

A black and white collage of a woman's face. The woman has dark, wavy hair and is looking directly at the camera. Her right eye is replaced by a second, smaller eye pasted over it, creating a 'knippend oog' (peering eye) effect. The background is a light, textured surface with some vertical lines on the right side. The text is enclosed in a white, rounded rectangular frame.

Een Knippend Oog de collages van
W.F. Hermans: een onderzoek naar beeld en woord

Afbeelding voorzijde: W.F. Hermans, *Que manque-t-il?* (geen signering, geen datum)

Een Knippend Oog

de collages van W.F. Hermans: een onderzoek naar beeld en woord

Bachelor scriptie Martine Folkersma (9109382)
Universiteit Utrecht, faculteit Kunstgeschiedenis

2012/2013

Inhoudsopgave

	Inleiding	7
1.	De collages van Hermans	
	Damesogen	8
	De katholieken!	11
	Danaë tussen de badgasten	13
2.	Het kader van de collages	
	Het surreële	15
	Het onkenbare	18
3.	Een collage van gedachten	21
	Naschrift	24
	Bibliografie	25



W.F. Hermans, foto Emiel van Moerkerken

Inleiding

Dat W.F. Hermans naast romancier en scherp polemist ook fotograaf was, is de meeste lezers van het werk van Hermans wel bekend. Minder bekend is dat Hermans ook tekenaar en 'collage-maker' was. Zijn leven lang heeft Hermans - zij het sporadisch - collages gemaakt. Collages die getuigen van absurdisme, humor en surrealiteit en die bij eerste aanblik bedoeld lijken als lichtzinnig tijdverdrijf, als ironisch spel, als 'hobby'. Bij *nadere* beschouwing blijken de collages echter toch meer te reveleren dan enkel het '*weinig fundamenteels*', zoals Freddy de Vree het omschrijft in zijn voorwoord van *Het Hoedenparadijs*. In de collages van Hermans is niet alleen de eigenzinnige hand van de schrijver terug te vinden maar ook zijn bredere visie op het schrijverschap en wereldbeeld. In beide uitingen van zijn creatieve geest, in het geschreven werk en het beeldend werk, is Hermans fascinatie voor het surreële en het zogenaamde 'onkenbare' terug te vinden. Woord en beeld ontspruiten kortom aan dezelfde stam.

Op 24 augustus 1946 publiceert Hermans in tijdschrift *De Baanbreker* zijn eerste collage. Daarna duurt het tot 1953 voor hij zijn collages weer publiek maakt, ditmaal in de Amsterdamse galerie *Le Canard* samen met andere surrealistten als Emiel van Moerkerken, Louis Lehmann, Ad Pieters en Maurits Dekker. Vervolgens verschijnen er, in 1963, collages in de eerste uitgave van *Mandarijnen op Zwavelzuur*; de inschrijvers op de in eigen beheer uitgegeven publicatie ontvangen een collage van de auteur cadeau.

Deze 'openbaarmakingen' ten spijt, is er door de jaren heen weinig aandacht voor de collages. Over Hermans als schrijver is veel, heel veel geschreven, over de collages veel minder. En als er al werd geschreven dan vooral vanuit een literaire of letterkundige invalshoek. Een kunsthistorische blik is (zover bekend) nooit 'losgelaten' op de collages. Dat zal in onderliggende tekst alsnog gebeuren. Het 'kunsthistorisch oog' zal daarbij tot mogelijke interpretatie van de collages komen en zal wellicht bijdragen aan een (nog) ruimere blik op Hermans oeuvre.

Voor onderzoek is hierbij uitgegaan van de collages zoals die in 1991 zijn uitgegeven in *Het Hoedenparadijs*. *Het Hoedenparadijs* is de eerste publicatie van (een deel van) Hermans' collages en is onder meer samengesteld door goede vriend van Hermans, Freddy De Vree. Gepoogd zal worden de collages meer betekenis te geven dan de enkele omschrijving 'Hermans hobby'. Voor een dergelijke kwalificatie nam Hermans zijn collages te serieus, in ieder geval serieus genoeg om ze tentoon te stellen.

1. De collages van Hermans

Vanaf de jaren veertig van de vorige eeuw heeft Hermans collages gemaakt. Een deel van deze collages is verzameld in een (kleine) uitgave met de titel *Het Hoedenparadijs* uitgegeven in 1991. De keuze van de collages werd gemaakt door Freddy de Vree en Anton Korteweg, dichter en directeur (tot 2009) van het Letterkundig Museum te Den Haag. De gekozen collages zijn niet alleen afkomstig uit Hermans eigen archief, die toen (in 1991) nog leefde, maar ook uit privécollecties van schrijver Jan Cremer en Hermans' kenner Frans Janssen. De meeste collages in de uitgave zijn ongedateerd, ongesigneerd en dragen geen titel. Het formaat van de collages loopt uiteen van prentbriefkaart tot A4.

De veertig collages in *Het Hoedenparadijs* kunnen grofweg in drie (onderwerp-)categorieën worden ingedeeld: het eerste, overgrote deel van de collages bestaat uit afbeeldingen waarin vrouwen prominent aanwezig zijn, veelal 'overwoekerd' met elementen geknipt uit ander materiaal: uitvergroete ogen, koplampen, cameralenzen, monden, oren, een sporadische kippenpoot. Een tweede 'categorie' behelst een tweetal collages waarin kunsthistorisch materiaal is gebruikt, bij de ene als ondergrond, bij de ander in de vorm van losse, uitgeknipte elementen. Een derde categorie behelst de collages waarin bekende (min of meer) publieke figuren als onderwerp dienen, meest opvallend daarbinnen zijn de twee schrijversportretten van Cees Buddingh en K.L. Poll. Deze laatste categorie (in totaal: drie collages) zal hier niet besproken worden. De (schrijvers)portretten maken onderdeel uit van het meer *polemische* werk van Hermans, waarvan *Mandarijnen op Zwavelzuur* een voorbeeld is. Het bespreken van de portretten zou in het kader van deze scriptie niet alleen te ver voeren, het heeft bovendien bij onderzoek (tot op heden) weinig concreets opgeleverd: het biedt nog weinig zicht op 'hoe en waarom'.

Damesogen

Het merendeel van de collages in *Het Hoedenparadijs* bestaat zoals gezegd uit vrouwen: chique gekleed volgens de laatste mode, in bikini's en badpakken gehuld of volledig ontbloot. De hoofden van deze dames zijn voor het merendeel beplakt met uitgeknipte elementen, zoals bijvoorbeeld ogen. Twee van de grofweg tweeëntwintig damesportretten zijn voorzien van een jaartal, 1963. Dit zijn: *De Haargesp* en *Auto voor de voordeur*¹ [afb.1]. Het gebruikte materiaal voor deze collages is lastig (zo niet onmogelijk) te achterhalen. Het is gezien de kledingstijl van de vrouw in de auto, de auto zelf en de haardracht van de dame met haargesp, waarschijnlijk dat dit afkomstig is uit toenmalige, d.i. jaren zestig dames- of modebladen.

Freddy de Vree schrijft in zijn boek *De aardigste man ter wereld* (naar aanleiding van een bezoek aan Hermans) het volgende:

'(...) op de eerste etage [stond] een bak met pockets, een soort trog met thrillers, van de antiek, beleefde, trage 'cruise-mysteries' van S.S. van Dine tot – uiteraard – Dashiell Hammett en Raymond Chandler.'

En vervolgens: '(...) in de werkkamer van de auteur [stond] een stalen ladekast, met op elke lade een deel van een collage die de voorkant van het meubel in beslag nam'².

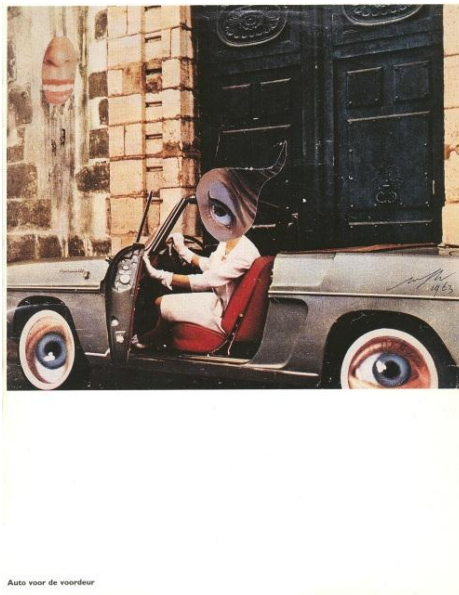
Het enige dat met zekerheid uit deze opmerkingen geconcludeerd kan worden is dat Hermans liefhebber was van genoemde pockets én van collages. Of Hermans de pockets ook gebruikte voor zijn collages of dat er in de ladekast mogelijk een verzameling met knipsels lag, klaar voor gebruik, zegt De Vree niet. Ook in de rest van het hoofdstuk wordt geen melding gemaakt van herkomst van mogelijk 'knipmateriaal'. De hoeveelheid tijdschriften waaruit gekozen kon worden vanaf de jaren vijftig (na de periode van papierschaarste) was groot, zowel wat betreft mannen- als vrouwenbladen³. Gezien de prominente plek die vrouwen in Hermans collages innemen is het aannemelijk dat Hermans zijn materiaal uit (Nederlandse) damesbladen haalde (wellicht gelezen door Hermans' vrouw Emmy Meurs?). Een voorbeeld van zo'n damesblad was *Rosita*, dat verscheen tussen 1958 en 1967 [afb.2]. *Rosita*, voortzetting van het blad 'Goed nieuws voor de Vrouw', was een keurig damesblad dat aandacht schonk

¹ Beide titels staan *onder* de collage; niet zoals bij een aantal andere collages in het handschrift van Hermans zelf, maar getypt. Wellicht heeft de originele titel op de achterzijde van de collage gestaan.

