

Hermans over *De donkere kamer*: ‘mijn slechtste boek’ en ‘knap succes’

Wilbert Smulders, neerlandicus aan de Universiteit Utrecht en Hermansexpert, laat zien dat *De donkere kamer van Damokles* een bijzondere positie heeft in diens oeuvre: het is zowel zijn meest succesvolle roman als het werk waaraan hij zelf bij het schrijven, maar ook lange tijd daarna, het minste plezier beleefde. Smulders toont aan dat Hermans' ambivalente positie ten aanzien van de roman te verklaren is binnen een bredere discussie over de vraag wat een goede roman is: experimenteel of klassiek? Deze categorieën blijken elkaar niet per definitie uit te sluiten.

Nederland leest Hermans

De donkere kamer van Damokles (1958) neemt in Hermans' werk een vreemde plaats in. Aan de ene kant is het de eerste roman waarmee hij succes had bij een groot publiek, aan de andere kant is het de roman waaraan hijzelf het minste plezier heeft beleefd en schaamde hij zich bijna voor het succes dat hij ermee had.

Allereerst de ene kant: dat Hermans pas in 1958 doorbrak bij een groot publiek. Dit is nu misschien moeilijk voorstelbaar gezien de centrale plaats die hij inneemt in de Nederlandse literatuurgeschiedenis, vooral in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw. Toch is het voor een goed begrip van *De donkere kamer van Damokles* van belang in gedachten even terug te gaan naar de omstandigheden waarin de roman geschreven werd en verscheen: het culturele klimaat van de jaren vijftig, met zijn nog geheel verzuilde pers en de ontluikende televisie (één net, alleen 's avonds), de kloof tussen de kleine kring van auteurs en lezers van enkele moeizaam opererende literaire tijdschriften en het grote publiek, dat bediend werd met bijvoorbeeld de Arbeiderspers-omnibussen die bij tienduizenden tegelijk aan de man gebracht werden door de bezorgers van het grootste dagblad van Nederland, het socialistische *Het vrije volk*. Literatuur had nog maar een klein hoekje in de krant en werk van Hermans, Reve, Mulisch en de Vijftigers werd nog uitsluitend uitgegeven in de vorm van het gebonden boek, waarvoor maar een heel beperkte lezerskring bestond. Het viel in die dagen buiten ieders blik dat dit nog geen anderhalf decennium later sterk veranderd zou zijn: dat diezelfde schrijvers in het televisietijdperk publieke figuren zouden worden en hun werk in paperback in grote oplagen zou worden verspreid; dat in de loop van de jaren zestig het verschijnsel *bestseller* zou ontstaan (en steeds belangrijker zou worden) en dat een groot publiek vanaf de jaren zeventig aangestuurd zou worden door een netwerk van wekelijks verschijnende literaire bijlagen. In de jaren vijftig was het eenvou-

digweg niet *denkbaar* dat een auteur ‘gemaakt’ zou kunnen worden door hem of haar drie minuten te gast te laten zijn bij een televisieprogramma als *De Wereld Draait Door*. In de kleine kring waarin literatuur toen leefde was commercieel succes eerder iets verdachts.

Dan de andere kant: dat Hermans vrijwel een hekel heeft gehad aan het boek. Ook dit is moeilijk voorstelbaar voor hedendaagse lezers. *De donkere kamer van Damokles* is immers al meer dan een halve eeuw canonic (in 2008 verscheen de 43^{ste} druk), is een van de boeken die middelbare scholieren het liefst lezen¹ en was uitverkoren om in de maand november van dit jaar het object te zijn van ‘Nederland Leest’.

Er is nog iets geks aan de hand met deze roman. Hermans had tot 1957 weinig erkenning gekregen voor wat hij zelf zijn belangrijkste werk vond, te weten de surrealistische verhalen zoals die uit *Paranoia* en de roman *De God Denkbaar Denkbaar de God*. Dat zat hem natuurlijk niet lekker, maar dat hij pas succes had toen hij in 1958 voor de dag kwam met wat in zijn ogen een conventionele roman was, namelijk *De donkere kamer*, vond hij ronduit verontrustend. Ook dit zorgde ervoor dat deze roman hem met tweeslachtige gevoelens vervulde. En om het nog iets gecompliceerder te maken: Hermans heeft juist vanaf 1958 propaganda gemaakt voor ‘de klassieke roman’, waarvan nu net *De donkere kamer* het prototype lijkt te zijn. In het hierna volgende probeer ik deze kluwen te ontwarren.

‘Het is koffie kweken aan de Noordpool’

Hoe stonden de zaken voor Hermans in de periode dat het schrijven van *De donkere kamer* op zijn programma stond, dat wil zeggen in de periode van 1952 tot 1958? Als hij in mei 1952 begint te schrijven aan wat later *De donkere kamer* zou worden, heeft hij net het proces vanwege *Ik heb altijd gelijk* achter de rug. Hij schrijft in een dummy dertig bladzijden, die dan nog de titel ‘Een overgevoelige natuur’ dragen. Voorlopig zal hij het daarbij laten, omdat hij niet weet hoe het verder moet. Daarbij is hij ontmoedigd door de respons op zijn werk, hoewel hijzelf vindt dat hij veel beter schrijft dan voorheen:

[M]aar ja, het leidt allemaal tot niets. De kranten prijzen mij, maar vertellen erbij dat maar héél héél enkelen mijn werkjes kunnen begrijpen. Daar ben ik dus voorgoed mee getekend. Onder dat etiket zal ik de gebrekkige literatuurgeschiedenis van Nederland in gaan. (Hermans 2004: 120)

Als hij in september 1953 het manuscript van de verhalenbundel *Paranoia* aan Van Oorschot opstuurt, schrijft hij in het begeleidende briefje: ‘Ik heb een voorgevoel dat het een mooi boekje wordt; een soort afscheidsboekje, misschien.’ (Hermans 2004: 94) Een jaar later, in 1954, als *Paranoia* is uitgebracht, schrijft hij z’n uitgever: ‘Bij iedere nieuwe kritiek over *Paranoia* die ik in handen krijg, wordt mij duidelijker dat ik

