomst der herinnering. Essays over moderne Nederlandse literatuur*.)

<sup>85</sup> Alphen Van (1995), p. 182.

<sup>86</sup> Alphen Van (1995), p. 197.

geeft het adjectief 'rationeel' het onderscheid met het surrealisme, zoals dat ten tijde van het interbellum in Frankrijk ontstond, het beste weer.

Hermans gaf de bundel *Moedwil en misverstand* als tweede motto: 'Das Ziel des Lebens ist der Tod'. Dit citaat van Freud is van toepassing op de metamorfose die Kalmans ondergaat: de dood brengt de ziel tot leven. Pas als zijn liefde dreigt te sterven, komt hij in beweging: voor het eerst gaat hij zich echt enthousiast inzetten voor zijn studie. Dat Lily uiteindelijk alsnog sterft, heeft te maken met het overheersende thema: de mens zal ondanks zijn onbedwingbare drang naar kennis nooit antwoord krijgen op alle vragen. Het is een terugkerend thema in Hermans' gehele oeuvre: de wereld is een chaos en de mens probeert tevergeefs hierin orde te scheppen. Men kan zich maar beter neerleggen bij het noodlot. Zo denkt Kalmans op het moment dat Lily tekenen van herstel vertoont: 'De mensen worden ziek, de mensen worden beter. Misschien zijn medicijnen en doktoren maar volkomen bijkomstig.'<sup>87</sup> Eerst legde Kalmans door niets te doen zich neer bij het noodlot. Later dacht Kalmans bij machte te zijn verandering te bewerkstelligen: 'Het is uitgesloten dat mijn inzicht onjuist zou zijn (...)'<sup>88</sup> Waarop zuster Ferro opmerkt: '(...) vroeger zo fatalistisch en nu zo serieus.'<sup>89</sup> Wat dat betreft is het slot van het verhaal typerend: Kalmans raapt een schelpje van het strand en staart over zee. De mens wordt geconfronteerd met zijn nietigheid. Alles wat ontdekt is, blijkt een futiliteit ten opzichte van al het onontdekte.

---

<sup>87</sup> Hermans (1971), p. 130.

<sup>88</sup> Hermans (1971), p. 136.

<sup>89</sup> Hermans (1971), p. 136.

## 7. Conclusie

Ik heb voor dit onderzoek antwoord proberen te geven op de vraag: wat zijn de overeenkomsten tussen de surrealistische elementen in 'De fruitkar' van F. Bordewijk en 'Dokter Klondyke' van W.F. Hermans? Om deze vraag te beantwoorden, heb ik eerst het surrealisme gedefinieerd aan de hand van de opkomst van deze stroming en de (marginale) rol die zij heeft gespeeld in de Nederlandse literatuur.

De oorspronkelijke Franse betekenis van het surrealisme heeft te maken met het oproepen van het onbewuste. Dit wilden de avant-gardisten bewerkstelligen door middel van het gebruik van drugs. Hun *écriture automatique* kan niet in verband worden gebracht met het werk van Hermans en Bordewijk. Het vervagen van de grenzen tussen het bewuste en het onbewuste is wel een belangrijke overeenkomst.

Vervolgens heb ik de opvattingen van Bordewijk over het surrealisme uiteengezet en deze getoetst aan zijn verhaal 'De fruitkar'. De poëtische opvattingen van Hermans vertonen opvallende overeenkomsten met die van Bordewijk. De auteurs vinden een gedegen, coherente structuur een voorwaarde om literatuur geloofwaardig over te laten komen. Trends of wensen van het publiek mogen geen enkele invloed hebben op het literaire werk. Hoe Hermans zijn ideeën over het surrealisme in de praktijk bracht, heb ik inzichtelijk gemaakt in de analyse van het droomverhaal 'Dokter Klondyke'.

De belangrijkste overeenkomsten tussen beide geanalyseerde verhalen zijn het wegvallen van de grenzen tussen levende wezens en dode voorwerpen, het tot leven komen van het stoffelijke en het samenkomen van droom en werkelijkheid. De hoofdpersonages van beide verhalen ondergaan een geestelijke catharsis. Ze kampen met een zielsconflict en zijn op zoek naar verlossing. Wouter moet zijn egoïsme met de dood bekopen, Kalmans' hoogmoed heeft de dood van zijn geliefde tot gevolg. Doordat hun gecreëerde wereld in conflict is met de werkelijkheid, zien zij de zaken niet meer scherp. Hun vernauwde blikvelden hebben onbetrouwbare observaties tot gevolg.