² De Vree, *De aardigste man ter wereld*, p. 133

³ Hemels en Vegt, p.649

aan mode in de vorm van 'modenieuwtjes' en op elke cover een portretfoto van een jonge (model)vrouw toonde. Ook bevatte het weekblad nieuwtjes over filmsterren in de rubriek 'Sterrengeflonker'. Al deze rijk geïllustreerde onderwerpen hebben Hermans - naast de vele advertenties voor bijvoorbeeld kleding, nylon, ondergoed (korsetten) of verzorgingsproducten - van materiaal kunnen dienen ⁴.



afb. 1: *de Auto voor de voordeur*, W.F. Hermans, 1963 (gesigneerd)



afb. 2: tijdschrift *Rosita*, nr. 23 - 8 juni 1963

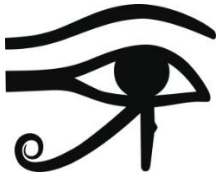
In later jaren, de jaren zeventig en tachtig, heeft Hermans wellicht tijdschriften als *Libelle*, *Margriet* (als opvolgers van *Rosita*) en de glossy *Avenue* ingezet als materiaal voor zijn collages. *Avenue* is van de drie het meest voor de hand liggend gezien de verscheidene reisreportages die Hermans zelf voor het blad maakte.

Een ander tijdschrift dat Hermans mogelijk inzag was het mannentijdschrift *De Lach*. *De Lach* was een wekelijks Nederlands amusementsblad (een zogenaamd 'kappersblad') dat verscheen van 1924 tot 1972. Het blad bevatte veel foto's van schaars geklede vrouwelijke filmsterren in badpak en bikini. Een ander 'blootblad' was het 'alternatieve cultuurtijdschrift' *Gandalf* (uitgegeven tussen 1964-1971). In dit blad werden met enige regelmaat foto's van Emiel van Moerkerken gepubliceerd. Van Moerkerken, surrealistisch fotograaf en participant in het door Theo van Baaren opgerichte (surrealistische) tijdschrift *De Schone Zakdoek*, heeft Hermans niet alleen meerdermalen ontmoet (getuige de verscheidene foto's die hij van hem nam - zie pagina 4), maar was ook jarenlang met hem bevriend ⁵.

Hoe waarschijnlijk of onwaarschijnlijk genoemde tijdschriften als 'materiaalbronnen' voor Hermans zijn geweest, blijft zonder verder diepgravend onderzoek voorlopig onzeker. De genoemde tijdschriften bieden een *mogelijk kader* voor (verder) bronnenonderzoek. En hoewel herkomst van het collagemateriaal onduidelijk blijft, evenals datering van een deel van de collages, kan er wél wat gezegd worden over een veelvuldig terugkerend onderdeel binnen de damescollages namelijk: het oog.

⁴ Hemels en Vegt, p.955

⁵ Hermans Magazine, Jrg. 3, Nummer 10



afb. 4: Oedjat of Horus oog

Op zeven van de circa tweeëntwintig damescollages zijn ogen te vinden, bijna allemaal uitgeknipt in de zogenaamde oedjat-vorm. Het oedjat-oog - letterlijk het gezonde, genezen oog - wordt meestal afgebeeld als mensenoog, met daaronder een vereenvoudigde weergave van de zwarte veren van de valk waaraan het oedjat-oog zijn naam ontleend ⁶ [afb.4]. De oorsprong van dit oog ligt in een Egyptische mythe die vertelt van een gevecht waarin de god Seth het oog van Horus uitrukt en in stukken rijt (Thot de maangod geneest hem uiteindelijk weer). Dit motief van het uiteen gereten oog vindt zijn evenbeeld in de bekende scène in de film *Un Chien Andalou* uit 1928 van Buñuel en Dalí, waarin een oog met een scheermes doormidden wordt gesneden.

Vanuit een psychoanalytische (freudiaanse) lezing van de symbolen zou het dramatische shot van het doorsnijden van het oog geslachtsgemeenschap kunnen betekenen: het oog staat daarbij (net als de mond) voor het vrouwelijke geslachtsorgaan, terwijl het mes, als lang en scherp voorwerp het mannelijke geslachtsdeel representeert. Bijzonder detail hierbij is dat volgens Freud ook de maan (die in een filmscène van *Un Chien* voorkomt) staat voor het geslachtsdeel van de vrouw, daar waar het leven haar oorsprong vindt. In de Egyptische mythe, ter vergelijking, is het de *maangod* Thot die Horus geneest, waarna hij weer kan zien en het leven opnieuw, als herboren tegemoet kan treden. Oog en maan worden hier bij elkaar gebracht door de idee van geboorte en het leven in het volle licht tegemoet treden.

De tegenstelling tussen het gewonde en het genezen oog (in *Un Chien Andalou* en de Egyptische mythe) kan daarom ook symbolisch opgevat worden als het wel of niet kunnen bevatten van het bestaan. Het onvermogen om het leven naar behoren te zien. Het oog wordt in deze lezing de belangrijkste leidraad om het leven te begrijpen en te controleren: het oog zonder welk Horus machteloos is, zoals ook de valk ten dode opgeschreven is zonder zijn belangrijkste wapen: zijn messcherpe blik, zijn oog.

Bij Hermans is opvallend dat de vrouwen in zijn collages in beslag worden genomen, *gedomineerd* worden door hun zintuigen, of het nu het ogen, oren of monden zijn. 'Het lichaam wordt onderworpen aan een andere controle dan die van de hersenen: alles wordt beredeneerd door oog, bril, koplamp', volgens De Vree ⁷. Daarmee suggererend dat het oog de taak van het redeneren, gewoonlijk toebedeeld aan de hersenen, overneemt: door het oog leren we de wereld kennen, door het kijken beredeneren (*kennen*) we de werkelijkheid. Een plausibele gedachte, maar één die door Hermans altijd in twijfel is getrokken. De idee dat de werkelijkheid objectief kan worden gekend, beschreven in taal of vastgelegd door de door Hermans zo geliefde camera is dan ook fictie. Er zal volgens Hermans altijd een discrepantie bestaan tussen de *voorstelling* die de mens heeft van de werkelijkheid en die werkelijkheid zelf. De mens beschikt nu eenmaal over onvoldoende middelen - het oog inclusief - om zichzelf en de wereld te begrijpen.

Niet alleen Hermans vrouwencollages getuigen van deze opvatting maar ook zijn foto's. Een uitgave van Hermans' fotografisch werk - bij een tentoonstelling in het Stedelijk Museum in 1986 - draagt dan ook de veelzeggende titel: *Koningin Eenoog*. In het voorwoord van deze uitgave schrijft Hermans het volgende:

'Eigenlijk ziet [Koningin Eenoog] *altijd* wat wij niet zien, altijd meer, altijd scherper – en toch weer zo anders dat niemand een foto met de werkelijkheid verwisselt' ⁸.

De ogen in *De auto voor de voordeur* domineren vrouw en zelfs auto, ogen die maar ronddraaien en ronddraaien. Maar wat zien ze werkelijk? Een wazige werkelijkheid, één die in stukje voorbijkomt: ongrijpbaar en vluchtig.

⁶ Oedjat oog wordt ook wel Horus-oog genoemd, afkomstig van de Egyptische valkgod Horus

⁷ De Vree, introductie *Het Hoedenparadijs*, p.4

⁸ Hermans, *Koningin Eenoog*, inleiding

De katholieken!

Zoals gezegd is er in *Het Hoedenparadijs* een tweetal collages te vinden waarin kunsthistorisch materiaal is verwerkt, te weten: *Isidorus van Sevilla voorspelt de ontdekking van Amerika* [afb.6] en *Au pied des dunes désolées* [afb.7]. In de eerstgenoemde dient het kunsthistorisch materiaal als *ondergrond*, bij de tweede is het 'kunstmateriaal' in de vorm van losse, uitgeknipte elementen toegevoegd.