1 Zie bijvoorbeeld: www.webhome.demon.nl/top100/, (juli 2012).

voorgoed te boek sta als een deiningman. Men schrijft niet over het boek, maar over de deining die ik veroorzaakt heb, zou kunnen veroorzaken, waarschijnlijk alweer veroorzaak enz. enz.’ en ‘Dikwijls als ik critieken op mij lees, word ik bang van mezelf.’ (Hermans 2004: 94)

Hij heeft het bovendien veel te druk: hij is medewerker van *Podium*, waar hij bezig is *Mandarijnen op zwavelzuur*—stukken te publiceren en moet bovendien een dissertatie schrijven waarvoor hij veel veldwerk in Luxemburg moet verrichten. Hij heeft dus te weinig tijd voor het schrijven van een roman, maar kan het zich ook weer niet permitteren om zijn baan aan de universiteit van Groningen op te geven. Uit de afrekening over 1953 blijkt namelijk dat hij dat jaar aan de literatuur slechts 1239,06 gulden heeft verdiend. (Hermans 2004: 121)

In 1955 wordt zijn zoon geboren en krijgt hij vrijwel de hele Nederlandse literaire wereld over zich heen vanwege zijn als *Mandarijnen*-brochure gepubliceerde aanval op J.B. Charles. Omdat Van Oorschot de tweede *Mandarijnen*-brochure niet wil uitgeven, doet hij dat noodgedwongen in eigen beheer en probeert hij tevergeefs bij verschillende uitgevers de hele verzameling *Mandarijnen* onder te brengen. Met *De donkere kamer* zit hij intussen vast; in mei 1955 schrijft hij Van Oorschot:

Wat van *De donkere kamer van Damokles* gereed was, heb ik een week of drie geleden in de vuilnisbak gegooid. Ik denk niet dat ik voorlopig enig animo zal hebben er opnieuw aan te beginnen. Wat daaraan te doen? Het is geen onwil, maar onmacht. Wat daaraan te doen? [...] Wanneer je mij werkelijk een laatste vriendendienst wilt bewijzen, gooi je het contract van *De donkere kamer van Damocles* in de kachel. (Hermans 2004: 156-157)

Een jaar later, in april 1956, schrijft hij Van Oorschot dat hij een andere roman bijna af heeft: *De God Denkbaar Denkbaar de God*. Over die tekst is hij wel enthousiast: ‘Het is de eerste consequent surrealistische roman, niet alleen in Nederland, maar op de hele wereld.’ (Hermans 2004: 167) In een interview van jaren later herinnert hij zich dat hij tijdens het schrijven van dit boek er zo in opging, dat hij het in het bad kon declameren en op reis het hotelregister tekende met ‘Denkbaar’.² Als hij die roman voltooid heeft,

2 Hermans zegt dit in een context waaruit opnieuw blijkt dat hij *De donkere kamer* niet hoog heeft zitten: ‘Die namen zijn allemaal goed geslaagd. Verder ben ik niet dol op *De donkere kamer*. Het is een gewone roman. Men kan met een zo eenvoudige figuur niet veel kanten op. *De God denkbaar* is van veel meer belang. Dat was een experiment, een persoonlijke revolutie. Expres tegen de regels van de romankunst, als die tenminste bestaan. Alle begripelijkheid heb ik er opzettelijk uitgewipt. *De God denkbaar* is polyinterpretabel. De gewone roman suggereert tot een bepaalde interpretatie. *Denkbaar* kon ik uit het hoofd declameren, in het bad. Ik maakte in die tijd een reis door Italië. In alle gastenboeken schreef ik Denkbaar, niet Hermans. Wel een beetje flauw, maar dat tekent mijn bezetenheid van dat boek. Het slot vind ik heel aangrijpend. [...] Ook *Conserve* is een heel mooi boek, beter dan *De donkere kamer*. De tweede versie ervan is de beste, die heb ik op schoolmeestersmanier herschreven: zin voor zin.’ (In: Jessurun d’Oliveira 1977: 21)

wil hij verder gaan met het bewerken van *Conserve* en de andere twee kitsch-romans, teksten die hij in 1946 voornamelijk om het gewin snel geschreven heeft. 'Ik heb in dit werkje veel meer zin dan in *Damokles*, ten eerste doordat ik door *De God Denkbaar Denkbaar de God* ervoor in de stemming gekomen ben, ten tweede doordat de oorlog mij een beetje de keel uithangt en het publiek waarschijnlijk ook.' (Hermans 2004: 170) Als *De God Denkbaar* een half jaar later net is uitgekomen, zal hij Van Oorschot schrijven:

Er zijn deskundigen die *De God Denkbaar Denkbaar de God* voor een groot meesterwerk houden. Onder de aanhangers van die mening vindt men niet in de laatste plaats W.F. Hermans. Heus, zonder gekheid, over mijn andere boeken ben ik lang niet zo te spreken als over dit. Wie weet, keert het tij in de boekhandel. (Hermans 2004: 197)

Maar het tij keert niet. Vrijwel geen recensent is over *De God Denkbaar* te spreken. In juni 1957 noemt Gerard Knuvelde het boek in *De Tijd* 'een mislukt veelbelovend werk' en dat is tekenend voor de algehele ontvangst. Deze reacties vergrootten Hermans' animo niet om het vastgelopen manuscript van *De donkere kamer* vlot te trekken, waarvoor hij inmiddels al vijf jaar een contract had. In 1965 zegt hij tegen H.U. Jessurun d'Oliveira over deze periode: 'Ik had het gevoel dat ik als auteur volkomen mislukt was. Als iedereen het zegt, ga je het tenslotte wel geloven.' (Jessurun d'Oliveira 1965: 24) In een brief uit 1988 aan een bevriende literatuurwetenschapper blijkt hij als volgt terug op 1957:

Ik had zelf ook geen vertrouwen in het boek. De belangstelling was in die tijd toch al klein. Zo herinner ik me nog hoe gedeprimeerd ik raakte toen ik voorjaar 1957 een hele stapel van *Ik heb altijd gelijk* bij een tweedehands-boekenwinkel in Utrecht zag liggen [...] Kortom, toen ik het [manuscript van *De donkere kamer*] inleverde (ik had er niet eens een doorslag van, stiekem hopen dat het zoek zou raken bij de post), had ik er geen enkel vertrouwen in. Ik schaamde me er eigenlijk een beetje voor: ik vond het zo ouderwets in vergelijking met *De God Denkbaar Denkbaar de God*.³

Toen, in die terugblik uit 1988, voegde hij daaraan meteen toe: 'Dit soort dingen vind ik nu niet meer. Hoe ouderwets hoe beter. Alle moderne dingen zijn aardig voor een keertje, maar er kan geen oeuvre mee worden samengesteld. Of het wordt navelstaanderij en niet ophouden met liegen',⁴ maar dertig jaar eerder werd zijn animo om *De donkere kamer* te voltooien dus ernstig geremd, doordat hij het gênant vond met een conventionele roman voor de dag te komen.

