

# De schrijver ontmaskerd

Over de verbeelding van de mislukking in de verhalenbundel *Een wonderkind of een total loss* van Willem Frederik Hermans



Eindwerkstuk Bachelor Nederlandse letterkunde

**Student:** Bo van Alst

**Studentnummer:** 4204166

**Scriptiebegeleider:** Dr. Wilbert Smulders

**Tweede lezer:** Dr. Sven Vitse

**Studie:** Nederlandse taal- en cultuur

**Datum:** 14 april 2016

## **Inhoudsopgave**

<b>1. Inleiding</b>	2
<b>2. Probleemstelling</b>	2
<b>3. Theoretisch kader</b>	2
<b>4. Methode</b>	3
<b>5. Een wonderkind of een total loss</b>	
5.1 Het schijnrealisme in de novelle <i>Een wonderkind of een total loss</i>	5
5.2 Symboliek en voorgeschiedenis	6
<b>6. Hundertwasser, honderdvijf en meer</b>	
6.1 Verveling	8
6.2 Kritiek op Constant Nieuwenhuijs	9
<b>7. De Elektriseermachine van Wimshurst &amp; Het grote medelijden</b>	
7.1 Het onbetrouwbare geheugen in <i>De Elektriseermachine van Wimshurst</i>	12
7.2 Abstracte motieven: de tegenwerking van de tijd, onkenbaarheid en het noodlot	13
7.3 Concrete motieven: water en steen	14
7.4 Het miskende genie in <i>Het grote medelijden</i>	14
7.5 Hermans' alter ego in het openingsverhaal en het slotverhaal	15
7.6 Richard als schrijver van het tweede en derde verhaal	16
<b>8. Conclusie</b>	17
<b>9. Literatuurlijst</b>	19
<b>10. Bijlagen</b>	

Bijlage 1: hulptabellen bij <i>Een wonderkind of een total loss</i>	21
Bijlage 2: hulptabellen bij <i>Hundertwasser, honderdvijf en meer</i>	22
Bijlage 3: hulptabellen bij <i>De Elektriseermachine van Wimshurst</i>	24

## 1. Inleiding

Willem Otterspeer analyseerde en interpreteerde de vele brieven, aantekeningen, agenda's en verhalen uit het archief van W.F. Hermans, met als resultaat de in 2013 verschenen biografie *De Mislukkingskunstenaar*. In het voorwoord verantwoordt Otterspeer deze titel door te stellen dat in Hermans' werk het mislukkingsmotief het grootste motief is. Hermans, stelt Otterspeer, is schrijver geworden omdat hij verlangt naar een 'alles' dat op deze wereld niet te vinden is. Deze op voorhand mislukte zoektocht wordt door Hermans op literaire wijze geuit in zijn verhalen. "Niet lukken, slecht uitvallen" is de definitie van De Dikke van Dale van het woord *mislukken*. En: "niet worden tot dat wat iem. of iets moest worden." Veel van Hermans' personages belichamen inderdaad *de mislukking*: zelden slaagt een protagonist erin zijn concrete of abstracte doel te behalen.

De verhalenbundel *Een wonderkind of een total loss* (1967), het onderzoeksmateriaal van deze scriptie, bevat vier verhalen waarin een ik-verteller aan het woord is. In zowel het openingsverhaal *De Elektriseermachine van Wimshurst* als het slotverhaal *Het grote medelijden* is een schrijver genaamd Richard aan het woord. In het titelverhaal *Een wonderkind of een total loss* en het derde verhaal *Hundertwasser, honderdvijf en meer* lezen we het verhaal van respectievelijk een eenzame vrouw en een rijke man die de ongelooflijke leeftijd van honderdvijfenzestig jaar bereikt. Alle protagonisten zijn ongelukkig met hun huidige bestaan.

## 2. Probleemstelling

In deze scriptie tracht ik aan te tonen hoe het mislukkingsmotief wordt verbeeld in de bundel *Een wonderkind of een total loss*. Aansluitend stel ik dat de protagonist Richard in het eerste en laatste verhaal - als alter ego van Hermans - impliciet optreedt als schrijver van het tweede en derde verhaal. Tenslotte probeer ik een antwoord te geven op de vraag waarom Hermans ervoor kiest over de mislukking te schrijven. In *Het grote medelijden* geeft Hermans' alter ego een onthullende visie op het schrijverschap.

## 3. Theoretisch kader

De vraag hoe W.F. Hermans *de mislukking* literair tot stand brengt is regelmatig gesteld. Tal van letterkundigen hebben de complexe structuur onderzocht in Hermans' romans en novellen. Eén van hen is Neerlandicus G.F.H. Raat. In zijn dissertatie *De vervalste wereld van Willem Frederik Hermans* (1985) geeft Raat een interpretatie van de bundel *Paranoia* (1953) met behulp van close reading. Hij stelt dat de

‘Preamble’ waarmee Hermans de bundel opent een levensvisie weergeeft die te herkennen is in het werk van de schrijver, waaronder de overige verhalen in de bundel. In de voetsporen van Raat maak ik ook gebruik van close reading, een onderzoeksmethode die de afgelopen decennia uit de mode is geraakt. Naast zijn dissertatie over *Paranoia*, geeft Raat in *Lexicon van Literaire Werken* (1993) een beknopte, maar nuttige interpretatie van de bundel *Een wonderkind of een total loss*. In 2005 tenslotte wijdt Raat in *Literatuur als noodzaak* een aantal paragrafen aan *De Elektriseermachine van Wimshurst* en *Het grote medelijden*, waarin hij ingaat op het schrijven als wraakactie en het bedrog van de terugblik.

Wilbert Smulders beargumenteert in *Met de linker- en rechterhand geschreven* (1989) dat het titelverhaal *Een wonderkind of een total loss* zowel een realistisch als een droomverhaal is: naast de logisch openvolgende gebeurtenissen in de verhaallijn, schuilt een diepere betekenis in de terugkerende motieven. In 1993 geeft Smulders in *Succesvolle mislukkingsmachines* toelichting bij de verschillende type machines die Hermans gebruikt in diens verhalen. De klok en de auto hebben in de novelle *Een wonderkind of een total loss* een duidelijke functie als machine. Met Raymond J. Benders verantwoordt Smulders de titel van de bundeling *Apollo in Brasserie Lipp* (2001), door te verwijzen naar overdenkingen van de protagonist Richard in *Het grote medelijden*. Op bezoek in Parijs vergelijkt Richard zichzelf met Apollo en diens ‘straffende macht’ om zich te verdedigen tegen de ‘superieure geesten’ die hem tot razernij drijven. De monografie van Martien de Jong is eveneens een bruikbare bron geweest voor het schrijven van deze scriptie. In *De waarheid (?) omtrent Richard Simmillion* (1986) tracht hij een overzicht te geven van Hermans’ autobiografische Richard-verhalen. In De Jongs onderzoek wordt veel aandacht besteed aan de bundel *Een wonderkind of een total loss*: deze bundel beslaat twee Richard-verhalen.

#### 4. Methode

Om mijn onderzoeksvragen te beantwoorden, heb ik zoveel mogelijk binnen de tekst gezocht naar antwoorden en verklaringen. Een aantal duidelijk herkenbare (auto)biografische en/of cultuurkritische elementen heb ik geanalyseerd, in zoverre, dat deze bijdroegen aan de beantwoording van mijn onderzoeksvragen. Zowel het openingsverhaal als het slotverhaal in *Een wonderkind of een total loss* dragen een autobiografisch karakter. Daarnaast is in *Hundertwasser, honderdvijf en meer* de kritiek op de kunstopvatting van Constant Nieuwenhuijs duidelijk traceerbaar. Deze opvatting wordt onder andere beschreven in een essay dat Nieuwenhuijs publiceert in het tijdschrift *Randstad*: ‘Opkomst en ondergang van de avant-garde’ (1965).

In het eerste hoofdstuk analyseer ik het titelverhaal *Een wonderkind of een total loss*. Ik vat Smulders’ en Raats interpretatie samen en vul deze aan met eigen bevindingen. Vervolgens analyseer ik het derde verhaal *Hundertwasser, honderdvijf en meer*, waarbij ik vooral aandacht besteed aan de omgang met vrije tijd van de protagonist, en aan de kritiek op Constant Nieuwenhuijs, die in het verhaal ligt verborgen. Bij de analyse van het openingsverhaal *De Elektriseermachine van Wimshurst* en het slotverhaal *Het grote medelijden* verwijs ik regelmatig naar de monografie van Martien de Jong, die stelt dat de protagonist in

beide verhalen een alter ego van W.F. Hermans is. In tegenstelling tot het openingsverhaal maak ik bij het slotverhaal veelvuldig gebruik van distant reading.

Om mijn aandacht zoveel mogelijk te vestigen op de totstandkoming van de mislukking, analyseer ik regelmatig concrete en/of abstracte motieven die bijdragen aan het mislukkingsmotief. Om deze motieven te ondersteunen, en voor andere aanvullende informatie, gebruik ik voetnoten of verwijs ik naar hulptabellen die te vinden zijn in de bijlagen. In de conclusie tenslotte tracht ik een antwoord te geven op de volgende onderzoeksvragen:

- I. Hoe wordt de mislukking verbeeld in de verhalenbundel *Een wonderkind of een total loss*?
- II.** Wat zegt W.F. Hermans over het schrijven over de mislukking via zijn alter ego Richard Simmillion?