De herkomst van het kunsthistorisch materiaal is ook hier lastig te achterhalen. Het zou afkomstig kunnen zijn uit het (al eerder genoemde) tijdschrift *Rosita*. Het tijdschrift opent (letterlijk) in 1967 met een dubbele pagina met links de inhoudsopgave en rechts een *kleurenreproductie van een beroemd schilderij*⁹. Een andere plausibele herkomst van het materiaal kan - voor wat betreft de collage *Isidorus van Sevilla voorspelt de ontdekking van Amerika* - een druk bezochte tentoonstelling in 1967 zijn geweest: de Jheronymus Bosch-tentoonstelling in Den Bosch. Deze tentoonstelling waar in die tijd veel over geschreven en gesproken werd, is mogelijk de plek geweest waar Hermans voor het eerst kennismakte met het schilderij *De Goochelaar* van Bosch [afb.5]. Een schilderij dat als ondergrond diende voor zijn '*Isidorus*'. Hermans kan de afbeelding van de Goochelaar dus uitgescheurd hebben uit een tijdschrift (mogelijk *Rosita*) of als prentbriefkaart hebben meegenomen van de Bosch-tentoonstelling. Het schilderij van Bosch (uit circa 1502) toont ons een lage tafel met aan de ene zijde een groep van negen volwassenen (en één kind) en aan de andere zijde een man in rood gewaad met hoge zwarte hoed: de goochelaar. De goochelaar draagt om zijn middel een rieten mandje met smal toelopende opening waaruit het hoofd van een uiltje piept. Zijn rechterhand, waarin hij tussen duim en wijsvinger een klein balletje houdt, heft hij omhoog, het de voorovergebogen man aan de overzijde van de tafel aanbiedend. Op de lage tafel is een uitstalling van het zogenaamde 'balletje-balletje' spel te zien. Naast het spel zit een kikker, uit de mond van de voorovergebogen man gevallen. De achtergrond van het schilderij wordt gevormd door een bakstenen muur waarop her en der wat schamel onkruid groeit. Het hoofdthema van Bosch' schilderij is goedgelovigheid. In het Frans heet het werk *L'Escamoteur*, dat zowel goochelaar als zakkenroller betekent. Veelzeggend omdat de voorovergebogen man die vol ongeloof naar de goochelaar kijkt, wordt bestolen door de man in priestergewaad die achter hem staat. Terwijl hij dit doet (het beursje in de hand) kijkt de man naar de hemel.



afb.5: *De Goochelaar*, toegeschreven aan Jheronymus Bosch circa 1502



afb. 6: *Isidorus van Sevilla voorspelt de ontdekking van Amerika*, W.F. Hermans (gesigneerd, geen datering)

⁹ Hemels en Vegt, p.957

Hermans collage is niet gedateerd maar wel gesigneerd, aan de rechteronderzijde. Boven de collage is door Hermans, in zijn eigen handschrift, de tekst *Isidorus van Sevilla voerspelt de ontdekking van Amerika* geschreven. Waarom Hermans deze tekst bij zijn collage heeft geplaatst (als mogelijke interpretatierichting?) is onduidelijk; Isidorus van Sevilla komt niet op collage én niet op origineel schilderij van Bosch voor. Bovendien, waarom Isidorus van Sevilla als historische figuur koppelen aan 'Amerika'? En waarom het vrijheidsbeeld plakken op juist dit schilderij van Bosch?

Een verklaring waarom Hermans Isidorus bij zijn collage noemt en op losse wijze koppelt aan het woord 'Amerika' zou kunnen liggen in Hermans' moeizame relatie (eufemistische gesproken) met de katholieke kerk. Dit lijkt vergezocht maar zal hieronder nader worden verklaard.

Hermans' grote afkeer van de katholieke kerk is het meest pregnant in de affaire rondom zijn roman *Ik heb altijd gelijk* uit 1951. Romanpersonage Lodewijk Stegman zegt in het eerste hoofdstuk van dit boek het volgende:

'De katholieken! Dat is het meest schunnige, belazerde, onderkruiperige, besodemieterde deel van ons volk! Maar die naaien er op los! Die planten zich voort! Als konijnen, ratten, vlooiën, luizen'¹⁰.

Deze opruiende tekst en de beschuldiging hiermee een volksdeel te hebben beledigd leiden uiteindelijk tot gerechtelijke vervolging in 1952. Hermans, die wordt vrijgesproken van de beschuldigingen - het is immers een romanpersonage die de uitspraken doet en niet Hermans zelf - blijft een levenslange afkeer houden van 'de pretenties van een leer waarvan de macht slechts berust op metafysische verzinsels'. Hermans verwoordde zijn woede onder meer in het polemische stuk '*De heilige Idil en haar nar*', opgenomen in *Mandarijnen op zwavelzuur* (onder het hoofdstuk met de veelzeggende titel: *Een Storm in een glas wijwater* (1976))¹¹.

In dit stuk neemt Hermans de katholieke organisatie *Idil* onder vuur: *De Informatie Dienst Inzake Lectuur*. *Idil* was organisatie opgericht door de katholieke kerk om vanuit een katholiek standpunt de lezer te adviseren over literatuur. De katholieke lezer werd een overzicht geboden van boeken die als *moreel juist* konden worden aangemerkt. Gerard Verbiest, hoofd van *Idil*, bedacht een kwalificatiesysteem om boeken te waarderen, van I (Verboden lectuur) tot V (Lectuur voor allen). De controversiële werken van Hermans vonden uiteraard geen genade in de ogen van dit 'rooms-katholieke half-ondergrondse culturele terreurorgaan', zoals Hermans het formuleerde. In 1970 werd het orgaan door toenemend verzet (ook vanuit eigen katholieke kring) uiteindelijk opgeheven.

Duidelijk is dat Hermans de katholieke kerk geen warm hart toedroeg en menig kans aangreep haar belachelijk te maken. De collage *Isidorus van Sevilla* is daar mogelijk een voorbeeld van. Via het schilderij *De Goochelaar* levert Hermans op niet mis te verstane wijze kritiek op het kerkelijk instituut. In de persoon van de voorovergebogen, kikkers brakende man wordt de goedgelovigheid onder vuur genomen: de goedgelovige wordt bestolen terwijl hij met open mond de goochelaar gadeslaat. Ook de kerk komt er niet goed vanaf, niet in de persoon van de stelende priester - die ondanks zijn dievenpraktijk de blik ten hemel richt - noch in de personificatie van de goochelaar, die de argeloze met mystificaties en op goochelpraktijken gelijkende katholieke rituelen om de tuin leidt.

De kerk als goochelaar en huichelaar. Je zou zeggen dat Hermans hier niet veel meer aan toe te voegen had, Bosch had het al feilloos weergegeven. Toch voegt Hermans wel degelijk nog twee elementen toe: een afbeelding en een tekst. Op de tafel over het balletje-balletje-spel heen wordt een afbeelding van het Vrijheidsbeeld geplakt, boven de collage wordt de tekst *Isidorus van Sevilla voerspelt de ontdekking van Amerika* geschreven.

Wederom de vraag: wat hebben beide te betekenen? Moet het Vrijheidsbeeld misschien gelezen worden als verwijzing naar een verlichte toekomst, een 'ontsnappingsroute' in de richting van onafhankelijkheid? Onafhankelijkheid van de door Hermans zo gehate inmenging door kerk en staat? Vrijheid als hoogste goed? Misschien.

¹⁰ Anneke Klein, *Willem Frederik Hermans en de angst voor katholieke overheersing*, internetsite Mediareligiecultuur.nl

¹¹ W.F. Hermans, *Mandarijnen op Zwavelzuur*, (4^e druk 2^e oplage 1976), p. 117

Dan nog de tekst: wordt *Isidorus* genoemd omdat hij (zogezegd) de laatste geleerde van de antieke (zogezegd verlichte) wereld was? Of omdat hij de schrijver was van de *Etymologiae*, de verzamelaar van *alle* kennis, stichter van scholen en bibliotheken waarin *alle* belangrijke wetenschappelijke en literaire werken werden ondergebracht. Omdat hij beschermheilige was van *alle* kennis¹² - *zonder onderscheid*, zonder censuur?

Misschien.

Maar misschien is dit allemaal ook wel te ver gezocht en speelde Hermans enkel een *spel met woorden* waarbij 'Isidorus van Sevilla' en 'Amerika' op onzinnige wijze aan elkaar werden gekoppeld - gelijmd als in een collage.

De kijker voor de gek houdend zoals ook de goedgelovige voor de gek wordt gehouden.

Hermans als goochelaar, niet alleen de kerk veroordelend maar ook de kijker die maar al te vaak gelooft wat hij ziet.

Danaë tussen de badgasten

De collage *Au pied des dunes désolées* [afb.7] roept evenals de voorgaande collage een reeks vragen op. Met name ten aanzien van de geschreven tekst die ditmaal ónder de collage staat. Een tekst die overigens niet in Hermans eigen handschrift is geschreven maar getypt, waardoor hij eerder lijkt te horen bij de tijdschriftafbeelding met badgasten, dan bedacht (en later toegevoegd) door Hermans zelf. De tekst luidt:

'Solitude qui les emportent au pied des dunes désolées sur les sables de l'embouchure'

[vertaling: Eenzaamheid brengt hen bijeen aan de voet van de woeste duinen op het zand van de (zee)monding].