3 Brief de dato 16 februari 1988. In: Hermans-archief Letterkundig Museum, corresp. W. Smulders.

4 Idem.

‘Hamlet gespeeld in gordijnen en confectiepakjes’

Toch krijgt Hermans eind 1957 ineens de geest en voltooit hij de roman in het voorjaar van 1958 in drie maanden tijd. Maar hij houdt zijn reserves, getuige de gelaten toon van het briefje van 14 juli 1958 aan Van Oorschoot, dat het manuscript begeleidt: ‘Enfin, ik hoop voor je dat je het met enig genoegen zult publiceren. En dan maar wachten op de protestacties van pers, publiek en pastoors.’ (Hermans 2004: 221) Onzekerheid over deze roman spreekt ook uit de brief die hij twee weken na inlevering van het manuscript aan Frieda Balk-Smit Duyzentkunst schrijft:

Het is een vrij dik boek geworden en toch uiterst beknopt geschreven. Ik weet zelf niet wat ik ervan denken moet. Voor het eerst heb ik een boek gemaakt met een intrigue van grootse eenvoud, een “machtig gegeven” begrijp je wel. Het gegeven was zo machtig, dat al het andere in vergelijking daarmee onbelangrijk werd, ieder schilderachtig detail overbodig aandeed. [...] Het is zoiets als Hamlet gespeeld in gordijnen en confectiepakjes. [...]. Het is een merkwaardige ervaring voor mij dat ik, als ik over een groots gegeven beschik tot bijna klassieke methoden wordt teruggedrongen. [...] Waar is de vrolijke tijd gebleven waarin ik Conserve schreef, op en top op z’n jan-boeren-fluitjes, zonder enige (of misschien juist met overstelpend veel) besef van het hoe. (Hermans 2010: 723)

Met *De donkere kamer* heeft Hermans dus iets geschreven waarvan hijzelf niet weet wat hij ervan denken moet.

Het spreekt voor zich dat hij verrast werd door de vrijwel unaniem positieve ontvangst van zijn roman. Het regent ineens complimenten, zelfs het IDIL⁵ vindt *De donkere kamer* ‘een sterke roman’ (al wordt eraan toegevoegd: ‘die om de vrije erotiek lezers met onderscheidingsvermogen vraagt’⁶). In maart 1959 roepen Johan van der Woude en Adriaan van der Veen, die voorheen kritisch waren over Hermans werk, *De donkere kamer* voor de Avro-microfoon uit tot boek van het jaar. In juli van dat jaar kiest *De Groene Amsterdammer* – gezien de eerste *Mandarijnen*-brochure toch bepaald niet

5 IDIL (Informatie Dienst inzake Literatuur) was in 1937 opgericht door katholieke bibliotheken, uitgeverijen en boekhandelaren die graag een overzicht wilden hebben van boeken die als moreel juist konden worden aangemerkt. Hoewel ze vonden dat katholieken meer zouden moeten lezen, waren ze onzeker over de vraag welke boeken voldeden aan de katholieke boekenwet, de zogenaamde Index. In de jaren vijftig zwaaide de geestelijke Gerard Verbiest (1894-1979) er de scepter; in die periode werd o.a. Hermans’ werk herhaaldelijk getroffen doordat de katholieke boekenbranche te horen kreeg dat het ‘Verboden lectuur’ (= categorie I) of ‘Streng voorbehouden’ (= categorie II) was. (Pas Categorie V luidde: ‘Lectuur voor allen’.) In hoofdstuk III van *Mandarijnen op zwavelzuur*, dat de titel ‘Storm in een glas wijnwater’ draagt, is de Hermans’ tirade tegen IDIL-coryfee Verbiest uit 1952 opgenomen, onder de titel ‘De Heilige Idil en haar nar’. IDIL bestond tot 1968 (!), toen het opging in het KBLC (Katholiek Bibliotheek en Lectuur Centrum), dat nog steeds bestaat.

6 IDIL-beoordeling (28-01-1959).

Hermans' lijfblad – de roman als boek van de maand. In augustus 1959 verschijnt de derde druk. In oktober 1961 verschijnt de Deense, in april 1962 de Noorse, in mei 1962 de Engelse, in augustus van datzelfde jaar de Zweedse en in oktober de Franse vertaling. Op maandag 21 mei 1962 beginnen de opnamen voor de verfilming van de roman door Fons Rademakers. De doorbraak is een feit.

Toch neemt dit succes Hermans' ambivalente gevoel jegens zijn roman niet weg. Hij begrijpt even weinig van het succes van *De donkere kamer* (en van de romans die hij daarna zal schrijven) als van het gebrek aan succes dat hij had met wat hij daarvóór schreef. Doelend op de omslag in 1958 schrijft hij in 1976 aan Frans Janssen:

Om je een geheime waarheid te vertellen: mijn onberoemdheid en gebrek aan succes in de jaren is voor mij een even groot raadsel als de huidige omgekeerde situatie en allebei kan het aanleiding geven tot de treurigmakende gedachte dat het leven toch maar een malle gok is en dat de oordelen van de mensen op niets berusten. Als ik voor 1958 zou zijn overleden of zelfs maar radicaal opgehouden met schrijven, zou nu niemand meer van mij hebben gehoord. (Hermans 2010: 756)

'Afschuwelijk misverstand!: de auteur als slaaf van zijn publiek'