## 5. Een wonderkind of een total loss

### 5.1 Het schijnrealisme in *Een wonderkind of een total loss*

Het titelverhaal *Een wonderkind of een total loss* heeft, aldus Wilbert Smulders (1989), kenmerken van zowel een droomverhaal als een realistisch verhaal: naast de logisch opeenvolgende gebeurtenissen in de verhaallijn schuilt een diepere betekenis in de terugkerende motieven. Dit schijnrealisme noemt hij “misleidend realisme” (Smulders, 1989, pp. 102). Het verhaal is realistisch omdat de werkelijkheid niet versperd wordt door opzichtige metaforen. Er gebeurt niets dat in realiteit niet mogelijk is. De gebeurtenissen worden verteld door een belevende ik-verteller: een ‘ik’ dat in het heden vertelt. De eerste zinnen in het verhaal, waarin de plot al besloten ligt, zijn als enige afkomstig van een vertellend ik: “Nog geen tien minuten had het weerzien met Loekie en Alex geduurd, of ik had Roderik in de gaten en hij mij. Zijn oordeel moet onherroepelijk zijn geweest” (Hermans, 1967, pp. 46) Hierna verschuift het gezichtspunt definitief naar het belevend ik (Raaijmakers, 1993). De passages waarin Sofie registreert wat er om haar heen gebeurt, worden afgewisseld met oordelen en herinneringen. Er is sprake van een ‘stream of consciousness’ – de lezer zit ‘gevangen’ in haar brein (Smulders, 1989). De meeste momenten tijdens het bezoek wekken argwaan op bij Sofie, wat resulteert in een subjectief, onbetrouwbaar perspectief dat de lezer snel doorziet.<sup>1</sup> Smulders (1989) wijst in dit verband op de allerlaatste zin in het verhaal. De beschadiging die Roderik heeft toegebracht op Sofie’s auto ‘moet’ – in Sofie’s verbeelding – voor de agent een vrijbrief zijn om haar te verkrachten. De lezer zal inmiddels begrijpen dat Sofie’s ‘helderziendheid’ juist het tegenovergestelde veronderstelt: Sofie is stekeblind, “ziet dingen die er niet zijn” (Smulders, 1989, pp. 104).

Een kenmerk van het type droomverhaal is het herhaaldelijk terugkeren van een object of gegeven dat een diepere betekenis in zich draagt. In *Een wonderkind of een total loss* is een aantal motieven onderdeel van een metaforenspel dat een ‘hogere werkelijkheid’ aan de oppervlakte brengt. Deze symbolische signalen onthullen wat zich vroeger tussen Sofie, Alex en Loekie heeft afgespeeld waardoor het bezoek een ‘onmogelijke aangelegenheid’ is. Hierin wordt de eigenlijke plot kenbaar gemaakt (Smulders, 1989). In de volgende paragraaf kom ik hier op terug. Om de onderlinge relaties beter te begrijpen, geef ik eerst een persoonsomschrijving van de personages. In tegenstelling tot haar zus Loekie is Sofie geldbewust, netjes en gecontroleerd.<sup>2</sup> Ze heeft een weinig avontuurlijk en sociaal geïsoleerd leven, werkt veel en lijdt aan slapeloosheid. Haar vrije tijd besteedt ze op de bank voor de televisie. Ze heeft een nieuwe auto waarin iemand onlangs een deuk heeft gereden. Na drie jaar niets van zich te hebben laten horen, besluit ze bij haar zus en zwager op bezoek te gaan. Haar zwager Alex is een luie, lusteloze en armoedige vader die zijn ambitie

---

<sup>1</sup> Tabel 1 (bijlage 1) toont de uitspraken en situaties waaruit Sofie’s gevoel van achterdocht blijkt.

<sup>2</sup> Sofie’s perfectionisme uit zich op meerdere manieren: ze weet precies de kostprijs van de Sèvresschaal en van haar auto. Ze weet exact welke klokken en kunstwerken in het huis hebben gehangen.

is verloren. Zus Loekie gedraagt zich als een nonchalante, rommelige sloerie: zij is als Sofie's zuster inderdaad haar wederhelft. Tussen Sofie enerzijds en Loekie en Alex anderzijds staat de almachtige Roderik.<sup>3</sup>

## 5.2 Symboliek en voorgeschiedenis

De vierjarige Roderik wordt door Sofie vergeleken met het duiveltje op de verpakking van de thermogene watten. Volgens Freuds theorie over de duivel als 'belichaming van de anaal-erotische drift' is hij dat duiveltje ook (Raaijmakers, 1993). Roderik besmeurt de lakens met poep. Op het verzoek van zijn vader 'AAP' te schrijven antwoordt hij: "Ik heb een drol" (Hermans, 1967, pp. 73). Daarnaast speelt dit duiveltje letterlijk met vuur: hij draait het dopje van de benzinetank, legt een parcours van lucifers en krast een 'zondig' woord op de auto van Sofie.<sup>4</sup>

Met deze 'rijdende machine' identificeert Sofie zich.<sup>5</sup> In *Succesvolle mislukkingsmachines* tracht Smulders (1995) de betekenis van *machines* te achterhalen in de verhalen van Hermans. Smulders verdeelt Hermans' machines onder in drie verschillende typen, waarbij elk type een verlangen uitbeeldt. Eén type machine, dat van auto's/trams/treinen, drukt het erotische verlangen uit. Sofie's identificatie met haar auto wordt pijnlijk duidelijk op twee manieren: haar (erotische) verlangen naar Alex en de vrijbrief voor de agent haar te mogen verkrachten. Roderik bestrijdt de vervulling van het eerste verlangen en is de aanstichter van de tweede situatie. In de 'machine' die haar zou moeten beschermen, wil Sofie zich uiteindelijk te pletter rijden. Dankzij Roderik is Sofie's auto aan beide kanten beschadigd. Met andere woorden: Sofie is nu zowel geestelijk als lichamelijk haar controle verloren. Bovendien resulteert Roderiks handelen erin dat Sofie zich twee keer (letterlijk) bloot moet stellen aan dezelfde agent (Smulders, 1989). Op symbolische wijze volbrengt Roderik zijn taak door het ruimtevoertuig waar 'space control' op staat te vernielen met een klauwhamer (Raaijmakers, 1993). Roderik 'hamert erop' dat de vastigheid waarnaar Sofie verlangt niet te vinden is. In het terugkerende *pseudocontinenten van kroos* zit dit verlangen verscholen. Deze herinnering verwijst naar de voorbije tijd waarin haar vader nog leefde en Alex nog van háár was. De 'schijnvastigheid' wordt helder: Sofie is mogelijk nog meer 'continent' dan Roderik 'incontinent' is – ze "houdt alles op", kan het verleden niet loslaten (Smulders, 1989, pp. 110).

Roderiks incontinentie zorgt ervoor dat hij alles laat lopen. Via dit woordspel wordt verwezen naar het verleden waar Alex Sofie heeft 'laten lopen', evenals zijn carrière door de komst van Roderik. Zijn geld heeft Alex vergokt 'door het lot te laten bepalen'. Omdat hij alles verloor was hij Sofie niet meer waard en moest hij onverhoopt voor Loekie kiezen, die hij inmiddels had bezwangerd (Smulders, 1989). De komst van

---

<sup>3</sup> Roderik is een samengestelde Germaanse naam die 'roemvol en machtig' betekent (Van den Akker, 2010).

<sup>4</sup> Het motief *vuur* duikt vaker op in het verhaal. In het kalk op de muren zijn bruine gevlamde vlekken zichtbaar, de thermogene watten branden op Alex' rug en Sofie zou haar auto het liefst in brand steken om deze van zijn litteken te ontdoen.

<sup>5</sup> Sofie denkt bij zichzelf: "Mijn nieuwe auto, duur en beschadigd, symboliseert helemaal wat ik ben" Hermans, 1967, pp. 65). En: "Een deuk in je auto hebben is net zo vernederend als wanneer iemand je een blauw oog geslagen heeft. Zo denk ik erover" (Hermans, 1967, pp. 55).

Roderik bracht een einde aan de liefdesrelatie tussen Sofie en Alex. Ook nu steekt Roderik een stokje voor hun intimiteit: als Sofie en Alex het bed willen delen, zijn ze terecht bang dat Roderik hun samenkomst tegenwerkt. Hier slaagt het duivelse genie'tje inderdaad in door zijn 'schrijfkunst' te tonen op de auto van Sofie. Roderik had vóór zijn geboorte de toekomstdroom van Sofie al verpest, en neemt nu in levende lijve eveneens de controle van haar over. Ook de tijd gebruikt Roderik op sluwe wijze tegen Sofie. Roderik verschijnt al op de eerste bladzijde van het verhaal – een voorteken dat hij 'de klok' zal gebruiken als 'tijdmeetmachine'. De klok is één van de andere type machines die Smulders (1995) onderscheidt in *Succesvolle mislukkingsmachines*. In Hermans' verhalen zijn klokken veelal 'gruwelmachines' die de bewustwording van afhankelijkheid, kwetsbaarheid en vergankelijkheid uitdrukken. Smulders (1995) stelt dat de *pendule* verwijst naar de volwassen onafhankelijkheid, en de 'tijdmeetmachine' naar de onvolwassen afhankelijkheid.<sup>6</sup> In *Een wonderkind of een total loss* heeft deze filosofie een ambivalent karakter: de jonge Roderik is de onafhankelijke, onaantastbare martelaar en Sofie het afhankelijke slachtoffer.