Beide auteurs hanteren een vorm van 'gecontroleerd surrealisme'. Deze stijl zagen zij het meest treffend in de praktijk gebracht door de Tsjechische schrijver Franz Kafka. Bij zowel Bordewijk als Hermans spelen de machteloosheid van de mens en het aanvaarden van het lot een grote rol.

In zowel 'De fruitkar' als 'Dokter Klondyke' wordt de werkelijkheid opgeroepen als een angstige droom. Doordat het voor zowel de protagonist als voor de lezer niet duidelijk wordt in welke wereld (droom of werkelijkheid) men zich beweegt, is er sprake van surrealisme. Het vervagen van grenzen is hierbij allesbepalend.

## 8. Literatuur

Alphen, E. van, 'Geschreven realiteit. Willem Frederik Hermans en de fotografie.' In: Ruiter, F., Smulders, W. (red.), *De literaire magneet. Essays over Willem Frederik Hermans en de moderne tijd*. Amsterdam, 1995, p. 178-209.

Anten, H., 'De surrealist *par excellence*. Ferdinand Bordewijk over Franz Kafka.' In: *Kafka-katern* 5 (1997), afl. 4, p. 85-89.

Anten, H., *Het bekoorlijk vernis van de rede. Over poëtica en proza van Bordewijk*. Groningen, 1996.

Bergsma A. en Sicking J.M.J., 'Een tweede wereld achter de eerste. Surreële tendensen in het verhalend proza van de *Criterion*-generatie'. In: *De Gids* 10 (1991), p. 775-790.

Bordewijk, F., *De Fruitkar. Inleiding: W.F. Hermans*. Den Haag, 1984.

Bordewijk, F., *Vertellingen van generzijds*. 's-Gravenhage-Rotterdam, 1961 (tweede druk).

Bordewijk, F., *Verzameld werk 12, Kritisch proza*. Amsterdam, 1989.

Boven, E. van en Kemperink, M., *Literatuur van de moderne tijd. Nederlandse en Vlaamse letterkunde in de 19<sup>e</sup> en 20<sup>e</sup> eeuw*. Bussum, 2006.

Drijkoningen, F., Fontijn, J. e.a., *Historische Avantgarde; programmatische teksten van het Italiaans futurisme, het Russisch futurisme, Dada, het constructivisme, het surrealisme, het Tsjechisch poëtisme*. Amsterdam, 1982.

Glaudemans, Willem Gerard, *De mythe van het tweede hoofd. Literatuuropvattingen van W.F. Hermans, 1945-1964*. Utrecht, 1990.

Hermans, W.F. & Bordewijk, F., *Een onmiskenbare verwantschap. Brieven 1944-1965*. Bezorgd door Marsha Keja & Arno Kuipers. Amsterdam, 2011.

Hermans, W.F., *Moedwil en misverstand*. Amsterdam, 1971 (zevende druk).

Hermans, W.F., 'Surrealisme of romantiek'. In: *Criterion*, jrg. 5 (1947), p. 396-397.

Nieuwenhuis, I., 'Bewust onbewust, F. Bordewijk en het literair surrealisme in Nederland en Frankrijk nader bestudeerd'. In: *Vooys* 24 (2006), afl. 2, p. 34-42.

Renders, H., *Verijdelde dromen. Een surrealistisch avontuur tussen De Stijl en Cobra*. Haarlem, 1989.

Ruiter, F., 'Postmodernistische tatoeëerkunst. Hernieuwde poging tot ontcijfering van *De God Denkbaar Denkbaar de God*.' In: Smulders, W. (red.), *Verboden toegang. Essays over het werk van Willem Frederik Hermans gevolgd door een vraaggesprek met de schrijver*. Amsterdam, 1989, p. 49-83.

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

Willink, C., *De schilderkunst in een kritiek stadium*. Amsterdam, 1981.

Zuiderent, E., 'Komt het stenen fruit van generzijds? Een interpretatie van 'De fruitkar' van Bordewijk'. In: *Juffrouw Ida* 17 (1991-1992), afl. 3 (1992), p.12-16.