Maar ook meteen na het eclatante succes van *De donkere kamer* stak hij zijn reserve over de roman in kleine kring niet onder stoelen of banken. Dat blijkt bijvoorbeeld uit zijn antwoord op een brief van Sybren Polet, die dan redacteur is van *Podium 58* – een poging tot doorstart van *Podium*. Op briefpapier van het '2-maandelijks literair tijdschrift' had Polet Hermans op 26 januari 1959 gefeliciteerd met zijn lectoraat in de fysische geografie aan de Universiteit van Groningen en hem gevraagd bij te dragen aan *Podium 58*. Polet spreekt zijn bewondering uit voor *De donkere kamer*:

En nu ik je toch schrijf, vergun mij even mijn petjen op te lichten: je Zwaard van Damocles is geweldig; ik zou het niet anders weten te zeggen. Een boek dat ondankbaar stemt: waarom heeft hij er i.p.v. 400 geen 800 pag. van gemaakt? Een boek dat deprimeert: als je van plan bent proza te schrijven, begin er niet aan, want dit bereik je niet. Sorry, dat ik uitbundig ben, maar je kunt het zo zelden zijn voor een Nederlands boek dat je de gelegenheid moet aangrijpen. Overigens is dit boek niet zozeer aangrijpend als je voorgaande proza dan wel knapper.⁷

Een week later, op 2 februari, antwoordt Hermans Polet met een uitvoerige brief waarin hij laat zien dat het succes van de roman hem bevreedt:

De bijval die 'Damocles' ondervindt blijft mij verbazen en verontrusten, waarmee ik niet wil zeggen dat ik het naar vind als iemand, jij b.v. mij schrijft dat hij het waar-

7 Hermans-archief Letterkundig Museum, corresp. WFH-S. Polet.

deert. Ik geef direct toe dat ‘Damocles’ knapper geschreven is dan veel van mijn andere boeken (of nou ja, *Het behouden huis* is minstens even knap) maar dat juist die knapheid het aspect is dat ook door een experimentele dichter geprezen wordt, slaat mij met onbegrip. Is die knapheid zoveel bijzonders? Het is een klassieke knapheid, om het maar zo gunstig mogelijk uit te drukken, elke buitenlandse film zit even knap in elkaar (*Fanfare* [film van Fons Rademakers uit 1958] zit trouwens ook vrij knap in elkaar voor het doen van een Nederlands product). Ik voor mij vind de doelbewuste onknapheid van *De God Denkbaar Denkbaar de God* veel knapper. Ik heb lang gearzeld *Damocles* af te maken (ik heb er geen zes jaar over geschreven, maar bij elkaar een maand of vier, het heeft alleen zo lang geduurd door die aarzelingen). Ik wou het niet helemaal opgeven omdat ik het gegeven zo eenvoudig en toch voor veel uitwerking vatbaar vond, zoiets als een stuk van Bach. Maar, nu ik er over nadenk, misschien heb ik tenslotte *Damocles* alleen afgemaakt omdat mij uit de reacties op *Denkbaar* bleek dat men dat boek mislukt vond omdat men meende dat ik “de” romantiek niet beheerste. Afschuwelijk misverstand! Zo wordt zelfs een onafhankelijk auteur toch nog de slaaf van zijn publiek.⁸

Hier komt iets opmerkelijks aan het licht. De schrijver die in kleine kring naam heeft gemaakt met vooral surrealistische verhalen, werpt hier op weliswaar vriendelijke toon, maar toch in duidelijke bewoordingen de experimentele dichter Polet het verwijt voor de voeten dat hij pas bij een conventionele roman als *De donkere kamer* over zijn werk enthousiast is geworden. Waarom, zo vraagt Hermans hier impliciet, bleven de Vijftigers zo stil bij een experimentele roman als *De God Denkbaar*, die toch een eind in de buurt komt van wat zij met hun poëzie beogen? Hij bagatelliseert de alom bejubelde prestatie die hij met *De donkere kamer* geleverd heeft als een min of meer goedkoop succes, dat niet alleen gemakkelijk te herhalen zal zijn, maar dat bovendien ten koste is gegaan van het scheppen van werkelijk belangrijke literatuur (à la *De God Denkbaar* dus):

Ik ben het met je eens dat Damocles veel langer had kunnen zijn, maar ik kreeg genoeg van mijn eigen knapheid en daarom heb ik het maar zo beknopt mogelijk gehouden. Als ik knap was en handig, zou ik er gemakkelijk tien vervolgen op kunnen schrijven. Ik weet nog niet zeker of ik dat wel ben. Ook heb ik nog een ander bijzonder knap gegeven in mijn hoofd, al twee jaar, ik zal niet kunnen nalaten het te realiseren, zonder dit soort boeken zelf erg belangrijk te vinden. Ik beschouw [dit soort boeken] als een soort ontspanningslectuur. Als de algemene stand van het proza in Nederland verder geëvolueerd was, zou ik het misschien niet de moeite waard vinden aan dergelijke neigingen toe te geven, maar nu dat niet het geval is, en ik er bovendien succes mee heb, wordt de verleiding wel erg groot, in elk geval [wordt de

8 Hermans-archief Letterkundig Museum, correspon. WFH-S. Polet.

verleiding] minder groot een boek uit te denken dat niet alleen in Nederland maar ook in de hele wereldliteratuur een revolutie zou betekenen.⁹

Deze brief wordt pas twee maanden later door Polet beantwoord. Hij schrijft dat hij de 'onknapheid' van *De God Denkbaar* even hoog aanslaat als de 'knapheid' van *De donkere kamer*, '[...] maar het is ergens een knapheid die men ook van dichters kent en "dus" minder frappant [vindt]'. Ook hij, schrijft Polet, was teleurgesteld over het gebrek aan respons dat *De God Denkbaar* gekregen heeft. En evenals Hermans vindt ook hij het jammer dat de Vijftigers zo weinig interesse hebben voor het proza. Einde van deze korte, maar opmerkelijke gedachtewisseling met een Vijftiger over de 'onknapheid' van de 'experimentele roman' *De God Denkbaar*.