Tenslotte verklapt de dialoog over de 'no-claim korting' hoe de onderlinge relaties (zijn) ontstaan. Zowel vroeger als nu worden allerlei 'claims' op elkaar gedaan (Smulders, 1989). Eerst claimde Sofie Alex, daarna claimde Loekie hem. Alex heeft zijn claim op Sofie verloren en tegelijkertijd vindt Sofie dat zij nog steeds het recht heeft op Alex. Ook Alex' uitspraak over 'proefrijden' heeft een dubbele, voor Sofie pijnlijke betekenis. "Proefrijden is eerder iets voor een man, als hij ergens met een nieuwe auto komt, [...] vrouwen hebben auto's om ze te laten bekijken" (Hermans, 1967, pp. 53) Alex heeft inderdaad 'proefgereden' met Sofie alvorens hij er met haar zusje vandoor ging, en Sofie laat haar auto door de agent 'bekijken' (Raat, 1993).

Duidelijk wordt dat de alom aanwezige tegenstellingen in de bundel niet alleen opposities zijn.<sup>7</sup> Smulders (1989) attendeerde er al op dat het 'of' in de titel tevens duidt op een gelijkstelling: Roderik is tegelijkertijd een *wonderkind* en een *total loss*.<sup>8</sup> Ook is het Roderik die de chaos personifieert als oppositie van de ordelievende Sofie. Op haar beurt zou Sofie haar auto, en daarmee zichzelf, het liefst *total loss* willen rijden. Smulders (1989) merkte het 'verlies in psychologische zin' al op: *total loss* als de angst voor zelfverlies. Van Loekie werd veel verwacht toen ze ging studeren, maar komt niet verder dan het opdreunen van Engelse rijmpjes. Het vroegere *wonderkind* Alex is zelf geëindigd als *total loss*. Zowel hij als zijn zoon mogen dan als *total loss* worden afgeschreven, "afhankelijk [zijn ze] niet" (Hermans, 1967, pp. 77).

---

<sup>6</sup> Sofie kan zich niet voorstellen dat iemand een cent zou geven voor de *pendule* die ooit in het huis hing. De klok die de 'volwassen onafhankelijkheid' in zich draagt is verdwenen, en onbewust claimt Sofie dat deze onafhankelijkheid niets meer waard is.

<sup>7</sup> De tegenstellingen hebben een thematische functie binnen de bundel: mislukken of falen, alles of niets, oud of jong, machine of mens, waarheid of leugen, fictie of werkelijkheid, chaos of orde etc. De verteller speelt continu met deze (schijn)tegenstellingen.

<sup>8</sup> *Wonderkind* verwijst naar het al kunnen lezen en schrijven, *total loss* naar het tegelijkertijd niet zindelijk zijn, niet luisteren, vernielen en verwend gedrag vertonen, maar ook naar de armoedige omgeving waarin hij opgroeit.





## 6. Hundertwasser, honderdvijf en meer

### 6.1 Verveling

De Nederlandse vertaling van de Engelse naam Take is ‘filmscene’. Take is de welvarende protagonist in *Hundertwasser, honderdvijf en meer*. Volgens De Jong (1986) duidt de vertaling erop dat de 165-jarige ik-verteller zijn leven afspeelt als een ‘oude film’. Hier sluit ik me deels bij aan. Hoewel de naamsymboliek treffend is, hij onvoorstelbaar oud wordt en geregeld terugblijkt op zijn jongere jaren, valt, zoals Raat (1993) al opmerkte, het moment van vertellen samen met het moment van gebeuren.<sup>9</sup> Dit wordt vooral duidelijk wanneer Take de bioscoopfilm *Mondo Cane* bekijkt en we zijn registratie ervan ‘live’ mee kunnen lezen.

*Mondo Cane*, inmiddels uitgegroeid tot een waar genre, toont de (derde) wereld in zijn gruwelijke waarachtigheid. Deze chaos staat haaks tegenover de verveling die de gepensioneerde miljonair Take tot wanhoop drijft.<sup>10</sup> Take slaapt uit, loopt doelloos rond in pyjama, gaat nooit op vakantie en zit iedere dinsdagmiddag routinematig voor zich uit te staren op kantoor.<sup>11</sup> Met Cilly heeft hij een goed, maar saai en vanzelfsprekend huwelijk. Als Take vreemdgaat met zijn secretaresse neemt deze ontslag ‘uit verveling’ – ze heeft geen werkzaamheden en aan Take beleeft ze weinig opwindning. “Het opwindendste dat wij met elkaar kunnen beleven is het afscheid”, zegt ze bij het vertrek (Hermans, 1967, pp. 122). Wanneer Take tien jaar later op zijn verjaardag een mooie, jonge vrouw op straat achterna loopt, denkt hij: “Welke reden heb je nee te zeggen, liefste?” Hij somt in gedachten de redenen op van zijn ‘stabiele doch saaie leven’, met tussendoor de uitspraak “Ik ben kortom wat iedereen zijn wil” (Hermans, 1967, pp. 35) Maar dat is precies niet wie hij *zelf* wil zijn. “Leven [...] je moet leven, je moet niet laten leven”, adviseerde zijn vader hem ooit (Hermans, 1967, pp. 124). “Als ik nog maar jong genoeg geweest was om het verschil te kunnen proeven tussen vrijheid en verveling”, denkt Take (Hermans, 1967, pp. 122). Take achtervolgt de mooie vrouw, de vrijheid symboliserend, om haar letterlijk te kunnen proeven. Waarom het Take niet lukt het advies van zijn vader op te volgen, wordt later in het verhaal pas duidelijk.

Take verjaart in een zorgmaatschappij die gericht is op het in stand houden van leven – niet meer op overleven. Op Take’s honderdvijfenzestigste legt de dokter hem uit: “U [bent] een soort mens [...] uit een ander tijdperk dan waarin u bent geboren. U zou in primitiever omstandigheden beter op uw plaats zijn

---

<sup>9</sup> Met Take’s stelling dat een naam een noodlot is, kan worden verwezen naar de intrinsieke naamsymboliek binnen het verhaal. Cilly betekent *blind*, maar klinkt als het Engelse *silly*: dwaas / dom. Deze vertaling doet denken aan Take’s uitspraak dat Cilly er geen geestelijk leven op nahoudt. Tabel 3 (bijlage 2) illustreert de enige dialoog in het verhaal. Deze biedt een andere kijk op de verhouding tussen Take en Cilly. De secretaresse Sybille tenslotte, die al had voorspeld dat Take heel oud zou worden, heeft een naam die (mogelijk) ziener / profete betekent (Van den Akker, 2010).

<sup>10</sup> Tabel 2 (bijlage 2) vormt een opsomming van citaten waaruit Take’s omgang met verveling opgemaakt kan worden.

<sup>11</sup> Over zijn werkzaamheden zegt Take: “Relatiegeschenken is ook nu nog mijn enige probleem” (Hermans, 1967, pp. 125). *Relatiegeschenken* heeft hier een dubbele betekenis. Het duidt niet alleen op de jaarlijkse zakelijke geschenken, maar tevens op Take’s onkunde de persoonlijke *relaties* in zijn leven iets te *schchenken*.

geweest [...] Uw constitutie was berekend op een veel zwaardere strijd op het bestaan dan in onze tijd noodzakelijk is” (Hermans, 1967, pp. 156). Take’s genen zijn niet afgestemd op het zinvol vullen van vrije tijd. Deze plot zit al besloten in de eerste zin van het verhaal: “Vandaag ben ik vijftenzestig geworden – achteraf was je liever op je twintigste gesneuveld” (Hermans, 1967, pp. 90).

## 6.2 Kritiek op Constant Nieuwenhuijs

“Meneer Constant heeft ontdekt dat iedereen [...] als Schepper op de wereld [komt]. Dat is alleen maar een kwestie van tijd” (Hermans, 1967, pp.102). Deze uitspraak van Take’s boekhouder Nagel, is voor mij de aanleiding om te beargumenteren dat Take als marionet wordt gebruikt om kritiek te uiten op Constant Nieuwenhuijs, lid van de avant-gardebeweging Cobra.<sup>12</sup> Nieuwenhuijs was een fervent voorstander van de experimentele kunst, zoals ik later duidelijk zal maken. De kritiek die Hermans heeft op experimentele kunst, is dat bij de aanschouwing ervan de mogelijkheid ontbreekt het ‘willen’ te onderscheiden van het ‘doen’, het beoogde doel van de kunstenaar te onderscheiden van het eindresultaat, wat volgens hem de noodzakelijke voorwaarde is voor de beoordeling ervan. Het kunstwerk is er nu eenmaal, zonder dat het naar iets verwijst. Hermans veracht dit klimaat waarin kunstenaars zelf hun criteria kunnen bepalen, waarin iedereen een (potentiële) kunstenaar is. Talent kan niet meer van middelmatigheid worden onderscheiden. Op die manier gaat een waarheid verloren: ware kunst die door een genie, en niet door een knoeier is voortgebracht. Ook wordt in experimentele kunst het onderscheid tussen kunst en toeval niet gemaakt, terwijl ze, aldus Hermans, onverenigbaar zijn in een wereld waar het toeval regeert. Kunst verenigen met het leven zelf is haar immuun maken voor kritiek (Raat, 2010).