Waar deze regel vandaan komt is onduidelijk. Is het een regel uit een stuk proza of poëzie? Is de regel afkomstig uit een pocketroman waarbij de afbeelding met badgasten fungeert als illustratie (hoewel niet aannemelijk want er zijn geen '*dunes désolées*' te zien). Of is de regel samen met de afbeelding afkomstig uit een tijdschrift (waarbij overigens onderwerp van het onderliggend item volledig onduidelijk is).

Als we zouden weten waar tekst én afbeelding vandaan komen zou interpretatie een stuk dichterbij zijn. Omdat we beide niet weten blijft de *betekenis* van de regel in relatie tot de afbeelding lastig te achterhalen - zowel wanneer we ervan uitgaan dat de regel bij de afbeelding hoort, als wanneer zou blijken dat Hermans de tekst later zélf heeft toegevoegd (waar het overigens minder de schijn van heeft).

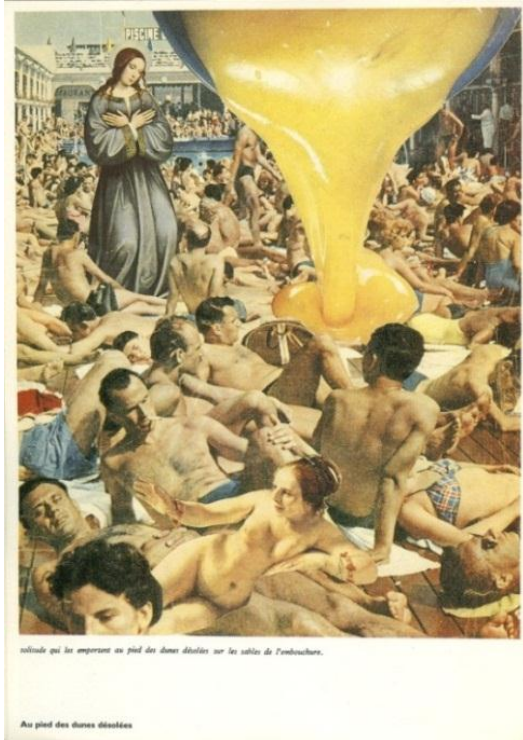
Eén ding dat wel vast staat is dat er door Hermans drie elementen aan de afbeelding zijn toegevoegd, namelijk een madonna-figuur, een opscheplepel (of pan) met romige, gele saus en een liggend vrouwelijk naakt op de voorgrond. Deze laatste, schrijlings tussen de badgasten liggend, kan geïdentificeerd worden als de *Danaë* van Rembrandt [afb.8].

De mythologische figuur Danaë kan als sleutel fungeren tot het 'lezen' van de collage (helaas niet van de tekst) én, interessanter nog, tot het begrijpen van de ironie van Hermans.

Het verhaal van Danaë gaat als volgt: wanneer een orakel aan Akrisios, koning van de Griekse stadstaat Argos vertelt dat hij ooit door zijn kleinzoon gedood zal worden, laat hij uit voorzorg zijn enige dochter Danaë opsluiten in een bronzen kamer, net zolang tot ze te oud is om nog kinderen te krijgen.

Op een dag hoort Akrisios echter dat Danaë toch zwanger is. Oppergod Zeus, bekend om zijn buitenechtelijke relaties met sterfelijke vrouwen, laat zijn oog vallen op Danaë maar is niet bij machte zichzelf rechtstreeks aan haar te tonen (de sterfelijke zou direct getroffen worden door de bliksem). Zeus verandert zichzelf in een gouden stofregen om zo de bronzen kamer van Danaë binnen te dringen. Danaë raakt vervolgens zwanger en krijgt een zoon, Perseus.

¹² Sinds 2005 is Isidorus van Sevilla ook de beschermheilige van het internet: de hedendaagse encyclopedische bron van kennis



afb. 7: *Au pied des dunes désolées*, W.F. Hermans
(geen datering, geen signering)



afb. 8: *Danaë*, Rembrandt van Rijn, 1636

Op het schilderij van Rembrandt is het moment afgebeeld waarop Zeus in de vorm van een gouden stofregen op Danaë neerdaalt. Enig verschil met het verhaal (en in afwijking van de vele, gangbare afbeeldingen van de mythe) is de weergave van de gouden stofregen, bij Rembrandt afgebeeld als 'a sunny radiance'. Dit zou kunnen duiden op een goddelijke, mystieke interventie bij de bevruchting: 'as in the medieval tradition, Danae consequently might be likened to - but never identified with - the Virgin'¹³.

Danaë heeft op het schilderij van Rembrandt zeker niet de uitstraling van de Heilige Maagd, in tegendeel: het onderwerp Danaë is misschien wel gekozen om een schaamteloos (erotiserend) naakt te kunnen maken, in dit geval in de gestalte van Rembrandts eerste vrouw Saskia van Uylenburgh. Op een later moment, na Saskia's overlijden, heeft Rembrandt het gezicht aangepast om het meer op Geertje Dirck¹⁴ te laten lijken - over collagetechniek gesproken.

Met de collage *Au pieds des dunes désolées* lijkt het erop dat ook Hermans zijn eigen versie van het Danaë-verhaal wilde maken, ditmaal in een geheel eigen, ironische variant¹⁵: Danaë ligt hier niet opgesloten in haar bronzen kamer, maar te midden van een kluwen halfnaakte mannen van vruchtbare leeftijd. Sterker nog: ze ligt over het mannelijk kruis van één van de badgasten (die met halfgesloten ogen de kijker in de gaten lijkt te houden). Het verhaal van de onbevleete ontvangenis krijgt, ondanks deze openlijke toespelingen, alsnog gestalte in de rijzende figuur van de madonna in de achtergrond. De gouden stofregen, de 'sunny radiance' is bij Hermans veranderd in een meer aardse, prozaïsche variant: een dikke, romige, goudgelige saus.

¹³ Pericolo, p.197

¹⁴ Geertje Dirck was huishoudster, model en later minnares van Rembrandt

¹⁵ Het onderwerp van de onbevleete ontvangenis was onder surrealisten een geliefd onderwerp, zo maakte Dali al eens een ets van 'L'immaculee conception' voor een boek met dezelfde titel van André Breton en Paul Éluard uit 1930

2. Het kader van de collages

Hermans heeft zijn leven lang collages gemaakt. Het kader waarin deze collages ontstonden is voor een groot deel terug te voeren op twee belangrijke invloeden: die van het Surrealisme en die van het 'onkenbare' (onder invloed van het gedachtengoed van Wittgenstein).

Hoe deze invloeden precies hebben ingewerkt op Hermans collages zal in dit hoofdstuk nader worden toegelicht. Daarbij zullen vragen aan de orde komen als: hoe kwam Hermans met het Surrealisme in aanraking, welke positie nam hij in ten aanzien van dat Surrealisme, maar ook: in hoeverre zijn Hermans opvattingen ten aanzien van 'taal, denken en de wereld' van invloed geweest op zijn levensvisie én op zijn collages.

Het surreële

Hermans is zijn leven lang gefascineerd geweest door het Surrealisme. Een van de eerste kennismakingen die Hermans had met het werk van surrealisten was in 1938 op de 'Internationale tentoonstelling van het Surrealisme' in Galerie Robert te Amsterdam. Op deze tentoonstelling waren voor het eerst in Nederland werken van Duchamp, Jacqueline Breton, Yves Tanguy en Oppenheim te zien. Met name een werk van deze laatste, een kop en schotel beplakt met bont, maakte indruk op Hermans:

'Dat zag ik voor het eerst in een tijdschrift en toen ben ik onmiddellijk die tentoonstelling gaan bekijken, ik was een jongetje van zestien jaar, dat trof mij enorm.'¹⁶

Later verwerkt Hermans dit beeld van bont in de versregel *Een vaag ravijn van bont* uit de gedichtencyclus *Kussen door een rag van woorden* (1944)¹⁷. In dit gedicht maar ook in vele andere toont Hermans zijn voorliefde voor surreële onderwerpen door middel van sterk visuele beeldtaal¹⁸. Het 'bont' uit voornoemde versregel is daar een voorbeeld van. Het verwijst niet alleen naar de zachtheid van het bed maar ook naar de toestand van slaperige doezeligheid die nodig is om tot de slaap en de droom te komen. De droom, een belangrijk en vaak terugkerend thema binnen het Surrealisme, daarbij de enige plek waar ons een blik wordt gegund op de duistere werkelijkheid van het onderbewuste, daar waar de ratio is uitgeschakeld.