De briefwisseling tussen Hermans en Polet geeft aan dat Hermans zich miskend acht, zelfs door zijn collega's de Vijftigers, op wat hijzelf zijn sterkste punt acht: het experimentele (lees: surrealistische) verhaal. En zij laat iets zien van zijn gêne, die daarmee samenhangt, om met een 'klassieke roman' voor de dag te zijn gekomen. In dat verband is het pikant dat hij juist in die tijd schrijft aan wat zonder twijfel zijn bekendste poëtische essay zou worden, dat nota bene de titel 'Experimentele romans' draagt, dat hij in 1961 in *Het Vaderland* publiceert en in 1964 in *Het sadistische universum 1* bundelt, maar daar het ontstaansjaar 1958 krijgt. Opmerkelijk genoeg is het verschijnsel 'experimentele roman' alleen maar de aanleiding tot dit essay; het eigenlijke thema is zijn tegenhanger, namelijk 'de klassieke roman'. En zo zal het essay ook de literatuurgeschiedenis ingaan: als Hermans' beginselverklaring met betrekking tot de aard, functie en doel van de klassieke roman. In dit essay geeft Hermans immers zijn bekende 'mussen'-definitie van de roman, die uitdrukt dat alle onderdelen van een literair kunstwerk functioneel moeten zijn. Ook formuleert hij er de slogan die later een geveleugeld woord zou worden: 'Romanschrijven is wetenschap bedrijven zonder bewijs', waarmee hij elk naturalisme afwijst en zich onomwonden tot het modernisme bekent. In tegenstelling tot wat hij Polet in deze periode schrijft, zet hij experimentele romans in dit essay weg als producten van een onrijpe literatuur en schuift hij een type roman naar voren waarvan *De donkere kamer* sindsdien de representant bij uitstek is geworden.

Hoe moeten we deze tegenstrijdigheid verklaren? Gaat het hier vooral om een strategische zet? Wil Hermans het ijzer smeden als het heet is en maakt hij daarom de formule die tot succes bij een ruimer publiek heeft geleid, om pragmatische redenen tot de kern van zijn poëtica, waarbij hij op de koop toe neemt dat subtiliteiten als die waarover hij met Polet correspondeert, tot de kleine kring beperkt dienen te blijven? Dit is niet onmogelijk, maar lijkt me onwaarschijnlijk. Of komt deze tegenstrijdigheid voort uit kennesinne vanwege het uitblijven van erkenning van zijn eigen experimentele werk à la *De God Denkbaar*? Dit lijkt me waarschijnlijker, want Hermans opent

9 Hermans-archief Letterkundig Museum, corresp. WFH-S. Polet.

‘Experimentele romans’ met zich af te zetten tegen het bekendste prozawerk van de Vijftigers, Bert Schierbeeks *Het boek Ik* uit 1951. De eerste zinnen van dit essay, dat hij in 1958 schreef, maar in 1961 gepubliceerd werd, wijzen in die richting. Ze luiden namelijk:

Tien jaar geleden werd ik geïnterviewd door de grootmeester van de literaire interviews, G.H. ’s Gravensande. In die tijd begon Bert Schierbeek *Het boek Ik* van zich te doen spreken. ’s Gravensande vroeg mij wat ik over de toekomst van de Nederlandse roman dacht. Ik zei dat het belangrijkste experiment dat een Nederlandse auteur zou kunnen nemen, het schrijven van een ‘klassieke roman’ zou zijn.¹⁰

Hermans is in 1958 dus nog steeds verongelijkt door het succes dat Schierbeek in 1951 had, maar dat neemt niet weg dat hij het idee van de ‘klassieke roman’ al in 1951 lanceerde, en niet pas in 1958, in reactie op het debacle van zijn lievelingsboek *De God Denkbaar*. Het lijkt er bovendien op dat Hermans’ pleidooi voor de ‘klassieke roman’, door hem in een interview geponeerd in 1951 en in 1958 herhaald bij het schrijven van ‘Experimentele romans’ en gepubliceerd in 1961, te maken heeft met een andere discussie tussen Hermans en de Vijftigers, eentje die hij in 1951 in *Podium* gevoerd heeft. Het betreft de discussie over het surrealisme met Paul Rodenko en J.B. Charles naar aanleiding van *De schilderkunst in een kritiek stadium*, het toen net verschenen spraakmakende essay van Carel Willink. In dit essay viel Willink de abstracte vorm van experimentele schilderkunst aan van bij voorbeeld Wim Hussem, waarvoor Rodenko en Charles vlak daarvoor in *Podium* nu juist een lans hadden gebroken. (Met zijn essay viel Willink natuurlijk indirect de Cobra-beweging aan.) In zijn *Podium*-essay ‘De lange broek als mijlpaal in de cultuur’ kiest Hermans partij voor het standpunt van Willink, die beweerd had dat een kunstenaar, hoe experimenteel hij ook wil zijn, altijd iets moet proberen uit te beelden. (Hermans 1951: 10-31) ‘Hij [de experimentele kunstenaar] poogt niet uit te beelden. Zijn schilderijen zijn zelfs niet de afbeelding van verfklodders, maar verfklodders zonder meer.’ (Willink 1981: 66) De schilderkunstige te-

10 ‘Tien jaar geleden’ lijkt in tegenspraak met het feit dat dit essay uit 1958 stamt, het jaartal dat Hermans vanaf de negende druk van *Het sadistische universum* 1 onder het essay laat afdrukken, terwijl Schierbeeks *Het boek Ik* in 1951 verscheen. De verklaring luidt denkelijk als volgt. Hermans heeft de kern van het essay (vlak) vóór 1958 geschreven; deze bevatte toen zijn definitie van de ‘klassieke roman’ en zijn poëtische stellingname die uitmondt in ‘Romanschrijven is wetenschap bedrijven zonder bewijs’. Hij publiceerde het essay in *Het Vaderland* van 29 maart 1961, en toen was het inderdaad tien jaar na 1951. Bij die gelegenheid heeft hij er een kop en een staart aan toegevoegd, respectievelijk de sneer naar Schierbeeks *Het boek Ik* (gevolgd door tirade dat de hele moderne literatuur in Nederland helaas alleen maar ‘experimentele romans’ bevat) en het pleidooi voor het melodrama. (Zie ook: F.A. Janssen en R. Delvigne, *Schrijven is verbluffen. Bibliografie van de verspreide publicaties van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 1996: 57.) Dit zou kunnen verklaren waarom het essay ‘Experimentele romans’, ondanks de faam die het heeft, zo’n onevenwichtige structuur heeft.

genstelling tussen de surrealist Willink en de Cobra-schilders loopt parallel met die tussen de schrijver Hermans en de Vijftigers.