Het toeval regeert ook in *Hundertwasser, honderdvijf en meer*. Take’s inspanningen succesvol te worden in de ‘Zeldzame Aarden’ lopen op niets uit – slechts per toeval wordt hij miljonair. Zijn boekhouder Nagel wordt dankzij ditzelfde toeval ontslagen, waarna deze - als ware het een openbaring - besluit kunstenaar te worden. Zijn eerste kunstwerk: een typemachine van drie hoog laten vallen, er een glasvlam overheen halen en er ‘zelfportret’ op laten zetten.<sup>13</sup> Deze scène is één van de voorbeelden in het verhaal die als kritiek dienen op de kunstopvatting van Constant Nieuwenhuijs. De bundel *Een wonderkind of een total loss* verscheen twee jaar na het verschijnen van een artikel van Nieuwenhuijs, dat werd gepubliceerd in *Randstad* 8, 1965. In dit artikel idealiseert Nieuwenhuijs de experimentele kunst die Hermans juist afwijst (Raat, 2010).

---

<sup>12</sup> Cobra was van 1948 tot 1951 een avant-garde beweging. De Cobra-kunstenaars wensten in hun werk een vrije, spontane uitdrukkingwijze te bereiken, waarbij zij terug wilden keren naar de bron van het scheppen (Stokvis, 2014).

<sup>13</sup> W.H. Nagel was het pseudoniem van auteur J.B. Charles. Via dit pseudoniem gaf Charles kritiek op werken van anderen. Hermans was van mening dat, als je met je gehele persoonlijkheid kritiek wilt uiten, je je niet achter een andere naam moet verschuilen. Hij doorzag het pseudoniem van Charles al snel, en stak de draak met hem door op slinkse, literaire wijze diens pseudoniem te onthullen in het tijdschrift *Criterion* (Otterspeer, 2013).

In *De opkomst en ondergang van de avant-garde* stelt Nieuwenhuijs (1965) dat als dagelijkse werkzaamheden volledig geautomatiseerd en gemechaniseerd zijn, mensen niet meer hoeven te werken en ze zodoende in volledige vrijheid hun creativiteit kunnen ontwikkelen en uiten. Wanneer menselijke arbeid wordt opgeheven verliest ‘het nut’ zijn betekenis en behoeft kunst niet meer een vlucht uit de dagelijkse werkelijkheid te zijn. Dit nieuwe leefklimaat noemt Nieuwenhuijs (1965) ‘het spel’ waarin men ‘creatief kan spelen’.

Binnen het verhaal *Hundertwasser, honderdvijf en meer* wordt meerdere keren de draak gestoken met Nieuwenhuijs’ utopie. De bejaarde moeder van Take ‘kliederd wat op karton’ als vrijetijdsbesteding. Ze zou liever wat slapen, want ze ziet ‘het nut’ niet in van schilderen en vindt het zonde van de verf.<sup>14</sup> De verf kan beter worden benut door echte schilders, lijkt de verteller te willen zeggen. Take zelf ziet kunst alleen vanaf de zijlijn. Hij bekijkt een toneelstuk dat, evenals *Mondo Cane*, de chaotische menselijke omgang van alledag laat zien, waarin liegen, bedriegen en stelen centraal staan. Take is jaloers op deze toneelpersonages en kopieert ze door zijn vrouw te bedriegen. Ondanks zijn vrije tijd is Take’s keuze een affaire aan te gaan met Sybille *wel* een onbevredigende vlucht uit de werkelijkheid. Een *droom*vlucht betreft de scène die ik in de vorige paragraaf ter sprake bracht: het moment waarop Take een mooie vrouw achtervolgt. Deze achtervolging lijkt verdacht veel op wat Nieuwenhuijs (1965) noemt de “symbolische vlucht in de droom [...] de eerste erkenning van de creativiteit als essentieel menselijke drift” (pp. 21).<sup>15</sup> Allereerst vormt de ‘bovenwereldlijke symboliek’ een belangrijke rol in deze scène.<sup>16</sup> Daarnaast verdringt “het beeld van het verleden”, dat verwijst naar de ontmoeting met Huckriede, “het beeld van de toekomst” – de mooie vrouw (Nieuwenhuijs, 1965, pp. 21). De naamsymboliek in ‘filmscène’ kan in dit geval duiden op Take’s verlangen onderdeel te zijn van een fictieve werkelijkheid.

Volgens Nieuwenhuijs (1965) is het professionele kunstenaarschap typisch kapitalistisch omdat alleen rijken kwalitatieve kunst kunnen aanschaffen. De kapitalist Take personifieert de ‘niet-werkende

---

<sup>14</sup> In het ideaalbeeld van Nieuwenhuijs (1965) is het spel tegensteld aan het nut.

<sup>15</sup> Hierover zegt Nieuwenhuijs (1965): “[De kunstenaars hun] symbolische vlucht in de droom [...] is de eerste erkenning van de creativiteit als essentieel menselijke drift. [...] De droom is te zeer gebonden aan individuele ervaringen en herinneringsbeelden om het specifieke domein te worden van de creatieve fantasie. Het beeld van het verleden verdringt het beeld van de toekomst. Het automatisme van het onderbewustzijn leidt tot herhalingen die zich aaneenrijgen tot een gewoonte” (pp. 21).

<sup>16</sup> Na de ontmoeting met Huckriede vraagt Take zich af waar *zijn engel* is gebleven. Opeens komen er *onweerswolken* overdrijven, gaan mensen onder *zonnenschermen* (in de schaduw) staan. Take wordt op allerlei manieren tegengehouden de vrouw te vinden. Alsof hij doelt op de “symbolische vlucht in de droom”, zegt de man naast hem: “We hebben het niet besteld, maar het komt toch” (Hermans, 1967, pp. 138). Het zwarte pak met hoge witte boord van de man kan doorgaan voor een duivels pak. Alleen als Take kon *vliegen*, zou hij kans hebben op een weerzien met de vrouw. Het staat *in de sterren geschreven* dat ze elkaar zouden ontmoeten. Op dat moment wordt Take ‘wakker uit zijn droom’, gevolgd door een verschrikkelijke woede jegens zijn vrouw omdat zij niet was weg te *branden*.

sociale elite', maar heeft zich schilderijen laten aansmeren door een onbekende kunstenaar. Take pretendeert onterecht dat alleen kunstenaars met "namen die klinken als klokken" (tijdloze) kunst kunnen maken (Hermans, 1967, pp. 97).<sup>17</sup> "De voorwaarde [immers om te beleggen in kunstwerken]" is, aldus Nieuwenhuijs (1965), "de sociale erkenning – de 'bekendheid' – van de kunstenaar" (pp. 29).

De ware kunstenaar is volgens Nieuwenhuijs (1965) de "sociaal vereenzaamde [...]" die het verleden voortzet en ook de toekomst aankondigt" (pp. 21). De sociaal geïsoleerde Take zet het verleden voort door zijn koers niet te wijzigen, en met het 'eeuwige leven' dat hem te wachten staat kondigt hij inderdaad de toekomst aan.<sup>18</sup> Verder claimt Nieuwenhuijs (1965) dat "de creativiteit van de toekomst [...]" daarom meer direct op het leven zelf, op de dagelijkse levenspraktijk [zal] hebben, die dan ontbonden zal zijn van de strijd om het bestaan" (pp. 23). Dit toekomstbeeld wordt in *Hundertwasser, honderdvijf en meer* letterlijk bewaarheid: de *kunstmaticiteit* waarmee Take in leven wordt gehouden heeft inderdaad betrekking op de dagelijkse *levenspraktijk* – een passief bestaan zonder overlevingsstrijd.<sup>19</sup> Hermans verwerpt hiermee direct Nieuwenhuijs' (1965) opvatting dat "het een romantisch misverstand [is] dat de kunstenaar [...] toekomstige ontwikkelingen aankondigt" (pp. 30). De schrijver Hermans kondigt echter toekomstige ontwikkelingen aan in zijn kunstwerk *Hundertwasser, honderdvijf en meer*.

Tenslotte wordt in het verhaal de spot gedreven met de culturele revolutie van de jaren '60. De dokter vertelt de honderdvijfenzestig jaar oude Take dat de jeugd is verschoven: tegenwoordig is het de leeftijdscategorie negentig tot honderd die demonstreert en radicaliseert. Oftewel, nog altijd dezelfde groep als toen. "De opstand van de creatieve mens tegen de moraal en de instellingen van de utilitaristische maatschappij zal niet eindigen voordat de ludische maatschappij een feit is" (Nieuwenhuijs, 1965, pp. 35). Die opstand is er nog altijd – het droombeeld van Nieuwenhuijs is geen werkelijkheid geworden.