Hermans schrijft over de gedichten van Leo Vroman, waar hij een grote bewondering voor had:

'De verzen van Vroman ontsluiten de enige wereld die m.i. voor den modernen mens nog een paradijs kan zijn. En het paradijs is niet meer in de hemel, het is wat onder in de mens ligt, het leven tijdens de slaap en de hallucinatie'.¹⁹

Deze woorden gelden niet alleen voor de poëzie van Vroman maar ook voor die van Hermans zélf. Hermans belangstelling voor de regionen van de slaap vertalen zich in zijn gedichten veelvuldig in woorden als: mist, nevel, spiegel en schaduw. Woorden die het *terrain vague* aangeven, het door surrealisten zo geprefereerde gebied van het onbekende, het onkenbare.

Het Surrealisme, dat in 1924 in Frankrijk het levenslicht zag, heeft in Nederland nooit echt vaste grond gekregen. Ingeklemd tussen De Stijl vóór de oorlog en de Cobra beweging ná de oorlog, heeft het altijd maar een marginale rol gehad (of misschien: maar toebedeeld gekregen). In de jaren die tussen genoemde stromingen lag, grofweg de oorlogsjaren, ontstond in Nederland een kleine, semi-ondergrondse groep die surrealistisch georiënteerd was. Deze groep die zich formeerde rond Theo van Baaren en Gertrude Pape bracht in de jaren 1941 tot 1944 een tijdschrift uit onder de naam: *De Schone Zakdoek*. Dit tijdschrift, dat bij elk nummer maar in één exemplaar werd 'uitgebracht' (om verbod te voorkomen), vormde het literaire hoogtepunt van de surrealistische beweging in Nederland. Het schonk veel aandacht aan beeldende kunst en was tekstueel en visueel zeer gevarieerd. Het bevatte niet alleen gedichten, vertalingen en essays maar ook collages, cadavres-exquis, foto's, nonsensverzen, gefingeerde advertenties en (kinder)tekeningen. Het blad, dat werd samengesteld op

¹⁶ De Vree, *De aardigste man ter wereld*, p.137

¹⁷ www.dbnl.org, Wam de Moor, *Een vaag ravijn van bont, een oriëntatie in de poëzie van W.F. Hermans*

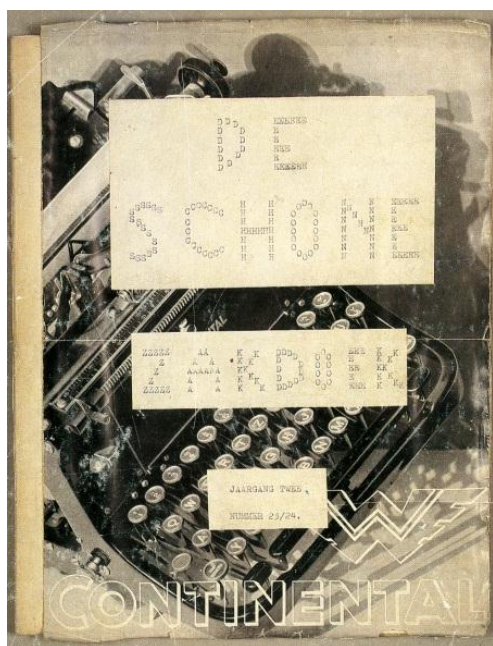
¹⁸ met name in de gedichtenbundels *Horror Coeli* en *Hypnodrome*

¹⁹ Raat, *Literatuur als noodzaak*, p.34

vriendenbijeenkomsten, kwam in september 1941 met een dubbelnummer dat speciaal was gewijd aan het Surrealisme. Aan het blad werkten onder anderen mee: Emiel van Moerkerken, Louis Lehmann, Chris van Geel, Leo Vroman en Cees Buddingh²⁰.

Hermans was naar alle waarschijnlijkheid niet op de hoogte van het tijdschrift, dat immers slechts in kleine kring gelezen werd. Maar wel onderhield Hermans contact met de al eerder genoemde, surrealistisch fotograaf Emiel van Moerkerken, een van de bijdragers aan de *Schone Zakdoek*. Ook met Van Baaren en Pape heeft Hermans, zij het pas na de tweede wereldoorlog, regelmatig contact gehad²¹. Een van die 'contactmomenten' was de gezamenlijke deelname aan twee collagetentoonstellingen. De eerste, in 1953, was de tentoonstelling *Photocol* in galerie *Le Canard*, waar niet alleen werk van Hermans en Van Baaren te zien is maar ook van Van Moerkerken. Volgens Tom Roodijn, in zijn artikel over *Le Canard* uit 2008, vormde het werk van deze kunstenaars en schrijvers 'een nagekomen nummer van het in de oorlog verschenen tijdschrift *De Schone Zakdoek*'²². De tweede tentoonstelling waar Hermans aan deelnam, in de jaren zeventig ditmaal was op de Groningse Universiteit (waar Hermans tot 1973 werkte). Op deze tentoonstelling - waar overigens geen nadere omschrijving van te vinden is - wint Hermans samen met Gertrude Pape een eerste prijs. Van Baaren zegt hier (gekscherend) over:

'We wilden niet naar een prijs dingen maar mijn vrouw [Gertude] en Wim Hermans wonnen er een. U snapt wel dat ik daar nog altijd jaloers op ben.'²³



afb. 9: omslag *De Schone Zakdoek*, Gertrude Pape, 1943

De expositie *Photocol* kan gezien worden als een laatste gezamenlijke uiting van het Surrealisme in Nederland. Een beweging die in Nederland toch al weinig weerklank vond in de jaren na de oorlog. Hermans is vanaf de tentoonstelling in galerie Robert in 1938 altijd geïnteresseerd gebleven in het surreële. Hij was niet alleen op de hoogte van het werk van Nederlandse surrealisten - hij was een van de weinigen die al vroeg het werk van Moesman verzamelde - maar ook van de Franse grondleggers ervan; Hermans las onder meer het werk van André Breton. In *beeldende* zin was de eerste kennismaking met het Surrealisme (zoals gezegd) het werk

²⁰ Eén van Buddinghs bijdragen aan het maandblad is later beroemd geworden: de gorgelverzen 'Ik ben de blauwbilgorgel'

²¹ Van Baaren zegt hierover: 'Wim Hermans kenden we natuurlijk ook goed maar dat was pas na de oorlog. Nu heb ik geen contact meer met hem. Een van de berichten die ik nog doorkreeg was dat hij de typemachine van Freddy de Vree repareerde. Toen hij in Groningen woonde, spraken we veel over literatuur'. Renders, p. 52

²² Roodijn, in: *De Parelduiker* 2/8, 28 maart 2008, p. 42

²³ Renders, p. 54

Le déjeuner en fourrure van Méret Oppenheim. Hermans omschrijft dit werk als 'een driedimensionale collage'. Hiermee zijn 'eigenzinnige' opvatting over het begrip collage illustrerend. Zo vond hij de collages van de kubisten bijvoorbeeld technisch gesproken wel een collage, maar het bleef toch vooral 'kubistische en abstracte kunst'. Wat Hermans wél onder het begrip collage verstond, was:

'(...) meer wat Andersen maakte : het creëren van een fantastische voorstelling - en dat wordt haast altijd onwillekeurig een droomachtige, om niet te zeggen nachtmerrie-achtige voorstelling – door fragmenten van diverse foto's of platen bij elkaar te brengen.'²⁴

Vervolgens noemt Hermans de surrealist Max Ernst als voorbeeld van een 'geniaal' collagemaker, met name door zijn gebruik van 'literaire elementen'. Daarmee niet alleen doelend op de lange teksten die als titel fungeerden, maar ook op de homogeniteit van het geknipte materiaal. Ernst gebruikte voor zijn collageromans *La Femme 100 têtes* en *Une semaine de Bonté* gravures uit 19^e eeuwse tijdschriften die op zo'n manier aan elkaar geplakt waren dat het leek alsof het één voorstelling was. Dit in tegenstelling tot de collages van Hermans die gebruik maakte van reproducties van foto's waarbij altijd te zien is 'wat er bij elkaar is gepropt'. Op die manier de kijker een duidelijk 'verknijpte' werkelijkheid tonend.

De summiere rol van het Surrealisme in Nederland na de oorlog staat in nauw verband met de opkomst van *de Vijftigers* en de *Cobra groep*, ook wel gezien als een heropleving van het Modernisme. Het Surrealisme in de literatuur (dat toch al summier was²⁵) en in de beeldende kunst hebben niet kunnen wedijveren met het in de jaren vijftig opkomend 'Cobra-geweld'. Een schilder die met dit klimaat in Nederland worstelde, maar daar ook tegen aageerde was Carel Willink. Hij schreef in 1950 een polemisch stuk onder de titel *De schilderkunst in een kritiek Stadium*. In reactie daarop en als steunbetuiging schreef Hermans vervolgens het stuk *De lange broek als mijlpaal in de cultuur*, dat in 1951 werd gepubliceerd in literair tijdschrift *Podium*.