Ik krijg de indruk dat Hermans in 'Experimentele romans' uit 1958 voor de buitenwacht het onderscheid tussen de experimentele en de klassieke roman min of meer met de botte bijl tot stand brengt, en daarmee iets forceert dat in de kleine kring van de medewerkers aan *Podium*, onder wie Hermans zelf, in de periode 1950-1958 regelmatig onderwerp van een veel subtielere gedachtewisseling is geweest, de gedachtewisseling namelijk over de vraag of experimentele kunst alle regels dient los te laten dan wel of zij toch tot in al haar onderdelen functioneel moet zijn, hoe vrij zij ook zijn mag in het gebruik van regels.

Welbeschouwd discussieerden Hermans en de Vijftigers in *Podium* over een nuance van het modernisme. Hun discussie over de tegenstelling tussen Carel Willink en Wim Hussem kan misschien nog het beste worden samengevat als een geschil tussen surrealisme met klassieke middelen en surrealisme met experimentele of abstracte middelen. Zo bezien staat Hermans' 'klassieke roman' ook weer niet zo ver af van Schierbeeks *Het boek Ik*, is zij er in feite een variant van.

'De duistere achterkant van het toneel'

De indruk dat het onderscheid tussen experimenteel en klassiek ondergeschikt is aan iets veel belangrijkers, wordt bevestigd door een ander poëticaal essay waaraan Hermans in die periode werkt, namelijk 'Antipathieke romanpersonages', dat hij in 1960 zal publiceren in *Nieuw Vlaams Tijdschrift*. Dit essay is vele malen subtieler en diepgaander dan 'Experimentele romans', maar heeft gek genoeg in de Hermansreceptie tot nu toe nauwelijks aandacht gekregen. In dit essay levert Hermans een complete visie op wat literatuur volgens hem dient te zijn en hoe de verhouding tussen de schrijver en zijn publiek in elkaar zit. Het essay is niet, zoals 'Experimentele romans', half en half gericht tegen de experimentele dichters; integendeel, hij verwoordt wat 'de moderne schrijver' en 'de moderne literatuur' dient te zijn, of deze nu surrealistisch, experimenteel, abstract of realistisch is.

Hermans maakt allereerst een principieel onderscheid tussen literatuur en niet-literatuur, oftewel tussen 'de serieuze roman' en wat hij een roman voor 'het gemiddelde publiek' noemt. De eerste soort roman confronteert het publiek met 'wat het wel heeft geweten, maar altijd heeft verzwegen; wat het gedroomd heeft, maar bij het ontwaken verdrongen'; in de tweede soort beschrijft de schrijver personages 'waarover [hij] niet meer bekend maakt dan de massa, in zijn op schijnwaarden gebaseerde onderlinge verkeer, in het openbaar over zichzelf wil weten'.

Hermans' hoofdpunt is dat geen van beide soorten romans in staat is een adequate afbeelding van de werkelijkheid te geven, aangezien beide soorten romans een *mythisch* beeld van de werkelijkheid geven. Maar er is volgens Hermans een belangrijk verschil tussen beide soorten. De roman voor het grote publiek maakt het publiek wijs (of bevestigt het in zijn idee) dat er zoiets bestaat als 'de werkelijkheid' – en verdonkere maant dus, al dan niet bewust, dat het beeld dat hij van de werkelijkheid ophangt,

conventioneel is; dat wil zeggen overeenkomstig wat men stilzwijgend onderling heeft afgesproken. De schrijver van de onserieuze roman weet niet (of wil niet weten) dat zijn beeld van de werkelijkheid een mythisch beeld is. De schrijver van de serieuze roman daarentegen schept zijn beeld van de werkelijkheid in het volle bewustzijn dat het er alleen maar een mythisch van beeld geeft. Alle literatuur is dus mythisch, de fantastische even goed als de realistische. ‘Ook de realistische roman is in wezen een mythische roman en zijn maker is een magiër. Geen psycholoog, geen socioloog, geen natuurkundige, maar een magiër die er zijn hoogstpersoonlijke mythe op nahoudt.’

Wat is dan het verschil tussen de mythe van ‘het grote publiek’ en de ‘hoogstpersoonlijke mythe’ van de schrijver? Heeft de schrijver soms een literaire periscoop waarmee hij om het hoekje van de mythe kan kijken en een beeld van de werkelijkheid in het oog weet te krijgen dat niet mythisch maar ‘waar’ is, een beeld dat ‘het grote publiek’ ontgaat? Nee, integendeel. Iedereen dwaalt in mythen, de schrijver even goed als het grote publiek. De hoogstpersoonlijke mythe van de schrijver bestaat er nu juist uit dat zij laat zien dat zo’n telescoop – literair, religieus of wetenschappelijk – niet bestaat, en dat zij dusdoende ‘het grote publiek’ berooft van zijn illusie dat ideeën over de werkelijkheid de ‘echte werkelijkheid’ dekken. De schrijver toont de lezer dat elk beeld van de werkelijkheid per se mythisch is. Hij beweert dit niet, maar *toont* het in zijn verhalen.

In ‘Antipathieke romanpersonages’ typeert Hermans de schrijver als een magiër die zijn publiek bespeelt, maar er uiteindelijk alleen maar op uit is het te laten zien dat zijn hoge hoed niets verbergt, zijn toverstaf alleen maar een stukje geverfd hout is en dat hij ondanks de schijn van het tegendeel helemaal niets achter de hand houdt. In de inleidende passage van het verhaal ‘Het grote medelijden’, dat hij eind 1961, een jaar later dus, schrijft, laat hij het zijn alter ego, de schrijver Richard Simmillion, als volgt zeggen:

Zij [de lezers] weten niet dat ze de boodschap die ik niet breng nederig hebben te aanvaarden en gedienschtig moeten verbreiden, in hun oren het gedreun van altijd hetzelfde aambeeld waarop ik hamer *zonder iets te smeden*. Ze begrijpen niet dat de *lege handen* waarmee ik bij ze binnen kom, hen kunnen verlossen van de verschrikkelijke volte waarin zij de wereld laten stikken (mijn cursivering, W.S.).