In *Hundertwasser, honderdvijf en meer* uit Hermans kritiek op het gemakzucht van Nieuwenhuijs in diens omgang met artistieke waarde, maar ook op het idee dat 'vrije kunst voor iedereen' een middel zou zijn om massaal geluk te vinden. Nieuwenhuijs (1965) poneert een utopisch toekomstbeeld dat volgens Hermans onnozel en onwaar is, en daarmee verwerpelijk.

---

<sup>17</sup> Take somt een rijtje op met 'grote namen': Cobra-lid [Karel] Appel, gevolgd door Mondriaan, Van Gogh en Rembrandt. Vervolgens claimt Take in een discussie met de kunstenaar Van Oudelaere tot Kessenich dat 'een naam een noodlot is'. Van Oudelaere op zijn beurt corrigeert Take door de vertalingen te geven van Racine (wortel) en Baudet (ezel) – personen die beroemd zijn geworden ondanks hun naam.

<sup>18</sup> "Zijn haat richt zich [...] vooral tegen de kunst zelf, die de oorzaak is van zijn isolement, de kunst die hem gevangen houdt in eenzaamheid, die hem van de rest van de mensen scheidt" (Nieuwenhuijs, 1965, pp. 16).

<sup>19</sup> "[Pas als] de bediening van de machines geautomatiseerd wordt, opent zich de mogelijkheid tot de verovering van de vrijheid om te spelen voor iedereen. Daarmee is de voorwaarde geschapen voor een nieuwe massacultuur" (Nieuwenhuijs, 1965, pp. 14).

## 7. De Elektriseermachine van Wimshurst & Het grote medelijden

### 7.1 Het onbetrouwbare geheugen in *De Elektriseermachine van Wimshurst*

De volwassen schrijver Richard in *De Elektriseermachine van Wimshurst* blikt terug op zijn jeugd, becommentarieert deze en bestempelt haar als oorzaak van zijn gevoelsleven in het heden. Het waarheidsgetrouwe karakter van dit auctoriale, autobiografische verhaal gaat, aldus Hermans, ten koste van de structuur en de eenheid (De Jong, 1986). De vertellende ik-verteller wordt regelmatig onderbroken door een belevend ik. Ook zijn er grammaticale en stilistische onzuiverheden in de tekst, die vooral tot uiting komen in de herinneringen met een traumatisch karakter.

De paradox van de ‘belangwekkende waarheid’ in Richards herinneringen, is dat deze herinneringen niet zuiver na te vertellen zijn, en hun betrouwbaarheid daardoor *juist* in het geding komt. Het is voor Richard onmogelijk de ‘stemloze ontroering’ die hij als kind voelde te omschrijven, omdat hij destijds aan die ontroering nog geen ‘stem’ kon geven. Omgekeerd valt de stemloosheid van de ontroering weg bij het opschrijven ervan: de taal en het geheugen schieten te kort om de oorspronkelijke gebeurtenis vast te kunnen leggen (De Jong, 1986). De onvermoeibare pogingen van Richard zijn jeugd toch opnieuw te beleven zijn te herleiden uit het vertellersperspectief: de herinneringen zijn geschreven in de historische presens, waarbij de vervlogen gebeurtenissen in tegenwoordige tijd worden meegedeeld. De vroegere voorvallen worden steeds traumatischer, en daarmee onduidelijker. Moet Richard op pagina 8 nog zijn best doen zich “te herinneren hoe [Marinus] heette”, op pagina 16 beschrijft hij een situatie als volgt: “Het is te afschuwelijk dan dat ik mij ooit nog natuurgetrouw zal kunnen herinneren wat daar gebeurde. Ik heb zelfs moeite iets te reconstrueren dat er op lijkt, moeite het op te schrijven, nog meer moeite het te herlezen” (Hermans, 1967).<sup>20 21</sup> Over deze laatste scène zegt Raat (2010): “Deze ontboezeming wekt twijfel aan het waarheidsgehalte van Richards herinneringen en bijgevolg aan de wijze waarop hij zijn schrijverschap verklaart” (pp. 65). Om deze veronderstelling te rechtvaardigen, wijs ik op de symbolische verbintenis die deze twijfelachtigheid heeft met de kleur van de bloemetjes in het tuintje. De aandachtige lezer zal het zijn opgevallen dat er in eerste instantie rode en blauwe bloemetjes worden geplant, waarna het rood de volgende dag ineens roze is geworden. Rood dat vervaagt wordt roze: de herinnering vervaagt. Tevens schuilt in de combinatie rood en blauw de betekenis van samenwerking, die parallel aan de kleurwijziging wegvalt nadat het samenwerken onvermijdelijk mislukt.<sup>22 23</sup>

---

<sup>20</sup> Marinus en andere ‘grote jongens’ drommen zich om Richard heen om hem de mond te snoeren.

<sup>21</sup> Tabel 4 (bijlage 3) geeft alle citaten weer waarin het geheugen van Richard hem in de steek laat.

<sup>22</sup> Ironisch gegeven: de bloemetjes van Richard zijn (in eerste instantie) vergeet-mij-nietjes, die de symboliek van de herinnering in zich dragen. Later betwijfelt Richard of het daadwerkelijk vergeet-mij-nietjes waren en geen andere soort – alsof hij zich afvraagt of de herinnering aan de herinnering wel klopt.

<sup>23</sup> De naamsymboliek in dit verhaal is eveneens veelzeggend. In Tabel 5 (bijlage 3) geef ik hier uitleg over.

## 7.2 Abstracte motieven: de tegenwerking van de tijd, onkenbaarheid en het noodlot

Het geheugen is niet te vertrouwen, zodat de geschiedenis onkenbaar blijft. “Soms vraag ik me af of schrijven iets anders is dan het maken van grammofoons waar je zelf met niet meer dan een oor naar luisteren kunt” (Hermans, 1967, pp. 20). Met andere woorden: al wil je je geschiedenis opschrijven, je kunt je slechts een gedeelte herinneren. Onkenbaar is de wereld van Marinus en de andere dommen. Richard zijn pogingen zich *kenbaar* te maken mislukken. Het op latere leeftijd opschrijven van zijn jeugdherinneringen biedt geen redding – de beperking van taal weerhoudt Richard er evengoed van zich te uiten. Niet alleen de taal, ook de tijd legt Richard beperkingen op.

“Wie zijn omgeving nog kan haten en zelfs ik kon dat nog niet zo lang geleden, die is in zekere zin een optimist in vergelijking met mij” (Hermans, 1965, pp. 30). Als de volwassen Richard eindelijk zijn haatgevoelens laat varen, breekt hij daarmee de tegenstand van de ouderen die voorheen zijn geluk in de weg stonden. Dit is echter een schrale troost: Richard is nu te oud voor het geluk, maar rijp genoeg voor de onherroepelijke aftakeling. Ook in zijn jeugd verleende de tijd hem geen dienst. De jonge Richard vertrekt tweemaal twintig minuten eerder naar school, beide keren zonder zijn doel te halen.<sup>24</sup> Toch hebben de tegenslagen weinig verschil gemaakt. “Alles wat [andere mensen] mij hebben aangedaan, heeft misschien niets veranderd” (Hermans, 1967, pp. 21). Maar zouden ze Richard niet hebben tegengewerkt en uitgelachen, dan had deze nooit de massieve domheid ontdekt die hem dwangmatige angst en haat ertegen heeft ingeboezemd. “Niemand ontkomt zijn noodlot”, maar het niet accepteren ervan maakt het des te pijnlijker (Hermans, 1967, pp. 19).<sup>25</sup>

Volgens Richard is de mens per definitie mislukt. Rijken maken misbruik van armen en intellectuelen doen alsof de mens een belangrijke soort is. Richard gelooft enkel in het nut van machines. Voor het adequate gebruik van een machine dien je de juiste handelingen uit te voeren, wat niet weggelegd is voor onkundige mensen. “Bovendien”, wordt Richard door zijn vader onderwezen, “die proeven, als je daar geen bijzondere handigheid in hebt, dan mislukken ze altijd. Elektriseermachines, dat zijn dingen die niemand aan de gang krijgt” (Hermans, 1967, pp. 39). Behalve Richard dus, die zich niet aansluit bij de *massieve solidariteit van de dommen*. Richard mislukt in zijn omgang met anderen, maar niet als de autonome gebruiker van de elektriseermachine.

Dat iedereen ongelukkig is, is volgens de volwassen Richard evident. “Ik kan alleen de verschillende verschijningsvormen van het ongeluk beschrijven. Dat is het enige wat me te doen is overgebleven (maar de meeste mensen blijft helemaal niets over om te doen)” (Hermans, 1967, pp. 30). De verteller heeft *zijn* noodlot geaccepteerd door zijn haatgevoelens op te heffen. Hij die kan haten “gelooft nog dat als zijn ouders

---

<sup>24</sup> De eerste keer vertrekt Richard eerder naar school om het tuintje waar mogelijk te herstellen, de tweede keer om de elektriseermachine gereed te maken voor demonstratie. Beide keren mislukken omdat hij wordt tegengewerkt door anderen.