Hermans heeft er nooit een geheim van gemaakt dat hij niet veel op had met de zogenaamd *experimentelen*. Zowel Hermans als Willink probeerden op erudiete (en Hermans uiteraard op vileine) wijze af te rekenen met de abstracte schilders die in die tijd furore maakten. Een belangrijk bezwaar tegen de experimentelen was volgens Willink de verwaarlozing van het *métier*. De schilderkunst dreigde hierdoor in een staat van ontbinding te raken. Hermans ondersteunde dit standpunt door op te merken dat er twee soorten kunst zijn: 'de eerste soort houdt (...) in *wezen* verband met 'kunnen' [het metier], de tweede niet. Bij de eerste soort (...) heeft [de toeschouwer] de gelegenheid uit te maken in hoeverre de kunstenaar kon wat hij wilde en in hoeverre niet'²⁶. Deze mogelijkheid *tot beoordeling* ontbreekt dus volgens Hermans bij experimentele kunstwerken. Het experimentele kunstwerk verwijst naar niets, probeert niets uit te beelden en 'is nu eenmaal zo': '[De] schilderijen zijn zelfs niet de afbeelding van verflodders, maar verflodders zonder meer'²⁷.

Volgens Hermans is de experimentele kunst een 'natuurverschijnsel', toevallig tot stand gekomen en even zinledig als de natuur (het leven) zelf. Zij laat geen onderscheid toe tussen ideaal ('willen') en verwerkelijking ('kunnen'), zodat iedereen, en dus niemand, gelijk heeft. Deze experimentele kunst blokkeert de mogelijkheid om vast te stellen wat de waarheid is. Het hierin vervatte standpunt sluit volgens Raat aan bij Hermans' opvattingen over de schrijver, die de wereld vanaf een meta-niveau beziet: kunst met inbegrip van de literatuur dient zich *uit te spreken* over de wereld en er geen betekenisloos bestanddeel van te zijn²⁸.

Raat voegt hier echter nog aan toe dat deze ideeën precair zijn in het licht van Hermans' *epistemologische denkbeelden*, daarmee doelend op Hermans' gedachten omtrent de 'kenbaarheid van de werkelijkheid'. Vragen zoals 'hoe verhouden de (empirische) werkelijkheid en fantasie, het kenbare en het onkenbare zich tot elkaar', vormen een essentieel onderdeel binnen Hermans literaire én beeldende werk. Het in twijfel trekken van waarheden krijgt letterlijk vorm in het verknippen van pasklare werkelijkheden, van pasklaar beeldmateriaal uit tijdschriften. Het weer samenvoegen daarvan levert een nieuwe, vaak verwarrende werkelijkheid op.

²⁴ De Vree, p.145

²⁵ Hermans was één van de weinigen die een 'echt' surrealistische roman schreef, namelijk *De God Denkbaar Denkbaar de God* uit 1956

²⁶ Hermans, *De lange broek als mijlpaal in de cultuur*, p. 65

²⁷ Idem, p. 66

²⁸ Raat, *Literatuur als noodzaak*, p.104

Zoals De Vree schrijft: '(...) zoals ook de filosofie redeneert over taal met behulp van taal, zo drukt de collage een commentaar op drukwerk uit met behulp van ander drukwerk.'²⁹ Het woord drukwerk kan hier vervangen worden door werkelijkheid en daarmee wordt het terrein betreden van de kennisleer en de (filosofische) ideeën rondom taal, denken en de wereld. Ideeën kortom rondom het onkenbare.

Het onkenbare

Hermans' literaire werk en ook zijn collages zijn sterk beïnvloedt door het surrealisme. Desondanks zijn er ook een aantal duidelijke verschillen in opvatting op te merken. Eén daarvan is Hermans' hang naar realisme *binnen* het surrealisme: '(...) die surrealisten, die in hun uitbeelding realistisch gebleven zijn, [vormen] het belangrijkste deel der beweging, vooral in de schilderkunst, (...) omdat zij verplicht waren zich op nauwkeurige vormgeving en techniek te bezinnen'³⁰. In die laatste uitspraak refereert Hermans nogmaals aan het al eerder genoemde *métier*. Schilders als De Chirico en Dali maar ook de Nederlandse schilder Moesman getuigden volgens Hermans van deze ratio en (technische) beheersing [afb.10]. Een beheersing die middel was om het *onaannemelijke aannemelijk, en het werkelijke nooit alledaags* te laten zijn.



afb.10: *Het Gerucht*, J.H. Moesman, 1941

Hermans had als gevolg van de voorkeur voor controle niet veel op met de voorliefde van de surrealisten voor de krankzinnigheid, de gekte. De surrealisten betwistten een dwingend onderscheid tussen uitingen die als 'normaal' golden en uitingen die als 'gek' werden gekwalificeerd. Hermans eigen opvattingen over 'geestelijk gezond of ongezond' werden echter, eerder dan vanuit surreële voorkeuren, benadert vanuit zijn ideeën omtrent *werkelijkheidsconceptie*. Het ophemelen van uitingen van krankzinnigen in termen van genialiteit ging Hermans te ver. Hermans benadert het begrip 'normaliteit' (wat is dat wel en wat is dat niet) kortom vanuit een *kennistheoretische* (epistemologische) hoek.

In de kennistheorie wordt gezocht naar een zeker fundament of criterium dat als garantie kan dienen voor *zekere kennis*. Termen als waarheid en waarneming, maar belangrijker nog: de taal als communicator van die waarneming en werkelijkheid, worden hierbij aan analyse onderworpen. Hermans ideeën omtrent taal, denken en wereld vertonen vanaf het begin een opvallende gelijkenis met de filosofie van Wittgenstein. Hermans maakte kennis met het werk van Wittgenstein in 1949, met name door de vertaling die hij van één van diens werken maakte:

²⁹ De Vree, p.133

³⁰ Raat, p.151 (Hermans in de Baanbreker van 1946)

de *Tractatus logico-philosophicus*³¹. Net als Wittgenstein ontkende ook Hermans het bestaan van zoiets als een absolute waarheid en van een taal die de werkelijkheid in haar geheel zou kunnen omvatten:

‘Doordat onze woorden in aantal beperkt zijn (en beperkt moeten zijn) is er herhaling, ja maar geen werkelijkheid. Wij leven in een vervalste wereld.’

Terwijl de surrealisten zich door de taal wilden laten leiden naar een authentieke werkelijkheid, naar een wereld die verscholen ligt áchter de realiteit en versleten taalgebruik, zag Hermans de taal veel minder optimistisch. Hermans koesterde een groot wantrouwen jegens de taal, die niet bij machte zou zijn de werkelijkheid adequaat te beschrijven en daardoor een schijnwerkelijkheid schept. De taal is niet transparant maar vormt en *vervormt* de wereld doorlopend. Zoals ook de collage de werkelijkheid vervormt door het samenvoegen van (zogenaamde betekenisvolle) beelden tot een nieuw, maar ‘verknipt’ universum.

Dat Hermans de werkelijkheid en de taal met wantrouwen tegemoet trad, lijkt (zoals in het vorige hoofdstuk over het surreële opgemerkt) op gespannen voet te staan met zijn uitspraken over *de experimentelen*. De experimentelen die zich volgens Hermans immers schuldig zouden maken aan ‘experimentele kunst die de mogelijkheid blokkeert om vast te stellen wat de waarheid is’. Dat Hermans hier afwijzend tegenover staat kan als inconsequent worden aangemerkt, hij twijfelt immers zelf ook aan de waarheid en de kenbaarheid van de werkelijkheid, met name in haar ‘talige’ uitingsvorm.

Het verschil tussen Hermans en de experimentelen zit hem echter in de *benadering*: Hermans doet namelijk altijd een uitspraak of neemt altijd een *positie* in ten aanzien van de waarheid, ook als die uitspraak inhoudt dat we haar, de waarheid en de werkelijkheid, niet werkelijk kunnen kennen of kunnen ‘ver-talen’ (in vergelijk: ook Wittgenstein kan de ontoereikendheid van de taal ‘slechts’ communiceren *door middel van* taal).

In Hermans proza is als gevolg van de ontoereikende taal vaak sprake van talloze misverstanden en onbegrip; de personages hebben vaak te kampen met waanbeelden voortkomend uit idealistisch denken en schijnbaar universele waarheden of ethische levenspatronen. Deze (meestal tragische) personages hebben vaak een paranoïde of schizofrene dimensie, zich uitend in taalgebruik die iedere relatie met de werkelijkheid heeft verloren. In confrontatie met het chaotisch universum (belangrijk kenmerk van Hermans wereldbeeld) komen sommige personages tot een ontvullend inzicht of gaan blindelings hun ondergang tegemoet.