Keren we nu terug naar de verhouding tussen de ‘experimentele roman’ en de ‘klassieke roman’, dan kunnen we zeggen dat de visie die uit ‘Antipathieke romanpersonages’ spreekt (namelijk dat literatuur altijd mythisch is) impliceert dat de tegenstelling tussen beide soorten romans van ondergeschikt belang wordt. Beide soorten romans zijn literaire manieren om het beeld van de werkelijkheid bewust neer te zetten als een mythisch beeld. Verschil is wel dat de experimentele roman dit op een opzichtiger manier doet dan de klassieke roman, die – op een ‘gemakkelijke’ manier gelezen – het risico in zich draagt te worden opgevat als een beeld van de ‘echte’ werkelijkheid.

Dit maakt twee dingen begrijpelijk. In de eerste plaats dat Hermans een strategi-

sche voorkeur heeft voor genres die opzichtig mythisch zijn, zoals het surrealistische verhaal à la *De God Denkbaar*, dat de lezer immers geen moment de gelegenheid biedt zich comfortabel in de weergegeven werkelijkheid te nestelen. En ook dat Hermans een zwak heeft voor kitsch-romans, zoals melodrama's à la *Conserve*, die hij in de jaren veertig onder schuilnaam publiceerde en die hij in 1957 met liefde nog eens onder handen neemt om ze, maar dan onder zijn eigen naam, verder uit het lood te trekken en ze zodoende om te smeden tot perverse varianten van de 'onserieuze roman', dat wil zeggen tot 'serieuze romans'. In de tweede plaats maakt het verschil begrijpelijk dat Hermans zich geneert over het ogenschijnlijk 'gemakkelijke' succes van het realisme in *De donkere kamer*. Dat een roman succes heeft bij het grote publiek wekt volgens de visie die uit 'Antipathieke romanpersonages' spreekt, immers de verdenking dat hij geen 'serieuze roman' kan zijn. Verder zal Hermans er de pest over in hebben gehad dat het grote publiek pas snapte wat hij jarenlang met originele, voluit literaire verhalen en romans als *Paranoia* en *De God Denkbaar* bedoeld had, toen hij het hem met een conventioneel verhaal onder de neus wreef.

Toch impliceert 'Antipathieke romanpersonages' nu net dat een conventioneel, realistisch verhaal even goed een 'serieuze' roman kan zijn als een fantastische of surrealistische. Immers:

Het realisme is op zichzelf een mythische leer [...] Als, wat soms gebeurt, romans bij veel lezers de indruk wekken "de werkelijkheid" weer te geven, niets te zijn dan "de werkelijkheid", komt dit alleen doordat de schrijver erin geslaagd is zijn mythische werkelijkheid door suggestie over te dragen op de lezer, precies zoals de sprookjes-schrijver zijn sprookjeswereld overdraagt op lezers die weten dat het objectief niet echt gebeurd kan zijn wat hij vertelt. Het enige verschil is, dat in het eerste geval het verschil tussen de mythische werkelijkheid van de schrijver en de "echte" werkelijkheid moeilijk valt aan te tonen. (Hermans 2008: 133-134)

Maar zo'n realistische roman moet de lezer dan ook niet alleen hypnotiseren, hij dient die betovering vervolgens ook weer te doorbreken. 'In het realistische verhaal lijkt de moraal minder makkelijk te omzeilen dan in het sprookje. Maar ook in het meest realistische toneelstuk zijn de rotsen van karton en de deur naar de badkamer voert in werkelijkheid naar de duistere achterkant van het toneel'. De duistere achterkant van het toneel, dat is een treffende metafoor voor heel de literatuuropvatting die Hermans in 'Antipathieke romanpersonages' verwoordt.

Het publiek in een schouwburg komt kijken naar een verbeelding van de werkelijkheid die de illusie wekt iets wezenlijks over die werkelijkheid te onthullen, dat wil zeggen te tonen wat er achter de werkelijkheid zit. Als het een realistisch toneelstuk is, krijgt het publiek op het toneel een beeld van de werkelijkheid te zien dat sterk lijkt op de 'echte' werkelijkheid. Maar hoewel het publiek zich graag laat hypnotiseren, is het niet gek en beseft het donders goed dat de rotsen van karton zijn en de deur van de badkamer naar de achterkant van het toneel voert.

Wat het publiek in het toneelstuk aan zingeving zoekt, ontsnapt dus weer door de badkamerdeur, die – als drempel van de fictie – terugverwijst naar de werkelijkheid, waarmee die werkelijkheid nog steeds even amorf is als zij was toen het publiek in de zaal plaatsnam. Toch heeft die badkamerdeur op het toneel aan het publiek wel iets gegeven waar het in de werkelijkheid niet gemakkelijk de vinger op kan leggen: die deur heeft namelijk iets onvatbaars in een *beeld* gevat. Daarmee is iets heel bijzonders tot stand gebracht: dat wat per se amorf is, heeft namelijk tòch een vorm gekregen. Het gaat hier dus om de paradox dat het toneel de mogelijkheid biedt om te belichten dat het achter het toneel, waar de werkelijkheid weer begint, inderdaad *duister* is.

Realisme dat zichzelf ondoorzichtig maakt is de artistieke evenknie van het surrealisme, dat – omgekeerd – aan het fantastische de schijn van het werkelijke verschaft. Daarom is *De donkere kamer* ook de literaire evenknie van *De God Denkbaar*, met dit verschil dat *De God Denkbaar* zich meteen aandient als een kras sprookje, terwijl *De donkere kamer* de lezer met ogenschijnlijk realisme naar binnen lokt en hem daar alleen maar aan het lijntje houdt om hem uiteindelijk evengoed in een fuik van absurdisme te vangen.

We kunnen het verschil en de overeenkomst tussen beide romans duidelijk maken door elk van beide te vergelijken met een schilderij. *De God Denkbaar* vergelijk ik dan met René Magrittes beroemde schilderij *La reproduction interdite* en *De donkere kamer* met de prent *Klimmen en Dalen* van M.C. Escher. (Al in 1946 uit Hermans zijn bewondering voor kunstenaars als Escher, Oldeboerrigter en Magritte.¹¹) Magrittes schilderij maakt van iets gewoons ('man kijkt in de spiegel') iets absurds en dat is bij de eerste aanblik al duidelijk. Eschers prent doet het omgekeerde en maakt een figuur die in de werkelijkheid onbestaanbaar is, op papier volkomen aannemelijk. De prent is even absurd als het schilderij, maar oogt alleen realistisch.