<sup>25</sup> Tabel 6 (bijlage 3) bevat een opsomming van citaten waaruit blijkt dat Richard zich anders voelt dan anderen.

anders geweest waren dan ze geweest zijn, dat hij dan gelukkiger had kunnen worden” (Hermans, 1967, pp. 30). Het inzicht dat haatgevoelens je enkel tegenwerken en je levenspad niet veranderen komt te laat om er nog iets aan te doen, want “de tijd heeft ook jou gebroken en tegen je eigen aftakeling is geen remedie” (Hermans, 1967, pp. 31). De verteller in *De Elektriseermachine van Wimshurst* lijkt te willen stellen dat wie zijn noodlot accepteert enerzijds pessimistischer in het leven staat, maar anderzijds bevrijd is van de valse hoop dat er zoiets bestaat als vrije wil.

### 7.3 Concrete motieven: water en steen

Uit de tekst te herleiden concrete motieven die bijdragen aan de mislukking zijn *water* en *steen*. Water komt voor als *vochtige lucht* dat het drogen van lakens tegengaat. Dezelfde *luchtvochtigheid* houdt het functioneren tegen van de elektriseermachine. Weet Richard de elektriseermachine eindelijk aan de praat te krijgen, dan kan hij op weg naar huis de van zijn moeder geleende stofkwast uit de *goot* vissen. ‘s Avonds in bed heeft hij het gevoel of hij een glas *limonade* drinkt waaraan iemand zout heeft toegevoegd: zijn demonstratie is gelukt maar in chaos geëindigd.

Steen doet zich voor als het *zand* dat de tuingrond onvruchtbaar maakt en bloei tegenhoudt. De naar misantropie neigende Richard laat zand zelfs fungeren als basis voor de ‘onvruchtbare’ menselijke omgang met de natuur en met elkaar.<sup>26</sup> Ook keert steen terug in de vorm van *baksteen*, als fundering voor de cafés die Richard zo vreest.

### 7.4 Het miskende genie in *Het grote medelijden*

De miskende schrijver Richard gaat op bezoek bij zijn schoonfamilie in Parijs. Zijn zwager Friso is een diplomaat die weinig uitvoert. De zwagers reizen gezamenlijk per trein terug naar Nederland, waarbij de eerste- en tweedeklascoupés hen van elkaar scheiden. Friso is Richards tegenpool: een tevreden ‘superieure geest’ die wordt geëerd om zijn functie.

De beschrijving van de gebeurtenissen worden in *Het grote medelijden*, evenals in de voorgaande verhalen, geregeld onderbroken voor levensbeschouwelijk commentaar (Raat, 1993). Hoewel Richard ‘zes dikke boeken’ op zijn naam heeft staan en geregeld in de krant staat, voelt hij zich als ‘wonderkind’ een miskend genie. Hij is geen ‘superieure geest’ en wil dat ook helemaal niet zijn. Superieure geesten doen wat van hen verwacht wordt, vertellen halve waarheden en passen hun handelen aan op de omstandigheden (Benders & Smulders, 2001). Als gesteld wordt dat Richard de alter ego is van Hermans, waar ik in de volgende paragraaf op terugkom, is het Hermans die hier spreekt. Tegenover de ‘superieure middelmatigheid’ staat de ontmaskering van Hermans als schrijver, beschreven in het eerste en laatste

---

<sup>26</sup> Hierover zegt hij: “Allemaal hebben ze zand uit de zandbak gehaald, allemaal smijten ze zand over hun tuintjes. De uitgedeelde plantjes hebben ze allang kapotgetrapt. Ze bouwen fort en kastelen, zij slaan elkaar op hun koppen met hun scheppen. Ze zitten elkaar achterna, ze hebben de bloemetjes van de plantjes afgerukt en die in hun haren gestoken.” (Hermans, 1967, pp. 10).



hoofdstuk van *Het grote medelijden*. Hermans is bereid de duistere kanten van zijn ziel te tonen: zijn angst, verlegenheid, achterdocht en wraakgevoelens (Benders & Smulders, 2001). Een interessant gegeven is dat deze hoofdstukjes pas zijn toegevoegd aan het verhaal in de bundel *Een wonderkind of een total loss*, terwijl een aantal hoofdstukken uit *Het grote medelijden* al eerder waren gepubliceerd in het tijdschrift *Randstad 2*, 1962. Om zijn afrekening met Otto Verbeek – in werkelijkheid Menno ter Braak – te rechtvaardigen, eindigt Hermans *Het grote medelijden* met een volledige castratie van zijn eigen ego. De volgens Hermans middelmatige, moralistische auteur Ter Braak pleegde tijdens de Duitse inval in 1940 zelfmoord onder het mom van ‘vaderlandslievendheid’ (De Jong, 1986). Eén van Richards gedachten aan Verbeeks zelfmoord is letterlijk overgenomen uit de eerste versie van *Het grote medelijden* en als fragment geplaatst in *Mandarijnen op zwavelzuur* (1963), waarin ditmaal kritiek wordt geleverd op Menno Ter Braak. *Mandarijnen op zwavelzuur* is een bundeling van polemieken waarin Hermans kritiek levert op bestaande schrijvers en bladen. Er bestaat dus geen twijfel dat Richard / Hermans kritiek heeft op één en dezelfde auteur. In zowel *Het grote medelijden* als *Mandarijnen op zwavelzuur* rekt Hermans af met Verbeeks alias Ter Braaks jaloezie tegenover de Franse auteur André Gide.<sup>27</sup> De Jong (1986) stelt dat Richard zich afreageert op Verbeek uit angst ondergewaardeerd te worden in zijn onliteraire vaderland. Ter Braaks jaloezie die Hermans bekritiseert kan worden gelezen als een (zelf)projectie: Richard vreest als *wonderkind* een miskende schrijver te worden, terwijl Verbeek een *total loss* is die door het grote publiek wordt geëerd.

### 7.5 Hermans’ alter ego in het openingsverhaal en het slotverhaal

In een interview met De Jong (1986) geeft Hermans ruitelijk toe dat de Richards in het openingsverhaal en het slotverhaal alter ego’s zijn van de schrijver. Ook kan in de tekst zelf, middels close reading, aangetoond worden dat de protagonisten in de autobiografische verhalen één en dezelfde Richard is. Een eerste kenmerk dat de protagonisten delen is hun schrijverschap. Daarnaast beargumenteert Raat (2010) dat *De Elektriseermachine van Wimshurst* en *Het grote medelijden* verbonden zijn door enkele betekenisvolle woorden. Zo noemt Richard zichzelf ‘aanbiddelijk’ aan het eind van beide verhalen. De jonge Richard in *De Elektriseermachine van Wimshurst* denkt een ‘geur van heiligheid’ te verspreiden tijdens de demonstratie van zijn machine, wat doet denken aan de zichzelf opgelegde status van ‘heilige’ in *Het grote medelijden*. Beiden zoeken naar erkenning van anderen. De eenzame jeugd waarop Richard terugblijkt in het eerste verhaal geldt als oorzaak van zijn latere schrijverschap, waarmee hij hoopt ‘in hun hersens door te dringen als een tumor’. Deze fatale aandoening doet denken aan de onthulling in *Het grote medelijden*: Richard erkent dat hij schrijft om wraak te nemen. Zijn eis om ‘hun verering’ verraadt hier het verlangen naar een ‘heilige’, goddelijke status. Volgens Raat (1993) houden deze overeenkomsten verband met een visie op het schrijverschap: de

---

<sup>27</sup> André Gide was een Franse auteur die Hermans inspireerde. In een brief aan Jan Heringa sluit Hermans zich aan bij een opvatting van Gide dat je met fijne emoties *geen* goede literatuur kunt schrijven. Het is volgens Hermans best mogelijk met gelukkige gevoelens goede literatuur te schrijven, maar *hijzelf* zou het niet kunnen. (Otterspeer, 2013).

schrijver heeft de ultieme mogelijkheid zijn kijk op de wereld op te schrijven, maar ziet dit als een onbevredigende taak.

### **7.6 Richard als schrijver van het tweede en derde verhaal**

Ik veronderstel dat Richard, als alter ego van Hermans, tevens als schrijver optreedt van het tweede en derde verhaal. Omdat hij zich niet expliciet als zodanig kenbaar maakt, wijs ik op een aantal beschouwingen in *Het grote medelijden* die verdacht veel lijken op overdenkingen en situaties in de verhalen *Een wonderkind of een total loss* en *Hundertwasser, honderdvijf en meer*. “Het toeval heeft me niet geholpen, toen ik nog jong genoeg was om duurzaam te kunnen profiteren van die steun”, zou een gedachte van Take kunnen zijn. Sofie en Take hebben, evenals Richard, moeite met nieuwe ontmoetingen. Beiden bereiken niets, zijn alleen en niet eens altijd gelukkig. Het maken van reizen heeft op geen enkele wijze “de loop van [Richards en Take’s] leven veranderd” (Hermans, 1967, pp. 159). Alle protagonisten leven een eenzaam, geïsoleerd bestaan en hebben “minachting voor [hun] behoefte aan anderen” (Hermans, 1967, pp. 162). Take en Sofie zijn niet solidair met zichzelf. Ze worden door de schrijver geschapen als personages die in een voor hen betekenisloze wereld leven, en ze worden met een ‘agressief medelijden’ door hem behandeld. Sofie heeft een zinloos bestaan, gefrustreerd dat haar grote liefde er met haar zus vandoor is. Take leeft eveneens een zinloos bestaan, waarin hij wordt gekweld door het ‘eeuwige leven’ dat hem te wachten staat.