De taal als ordenend element van de beschaving heeft dus weinig grip op de werkelijkheid. De enig mogelijke beschrijvingsvorm van de feitelijke werkelijkheid is volgens Hermans, net als Wittgenstein, dan ook de wetenschap. Waarom, zo kun je je afvragen heeft Hermans dan toch literaire werken voortgebracht en niet alleen wetenschappelijk publicaties (als fysisch geograaf toch voor de hand liggend). Het antwoord ligt in het hierboven aangegeven argument dat hij *door middel van* zijn romans ‘een kijk op de mens kan ontwerpen, in de realiteit waarin hij leeft.’³² Voor het scheppen van orde, een verlangen én noodzaak van de mens om te overleven, moet die mens nu eenmaal gebruik maken van middelen die ontoereikend en (vaak) bedrieglijk zijn – zoals de taal. De roman is kortom een afbeeldingstheorie, zonder daarbij echter aan de waarheidsfuncties te moeten voldoen. Of zoals Hermans zegt: ‘Een roman moet niet verklaren, maar laten zien.’³³

Wat Hermans ons vervolgens laat zien zijn niet alleen personages verwickeld in misverstanden, maar ook (op macro-niveau) de schrijver *zelf*: de verteller die altijd in controle is, die bepaalt welke stukjes werkelijkheid wij als lezer te lezen (en in ons geestesoo) te zien krijgen; de verteller die de werkelijkheid, op rationele wijze stuurt en vormt om zo haar irrationele orde aan te tonen. Hermans bepaalt hiermee hoe hij, als almachtig auteur, de werkelijkheid vormgeeft en aan ons ‘opdiert’, niet alleen in het specifieke kader van de roman (de verhaalwereld), maar ook in zijn collages: ons een stukje tonend maar nooit de hele puzzel.

Aan het eind van zijn schrijverschap lijkt Hermans het geloof in de sturende schrijver die controle houdt over zijn personages echter te verliezen. In de roman *Au Pair* is de auteur niet bij machte zijn verhaalwereld te beheersen;

³¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, vertaald en van een nawoord voorzien door W.F. Hermans, mei 1976 (2e herziene druk)

³² Vermeiren, p.51

³³ Mandarijnen op zwavelzuur, 1964, p.145

het personage Pauline onttrekt zich aan haar schepper (de auteur Hermans), die als personage de roman binnentreed. Zij weert haar schepper bij een 'tweede ontmoeting' af, gaat niet in op zijn avances en maakt zichzelf uiteindelijk ontoegankelijk. De schepper die alom aanwezig is, is machteloos.

Wilde Hermans hiermee een nieuw standpunt verkondigen? Het standpunt dat we als mens geen controle hebben, niet over onszelf en niet over het universum, dat we overgeleverd zijn aan het onkenbare, aan de chaos?

Chaos - het enige woord dat volgens Hermans werkelijk bestaat ³⁴.

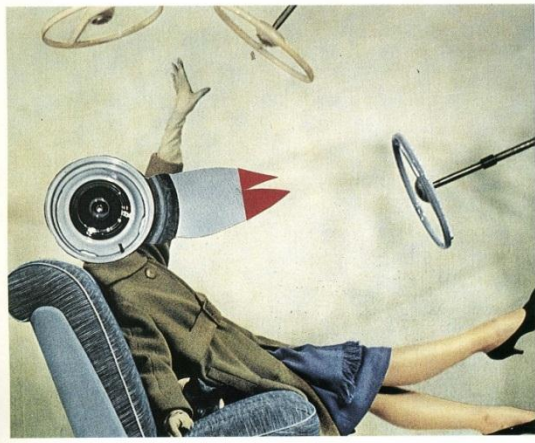
³⁴ *'Er is maar een werkelijk woord: chaos'*. In: Préambule, p.12

3. Een collage van gedachten

De collages van Hermans vormen weliswaar een *herkenbaar* deel van zijn oeuvre maar niet een *substantieel* deel. Niet zo vreemd gezien het feit dat Hermans in eerste instantie schrijver was en niet beeldend kunstenaar. Toch bieden de collages een beeldende, aanvullende blik op Hermans' universum; de collages zijn niet alleen uitingen van Hermans fascinaties voor het surreële maar bevestigen ook een aantal kenmerken van zijn schrijverschap (de almacht en de onmacht) en zijn visie op de kenbaarheid van de werkelijkheid. Deze kenbaarheid het treffendst verbeeldend in de talrijke collages 'met ogen'. Een uitspraak van Hermans in *Het Sadistische Universum* omschrijft dit op heldere wijze:

'(...) de woorden [zijn] ontoereikend om het grootste deel van de werkelijkheid te beschrijven, zoals onze ogen maar een gering deel van het spectrum kunnen waarnemen'³⁵.

Zoals al eerder geschreven zijn het juist onze ogen die de belangrijkste leidraad vormen om het leven te begrijpen en (schijnbaar) te controleren. In Hermans wereldbeeld wordt het oog als middel tot het wel of niet kunnen bevatten van het bestaan, echter in twijfel getrokken. Het oog toont juist ons onvermogen om het leven naar behoren te zien.



afb. 11: geen titel, W.F. Hermans (geen signering, geen datering)

Op de collage hierboven is in plaats van een oog, de lens van een camera geplakt, het andere instrument om de dingen om ons heen waar te nemen. Hermans als fervent fotograaf, gebruikte het beeld van de lens niet alleen in deze collage maar ook in de surrealistische roman *De God Denkbaar Denkbaar de God*. In deze roman treden drie personages op: Kassar, diens zuster Focaly en hun beider vader Xenon. De namen van deze personages zijn alle drie namen van (camera)lenzen, hiermee Hermans' fascinaties voor het Zien, de Blik én de gecompliceerde rol van de camera onderstrepd: de camera die hoegenaamd registreert en stellig, maar schijnbaar objectief is. De uitvinders van het objectief - het andere veelgebruikte woord voor lens! - zagen echter over het hoofd dat ook dit 'buisje van geslepen glas' net zo min in staat is om objectief te zijn als het oog. In feite is het objectief en de daaraan gekoppelde camera slechts *instrument*, een technisch verlengstuk van het oog. En net als het oog kan de camera slechts een 'gering deel van het spectrum' zien. Het enige dat het oog bepaalt is wélk stukje van de werkelijkheid wij als kijker te zien krijgen. Net zoals ook Hermans door middel van zijn romans bepaalt welke

³⁵ Het sadistische universum (verwijzing naar 11^e druk, 1977), p.191

werkelijkheid wij te zien krijgen: door *zijn* blik kijkend krijgen wij Hermans' (vaak ontluisterende) visie voorgeschoteld.

In de collage is de (camera)lens op het hoofd van een vrouw geplakt; zittend op een autostoel, haar arm uitgestrekt reikt zij omhoog naar drie sturen die boven haar zweven, één grijs, twee wit. Welk stuur zal zij pakken? Waarheen zal zij gestuurd worden? Welke werkelijkheid zal zij, de camera te zien krijgen?

De ontluistering die in Hermans romans zo alom aanwezig is, is in eerste instantie in de luchtig aandoende collages veel lastiger te vinden. De collages lijken eerder een vorm van satire, ironie. Een manier om ergens de spot mee te drijven, om sceptisch te kunnen zijn, om iets *in twijfel te trekken*. De collage als artistiek middel leent zich daar als geen ander voor. De collage als een verzameling van stukjes werkelijkheid door de 'schepper' ervan samengebracht en gedirigeerd tot een nieuw geheel, biedt ons de mogelijkheid een andere werkelijkheid te zien. Een werkelijkheid die de spot drijft en twijfel zaait juist door de letterlijke *vervorming* (de knip-en-plak-methodiek) van haar beeldelementen. Niet voor niets vond Hermans dat het surreële als 'bovenwerkelijke' werkelijkheid, zich met name leent voor satire³⁶. De 'Danaë' en 'Isidorus' collages getuigen hiervan: ze vervormen de (al voorgevormde!) werkelijkheid van schilderij en illustratie tot een nieuw geheel. Een geheel dat niet alleen twijfel oproept over betekenis (welke werkelijkheid zien we nu hier?) maar die ook de lachspier aanzet, *juist* omdat we het niet weten. Omdat we deze werkelijkheid nog nooit eerder hebben gezien.

Hermans' focus op *waarheidsconceptie*, het in twijfel trekken van 'werkelijkheden', is volgens Frans Janssen (Hermanskenner bij uitstek) de kern van 'Hermansiaanse thematiek'. Thematiek die ook terug te vinden is in de collages, zoals hierboven beschreven en betoogd. Dat de collages desondanks soms blijven steken in de enkele omschrijving 'Hermans hobby' is dan ook wat 'dun'. Waarschijnlijk heeft Hermans het maken van de collages wel *ervaren* als liefhebberij of ontspanning, dat neemt niet weg dat hij de collages ook wel degelijk serieus nam, serieus genoeg in ieder geval om ze ook tentoon te stellen. Hermans zegt in een interview met Frans Janssen het volgende:

'(...) ik vind dat je voor alles wat je publiek maakt je best moet doen.'³⁷

Hermans toonde met zijn collages dus iets waar hij zijn best voor had gedaan. Iets dat hij niet zomaar in elkaar had 'geknipt en geplakt', iets waarin hij moeite had gestoken en waarin hij zijn visie en zijn fascinaties kwijt kon. Iets dat aansloot op zijn wereldbeeld.