## 8. Conclusie

De vier verhalen in de bundel *Een wonderkind of een total loss* zijn geschreven door een ik-verteller, waarbij we als lezer slechts toegang krijgen tot de protagonist zijn (zakelijke) registratie van moment tot moment, zijn herinneringen en zijn oordelen. Ook zijn alle verhalen thematisch met elkaar verbonden. De protagonisten in de verschillende verhalen verkeren allen in een voor hen ongelukkige toestand. In de bundel wordt een wereld geschetst waarin *de mislukking* onvermijdelijk is. Deze misluktingsfilosofie noem ik het eerste niveau van de mislukking. Het tweede niveau heeft betrekking op de omgang en acceptatie van dit mislukken. Voorbeelden van het eerste niveau zijn onkenbaarheid, de onveranderlijke geschiedenis, het noodlot en de onvermijdelijke ouderdom. Het tweede niveau duidt op het gevoelsleven, dat per individu verschilt: achterdocht, frustratie, zelfmedelijden, je tijd zinloos besteden, geen risico's durven nemen, geen sociale contacten aan kunnen gaan en onderhouden, het verleden niet los kunnen laten en het in stand houden van een negatief toekomstbeeld. Deze laatste opsomming vat het gevoelsleven samen van alle protagonisten in de bundel: zij accepteren het onontkoombare mislukken op het eerste niveau niet. De verbeelding van de mislukking schuilt in de houding van de protagonisten ten opzichte van hun bestaan.

Ook concludeer ik dat Richard uit het eerste en laatste verhaal één en dezelfde persoon is. Beide Richards hebben een gedeelde positie als alter ego van W.F. Hermans. Binnen de tekst zijn verbindingswoorden aan te wijzen die eveneens duiden op de overeenkomst tussen het openingsverhaal en het slotverhaal. Samen vormen zij een cyclus waarbinnen ruimte is gemaakt voor *Een wonderkind of een total loss* en *Hundertwasser, honderdvijf en meer*. Ik durf te stellen dat de protagonisten in het tweede en derde verhaal projecties zijn van de misantropische houding van deze Richard, en dat daarmee alle verhalen in de bundel geschreven zijn door dezelfde verteller. Deze veronderstelling wordt versterkt doordat gedachten van Richard in *Het grote medelijden* grote overeenkomsten vertonen met die van de protagonisten in de eerste drie verhalen.

Op de vraag wat Hermans zegt over het schrijven over de mislukking, is vooral *Het grote medelijden* ontluisterend. De bundel aan sich vormt een cyclus door het optreden van de protagonist Richard in het openingsverhaal en slotverhaal. Maar in het slotverhaal huist eveneens een cyclus, ontstaan door de latere toevoeging van het eerste en het laatste hoofdstuk. Juist in die hoofdstukken toont de verteller zich in al zijn kwetsbaarheid. De verteller *kan* niets anders dan over de mislukking schrijven, want hij *voelt* zich mislukt. Zoals De Jong (1986) al schreef over Hermans' filosofie: waarachtigheid is het belangrijkste criterium in een autobiografisch verhaal, dus is er geen ruimte voor leugen of verbeelding. Veronderstellend dat de verteller Richard het alter ego is van Hermans, is het dus Hermans zelf die zijn masker afzet. De Jong (1986) wees erop dat het belang van deze ontmaskering wordt beschreven in Hermans' essay 'Antipathieke romanpersonages', gepubliceerd in *Het sadistisch universum* (1967). Hermans beweert dat de werkelijk waarachtige schrijver durft af te dalen naar de duistere kanten van zijn eigen ik, zonder dat wordt rekening gehouden met het maatschappelijke moraal. De afrekening met Otto Verbeek alias Menno ter Braak wordt

versterkt doordat Hermans zijn filosofie zelf toepast in het eerste en het laatste hoofdstukje van *Het grote medelijden*. Er ontstaat hier een vreemde status quo: enerzijds legitimeert Hermans Ter Braaks afrekening door te laten zien hoe het *wel* moet, anderzijds ‘verlaagt’ Hermans zich tot hetzelfde niveau door te stellen dat hij *ook* mislukt is als schrijver. Ter Braak mag dan een middelmatige moralist zijn, Hermans zelf kampt met een onoverwinnelijke verlegenheid die zijn eenzaamheid versterkt in de literaire wereld. Hermans’ schrijversdoel is wraak nemen, het projecteren van zijn misluktingsgevoel op fictieve personages. Het ‘humoristische ressentiment’ komt nu in een ander daglicht te staan: Hermans heeft geen groot medelijden met Ter Braak, maar met zichzelf. “Wat is daar humoristisch aan?”, vraagt Hermans zich af. “Wat valt daar godverdomme om te lachen?” (Hermans, 1967, pp. 186).

## 9. Literatuurlijst

Akker, van den D., (z.j.). *Roderik*. Geraadpleegd van <http://www.heiligen.net/pdf/R/RODERIK.pdf>

Akker, van den D., (z.j.). *Sybille*. Geraadpleegd van <http://www.heiligen.net/pdf/R/RODERIK.pdf>

[Betekenis voor de naam: Cilly]. (z.j.). Geraadpleegd van <http://www.betekenisnamen.org/naam/cilly/>

Hermans, W.F. (1967). *Een wonderkind of een total loss*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Benders, R. J., & Smulders, W. (2001). Woord vooraf. In *Apollo in Brasserie Lipp*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Jong, de M.J.G. (1986). *De waarheid (?) omtrent Richard Simmillion. Een essay over een onvoltooide autobiografie van Willem Frederik Hermans*. Baarn: De Prom.

Kelk, F. (1977). Constant. In *G.I.N. Gallery*. Amsterdam.

Otterspeer, W. (2013). Voorwoord. In *De mislukingskunstenaar. Willem Frederik Hermans. Biografie, deel 1 (1921-1952)*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Raat, G.F.H. (1985). Vooraf. In: *De vervalste wereld van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten.

Raat, G.F.H. (1993). Willem Frederik Hermans: Een wonderkind of een total loss. In E. Aanbeek & Jaap Goedegebuure, *Lexicon van Literaire Werken, nr. 19*. Groningen: Noordhoff Uitgevers.

Raat, G.F.H. (2005). 'Almacht en onmacht. Het schrijverschap volgens Willem Frederik Hermans.' In *Literatuur als noodzaak. Willem Frederik Hermans: Facetten van een schrijverschap*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

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

Smulders, W. (1993). 'Succesvolle mislukingsmachines. Het thema "machine" in het werk van W.F. Hermans.' *De literaire magneet. Essays over Willem Frederik Hermans en de moderne tijd*.

Amsterdam: De Bezige Bij.

[Definitie mislukken volgens Dikke van Dale]. (z.j.). Geraadpleegd van  
<http://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/betekenis/nederlands/mislukken>

Stokvis, W. (z.j.). De kunstrevolutie van Cobra. Geraadpleegd van <http://www.bronnenbankcobra-museum.nl/wp-content/uploads/2014/07/Kunstrevolutie-van-Cobra1.pdf>

## 10. Bijlagen

### BIJLAGE 1

Hulptabellen bij de verhaalanalyse van *Een wonderkind of een total loss*

**Tabel 1:** *Passages waaruit Sofie's gevoel van achterdocht blijkt*

- Sofie wordt niet opgewacht door Loekie en Alex. Ze vermoedt dat zij haar hebben zien aankomen, haar vanachter een gordijn beglurend.
- “Maar [Roderik] begint te brullen en zijn zwarte ogen lijken omspoeld te worden door vergif.”
- “[Roderik] stampvoet als hij ziet dat ik naar hem kijk.”
- “Roderik ziet mij en begint nu zo hard te brullen, dat ik moeite heb mij verstaanbaar te maken.”
- “Wat ik ook doe, zeg, meebreng, iets goedmaken zal ik niet doen; altijd zullen zij bereid zijn mij van het allerergste te verdenken.”
- Vlak voordat ze het autoritje maken hangt Roderik huilend aan zijn moeder. Deze situatie versterkt de depressie van Sofie – in haar verbeelding wordt ze door Alex en Loekie terechtgesteld als de aanstichter van Roderiks huilbui.
- Met haar brutaliteit richting de motoragent lijkt Sofie indruk te willen maken op Alex, die lethargisch op de situatie reageert. Als reactie hierop denkt Sofie: “Verveel ik je soms, Alex? Moet dat er ook nog bij komen?”
- In haar gedachten kijken Loekie en Alex vertederend en glimlachend naar de opschrift op haar auto. “Ik kan zien dat zij denken: Toch een wonderkind, ons Roderikje. Aan mij denken ze geen ogenblik.”

## BIJLAGE 2

### Hulptabellen bij de verhaalanalyse van *Hundertwasser, honderdvijf en meer*

**Tabel 2:** *Situaties en uitspraken waaruit Take's verveling blijkt*

- “Alweer een jaar voorbij waarin ik niets bijzonders heb hoeven doen.”
- “Iets om naar uit te zien is er niet.”
- [Take wordt nooit meer ziek] “Ik had bij het ziek worden altijd het gevoel of ik opgepakt werd door mijn beschermengel en ver buiten de aarde in een van de voorportalen van de hel weer neergezet. Slechte mooie vrouwen, spiernaakt, lagen er te wachten om binnengelaten te worden. [...] Ik vraag me af welke leeftijd ik moet bereiken als dit zo doorgaat.” Dit laatste zal later een bezwering blijken te zijn.
- “In leven blijven is de enige taak die ik heb. Vegeteren zonder iets te presteren.” Aan het einde van het verhaal is dit inderdaad exact zijn toestand.
- “Als ik nog maar jong genoeg geweest was om het verschil te kunnen proeven tussen vrijheid en verveling.”
- Tot Take's frustratie heeft hij nooit iets ‘avontuurlijks’ meegemaakt, zoals een beroving of moord aanschouwen, zelf lastig gevallen te worden of zich overgeven aan slinkse plannen van mooie, slechte vrouwen. “Alles wat ik ben geworden, ben ik geworden door het te laten gebeuren.” Avonturen wilden niets van me weten.”
- “Je leven overdoen. [...] Naar iets uit het verleden verlangen doe ik niet en wat moet iemand zo rijk als ik nog in de toekomst verlangen, zonder onredelijk te worden?”
- “De dagen die voorbijgegaan zijn zonder dat ik iets verricht heb waaraan ik met trots terug kan denken, zijn gevallen als regendruppels om spoorloos te verdwijnen in een zee van verveling. [...] Ik verveel me en ben er meestal niet eens erg verdrietig onder. [...] Het is of mijn tijd niet meer in dagen en jaren verdeeld wordt en het daardoor niet zo noodzakelijk meer is over tijd te praten.”
- “Ik heb geen hoop meer dat er nog eens een dag zal komen die anders is dan alle andere dagen. Ik ken geen jaren meer, want de annalen van mijn emoties zijn blanco.”
- Take vraagt zich af of mannen van dezelfde leeftijd die nog wel doen ‘wat van hen verwacht wordt’ hetzelfde denken als hij. Zij zetten een masker op “zonder maar een seconde van plan te zijn iets in hun levenswandel te veranderen. Zouden, ten eerste, daarvoor acuut krankzinnig moeten worden en hebben daar, ten tweede, ook geen enkel belang bij. Iedere waarlijk onbaatzuchtige daad zou onherroepelijk naar hun eigen ondergang voeren.”
- Zelfs bij het bespieden van anderen door zijn kantoorraam ziet Take nooit iets interessants.



**Tabel 3:**      *Dialogo tussen Take en Cilly*

Als hij de leeftijd van honderdvijf bereikt beschuldigt Take Cilly ervan hem veertig jaar geleden bedrogen te hebben. Hij kan echter niets bewijzen en daarop zegt zij: “Ik heb soms zo geweldig veel medelijden met je.” Later in het gesprek zegt Take: “Ik weet niet wat erger is: alleen zijn en denken dat je alleen bent, of weten dat iedereen precies zo alleen is. [...] Niemand heeft je nodig die niet toevallig *jou* nodig heeft. [...] Het hele heelal heeft miljarden jaren zonder mij bestaan en het zal nog miljarden jaren na mij bestaan. De tijd waarin ik geleefd heb, heeft in vergelijking daarmee absoluut niets te betekenen. Maar daarom juist. Juist omdat ik zo kort leef, daarom heb ik zo weinig kans het naar buiten te brengen en als ik het niet naar buiten breng, gaat het voor altijd verloren.” Cilly reageert: “Maar ook als je het uitdrukken kon [...], hoeveel tijd wordt daar dan nog mee gewonnen? [...] De betekenissen van woorden veranderen en de mensen die lezen veranderen ook.” Take’s dialoog met zijn vrouw omvat de mislukking van de mens op hoger niveau. Take’s vrouw Cilly, van wie hij eerder in het verhaal beweert dat zij geen geestelijk leven heeft, houdt hem in deze dialoog een spiegel voor. Zij weet net zo goed als hij dat alles verloren gaat, dat taal beperkt is en dat er niets te veranderen valt. Zij voelt medelijden met Take omdat hij, in tegenstelling tot haar, dit noodlot niet accepteert. De lezer kan zich afvragen wie van de twee ‘silly’ is.

## BIJLAGE 3

### Hulptabellen bij de verhaalanalyse van *De elektriseermachine van Wimshurst*

**Tabel 4:** *Het geheugen van Richard laat hem in de steek bij deze herinneringen*

- “Ik moet mijn best doen me te herinneren hoe hij [Marinus] heette.”
- “Als de volgende scène plaatsvindt, ben ik waarschijnlijk een paar ogenblikken weggeweest...”
- “Vergeetmenietjes, of waren het margrietjes of welke andere sentimentele soort?”
- “In mijn herinnering, nu, weet ik niet beter of alle kinderen hebben allemaal met de ruggen naar mij toe gestaan [...] het is in mijn herinneren (maar ik zal het wel verzinnen)”
- “Natuurlijk kan ik mij onmogelijk nog herinneren wat ze zeiden.”
- “Het is te afschuwelijk dan dat ik mij ooit nog natuurgetrouw zal kunnen herinneren wat daar gebeurde. Ik heb zelfs moeite iets te reconstrueren dat er op lijkt, moeite het op te schrijven, nog meer moeite het te herlezen. In mijn verbeelding...”
- “Soms vraag ik me af of schrijven iets anders is dan het maken van grammofoons waar je zelf met niet meer dan een oor naar luisteren kunt.” [helpt van de geschiedenis valt slechts te herinneren?]
- “Ik heb zelfs moeite mij voor de geest te halen hoe zij [grootmoeder] zich nu eigenlijk precies tegenover mij gedroeg.”
- “Ik vraag me af of ik iemand zal kunnen overtuigen dat dit museum [van den arbeid] niet altijd een wensdroom is geweest, maar ik weet dat het tot voor kort nog bestaan heeft. [...] Als ik naga wat ik mij er werkelijk van herinner, is dit zo weinig en bovendien zo visionair, dat ik geen enkel bewijs kan leveren het niet alleen maar te hebben gedroomd.”

**Tabel 5:** *Naamsymboliek*

In Hermans' boeken valt geen mus van het dak zonder dat dit invloed heeft op het verdere verloop van het verhaal (De Jong, 1986). Op dezelfde manier hebben de personages in Hermans' verhalen geen namen zonder dat deze een betekenis in zich dragen. De protagonist zijn naam in *De Elektriseermachine van Wimshurst*, die slechts één keer voluit wordt genoemd, is Richard Leeuwenhart, gelijk aan de Middeleeuwse koning van Engeland die bekend stond als een moedig man. Richard, 'de machtige', personifieert daarnaast de levenskracht van *the king of the jungle*. Gezien Richard een autobiografisch karakter is die normaal gesproken Simmillion heet, kan het zijn dat Richard in dit verhaal zichzelf 'Leeuwenhart' noemt om moed in te spreken. Richards' 'onderdaan' Marinus Klein komt 'van de zee', een totaal onbekende wereld voor Richard. Geregeld herhaalt hij de naam Marinus Klein - als exemplaar van de *algemene solidariteit van de dommen*. Ook Kornelis Stokhof behoort tot deze groep, de enige klasgenoot die, tot frustratie van Richard,

hogere cijfers haalt dan de protagonist. Kornelis wordt letterzetter en voetbalfanaat, weet Richard nadat ze elkaar op latere leeftijd tegenkomen. De stap van ‘individuele ambitie’ naar ‘solidaire aanpassing’ ligt in Kornelis’ naam besloten: *Cornelis* betekent ‘hoorn’ en lijkt als ‘horen’ en *Stokhof* klinkt als ‘stokdoof’. De ooit ambitieuze jongen luisterde naar de ‘domme anderen’ en is doof geworden voor zijn eigen intellect.

**Tabel 6:** *Richards gevoel van anders-zijn*

- “[Moeder:] “Jij kan ook nooit met andere kinderen spelen.”
- “Bovendien heeft [Marinus’] vader mijn vader eens een pak slaag gegeven.”
- “Er kwamen nog meer jongens bij staan. Grotere. Zij legden mij uit dat ik niks wist. Of ik wel wist wat neuken was? Nee?”
- “Zij zijn anders dan ik, zij zijn zelfs anders aangekleed. [...] Ik ben de enige die eruitziet als de kinderen op de plaatjes in de verouderde schoolboekjes waaruit wij lezen leren.”
- “Het verschil tussen mij en hen is volledig. Zij krijgen ‘s zaterdagsavonds bier van hun vader en soms zelfs een sigaret. [...] Zij zijn, onherroepelijk, andere wezens dan ik.”
- “Ik wil nog altijd samen met ze spelen. Meestal krijg ik de kans niet. Behalve als ze mij mijn knikkers afhandig kunnen maken [...] Het duurde niet lang of ik begreep dat ik nooit bij hen zou kunnen horen.”
- “Ik kon niemand voor mijn plannen winnen, nooit.”