Hermans denken en werken vertonen een grote mate van consistentie. Hermans heeft meer dan eens gezegd dat al zijn verhalen eigenlijk vervolgen op elkaar zijn, dat hij eigenlijk steeds hetzelfde boek schrijft. Hierbij waarschijnlijk doelend op het ontspruiten van zowel romans *als* collages, van woord *en* beeld aan dezelfde stam, de stam van het onkenbare, chaotische universum.

³⁶ Renders, p.162

³⁷ Janssen, Scheppend nihilisme, p.15

Naschrift

De collages van Hermans zijn een interessant object van onderzoek, met name omdat het een nog relatief braakliggend terrein is, een *terrain vague*. De collages bieden vanuit kunsthistorische hoek nog volop ruimte voor verder onderzoek. Onderzoek dat in het bestek van deze scriptie (helaas) nog niet volledig heeft kunnen zijn. Bij vervolgonderzoek zou bijvoorbeeld gekeken kunnen worden naar de originele collages: waar bevinden die zich precies, hoe zien die eruit en wat is datering van de collages; maar ook zou er nog uitgebreider gekeken kunnen worden naar de context (het kader) van de collages, naar de collage als onderzoeksobject 'an sich' en de verhouding woord-beeld hierbinnen. Of ook niet onbelangrijk: de verhouding tussen collages en Hermans fotografie; beide beeldende uitingen van de schrijver, maar vertonen ze ook overeenkomsten in beeldtaal en/of thematiek? Ook de collage als medium binnen het surrealisme kan behandeld worden, welke rol had zij precies en wat was haar betekenis voor de surrealisten. Ook mogelijke voorbeelden voor Hermans kunnen daarbij nader belicht worden.

Genoeg vragen die om verdere analyse en verdieping 'roepen'.

Bibliografie

Werken van Willem Frederik Hermans

Hermans, W.F.

Surrealisme of romantiek, in: Criterium, uitgeverij Meulenhoff Amsterdam, jaargang 1947, p. 396-97

Hermans, W.F.

De God Denkbaar Denkbaar de God, uitgeverij G.A. van Oorschot Amsterdam 2010, 12e druk (1e druk november 1956)

Hermans, W.F.

De donkere kamer van Damokles, uitgeverij G.A. van Oorschot Amsterdam 2010 (1^e druk november 1958)

Hermans, W.F.

Mandarijnen op Zwavelzuur, 1e druk (met losse collage), De Mandarijnenpers Groningen 1963

Mandarijnen op Zwavelzuur, 2e druk (herzien en uitgebereid), uitgeverij Thomas Rap Amsterdam 1967

Mandarijnen op Zwavelzuur, 4e druk, uitgeverij Thomas Rap Amsterdam juli 1973

Mandarijnen op Zwavelzuur, 4e druk/2e oplage, uitgeverij Thomas Rap Amsterdam 1976

Mandarijnen op Zwavelzuur, 4e druk/4e oplage, uitgeverij Erven Thomas Rap Amsterdam 1981

Mandarijnen op Zwavelzuur, 4e druk/5e oplage (jubileumeditie 1963-1983), De Mandarijnenpers 1983

Mandarijnen op Zwavelzuur, *Supplement*, De Mandarijnenpers/ uitgeverij De Harmonie Paris/ Amsterdam 1983

Hermans, W.F.

Het Sadistische Universum, uitgeverij De Bezige Bij Amsterdam, 1965 (1^e druk december 1964)

Het sadistische universum 2, Van Wittgenstein tot Weinreb, uitgeverij De Bezige Bij Amsterdam 1976 (1^e druk, oktober 1970)

Hermans, W.F.

De lange broek als mijlpaal in de cultuur (1951), uitgeverij Peter van der Velden Amsterdam 1981

Hermans, W.F.

Waarom schrijven?, uitgeverij De Harmonie Amsterdam 1983

Hermans, W.F.

Koningin Eenoog, uitgeverij De Bezige Bij Amsterdam 1986

Hermans, W.F.

Au Pair, uitgeverij De Bezige Bij Amsterdam 2006 (1^e druk september 1989)

Hermans, W.F.

Het Hoedenparadijs, 40 collages van Willem Frederik Hermans (met een voorwoord van Freddy de Vree), Gaillarde Pers Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum Den Haag 1991

Hermans, W.F.

Niet uit kwaadaardigheid, De scherpste polemieken (samengesteld en ingeleid door Max Pam), uitgeverij De Bezige Bij Amsterdam 2005

Overige literatuur

Adamowicz, Elza

Surrealist collage in text and image, Dissecting the exquisite corpse, Cambridge University Press 1998

Baaren, Theo van

De Schone Zakdoek, onafhankelijk tijdschrift onder redactie van Theo van Baaren en Gertrude Pape, uitgeverij Meulenhoff Amsterdam 1981

Hemels, J.M.H.J. en Vegt, Renée

Het geïllustreerde tijdschrift in Nederland : bron van kennis en vermaak, lust voor het oog , uitgeverij Cramwinkel Amsterdam 1993-1997

Hoffman, Thom

Denkbeelden uit de Leica van W.F. Hermans, NRC Handelsblad 22/23 november 2012, Cultureel Supplement (p.8)

Hoffman, Katherine (editor)

Collage, Critical reviews, UMI Research Press Ann Arbor 1989

Hubben, H.

De kruistocht van een kathedraalbouwer: antiquaar Max Schumacher (1927-2007). In: De parelduiker, 12 (2007) 4, p. 38-47, ill.

Janssen, Frans

Bedriegers en Bedrogenen, opstellen over het werk van Willem Frederik Hermans, uitgeverij De Bezige Bij, 1980

Janssen, Frans

Scheppend Nihilisme, interviews met Wilem Frederik Hermans, uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam 1983 (3^e uitgebreide druk)

Koldewey, Adrianus, Maria (e.a.)

Jheronimus Bosch: alle schilderijen en tekeningen, NAI Uitgevers Rotterdam 2001

Martens, Erik (e.a.)

Avant Garde 1927-1937, surrealisme en experiment in de Belgische cinema (DVD en boekje), uitgegeven door Koninklijk Belgisch Film Archief

Möbius, Hanno

Montage und Collage, Wilhelm Fink Verlag München 2000

Perrée, Rob

Cover to cover, het kunstenaarsboek in perspectief, NAI Uitgevers Rotterdam 2002

Pericolo, Lorenzo

Nude in Motion: Rembrandt's Danae, and the Indeterminacy of the Subject, pdf op website: www2.warwick.ac.uk

Raat, G.F.H.

Literatuur als noodzaak, Willem Frederik Hermans: Facetten van een schrijverschap, Vossiuspers UvA Amsterdam 2010

Renders, Hans

Verijdelde Dromen, een surrealistisch avontuur tussen De Stijl en Cobra, uitgeverij Joh. Enschedé en Zonen Haarlem 1989

Rooduijn, Tom

'Zelfs de snobs zijn hier laks', Kunstenaarssociëteit Le Canard van Hans Rooduijn, uit: De Parelduiker 2/8, 28 maart 2008

Ruiters, Frans en Smulders, Wilbert (redactie)

Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt, over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans, uitgeverij De Bezige Bij Amsterdam 2009

Smulders, Wilbert

Verboden toegang, essays over het werk van Willem Frederik Hermans, uitgeverij De Bezige Bij Amsterdam 1989

Straten, Hans van

Hermans, zijn tijd, zijn werk, zijn leven, Soesterberg 1999

Vermeiren, Koen

Willem Frederik Hermans en Ludwig Wittgenstein, H&S uitgevers Utrecht 1986

Vree, Freddy de

De God Denkbaar Denkbaar de God, artikel in Nieuw Vlaams Tijdschrift, uitgeverij ontwikkeling Antwerpen, 20^e jaargang 1967 p. 726-753

Vree, Freddy de

De aardigste man ter wereld, uitgeverij De Bezige Bij Amsterdam 2002

Vries, Her de en Vancreve, Laurens

Surrealistische ontmoetingen, documenten en manifesten, uitgeverij Meulenhoff Amsterdam 1988

Willink, A.C. (Carel)

De schilderkunst in een kritiek stadium (1950), uitgeverij Peter van der Velden Amsterdam 1981

Winkler, Marieke

De metamorfoses van Laocoön: Woord & Beeld interactie in De Schone Zakdoek (1941-43) en Barbarber (1958-71), researchmaster Dutch Language and Literature, UU 2007

Internet

Cinematik.be

DBNL.org

Hermans Magazine

Mediareligiecultuur.nl

Rkk.nl

Vroegemiddeleeuwen.weblog.leidenuniv.nl

Vrouwentijdschriften.nl

wfhermansvolledigewerken.nl

Willemfrederikhermans.nl

Wikipedia