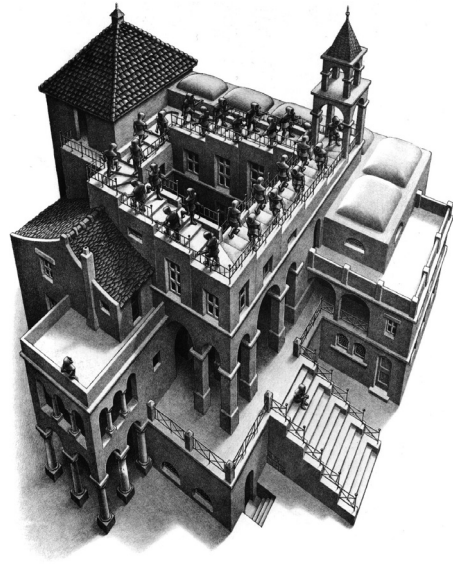
De afbeelding op Eschers prent maakt wat in de werkelijkheid onmogelijk is in de prent op een verbluffende manier mogelijk en stelt de kijker daardoor voor een intrigerend raadsel, zij het een andersoortig raadsel dan waarvoor Magrittes schilderij hem plaatste. Op welk onderdeel van Eschers prent de kijker zijn blik ook richt, nergens kan hij de vinger leggen op een perspectivische 'fout' van de soort die bij Magrittes schilderij meteen in het oog springt, sterker nog, waar heel Magrittes schilderij op gericht is. Aan geen enkel onderdeel van de afbeelding op Eschers prent is iets vreemds te ontdekken, maar het geheel van alle onderdelen ervan dwingt de kijker steeds weer te erkennen dat 'het niet klopt'. *De donkere kamer* werkt zoals Eschers *Klimmen en dalen*.¹² Beide kunstwerken zijn varianten van elkaar en alle twee scheppen ze een sadistisch universum.

11 '20 jaar surrealisme'. In: *De Baanbreker* 2(1946): 5.

12 Wegens ruimtegebrek kan ik dit hier niet verder uitwerken. Voor een uitvoerige beschrijving van de analogie tussen Hermans' en Eschers werk, zie: W. Smulders, 'Dorbeck: de deur naar de badkamer. De donkere kamer van Damokles revisited'. In: *De Gids* 175 (2012), 7, te verschijnen in december 2012.



René Magritte, 'La reproduction interdite', 1937



M.C. Escher, 'Klimmen en dalen', 1960

'het slechtste boek dat ik ooit geschreven heb'

Niemand zal willen aanvechten dat *De donkere kamer* tot de canon van de Nederlandse literatuurgeschiedenis behoort. Dat neemt niet het gegeven weg dat Hermans zich met regelmaat tegenover bevriende literatuurwetenschappers bleef beklagen over de ondeugdelijkheid van *De donkere kamer*. 'De donkere kamer van Damokles wordt voor mij meer en meer het slechtste boek dat ik ooit geschreven heb', schrijft hij in 1984 aan Rob Delvigne. 'Het gepraat over "Damokles" staat me zo tegen, omdat het me herinnert aan de moeilijkheden die ik ondervond toen ik het boek schreef.' (Hermans 2010: 753) En aan Saskia de Vries, eveneens in 1984: 'De lezer kan beter weten – maar komt toch in verwarring. Door al die moeilijkheden van de lezers, ben ik tot de mening gekomen dat de roman eigenlijk niet deugt, dat hij niet duidelijk genoeg uitdrukt wat mij voor ogen staat.' (Hermans 2010: 754)

Ondanks Hermans' eigen, niet geringe en aanhoudende reserve is deze roman in de voor het grote publiek toch de belichaming geworden van de poëtica die hij in 'Antipathieke romanpersonages' zo briljant verwoordt. Had hij volgens die poëtica niet juist tevreden moeten zijn met 'al die moeilijkheden' die de lezers met dit boek hebben? Het lijkt erop dat *De donkere kamer* tot op zekere hoogte een fascinerend misverstand is tussen zijn auteur en zijn publiek.

Literatuur

Hermans, Willem Frederik, 'De lange broek als mijlpaal in de cultuur'. In: *Podium*, 7 (1951), 1: 10-31.

Hermans, Willem Frederik, 'Antipathieke romanpersonages'. In: *De Vlaamse Gids*, 44 (1960), 9: 547-560.

- Hermans, Willem Frederik**, *Je vriendschap is werkelijk onbetaalbaar. Brieven aan Geert van Oorschot* (bezorgd door Nop Maas), Amsterdam 2004.
- Hermans, Willem Frederik**, 'Beschouwend werk'. In: *Volledige werken*, deel 11, Amsterdam 2008.
- Hermans, Willem Frederik**, 'Commentaar'. In: *De donkere kamer van Damokles in Volledige werken*, deel 3, Amsterdam 2010.
- Jessurun d'Oliveira, H.U.**, *Scheppen riep hij gaat van au*, Amsterdam 1965.
- Willink, C.**, *De schilderkunst in een kritiek stadium*, Amsterdam 1981.

**STICHTING
PERDU**
Experiment
Poëzie

Poëziecentrum Perdu

podium · boekhandel · uitgeverij
Kloveniersburgwal 86 · Amsterdam · 020-4220542
perdu@perdu.nl · www.perdu.nl · www.boekhandelperdu.nl

Iedere vrijdagavond vindt er in Perdu een programma plaats over ontwikkelingen in de literatuur en poëzie, soms in combinatie met andere kunst disciplines. Op het **podium** is ruimte voor tegendraadse stemmen, voor jonge dichters met ouderwetse gedichten en omgekeerd, voor speculatie en weemoed en een glas achteraf.

Perdu is de enige **poëzieboekhandel** van Nederland. In onze winkel vindt u naast een goed geassorteerde poëziecollectie, uitgaven van kleine uitgeverijen, een ruim aanbod van literaire tijdschriften, studies over poëzie, een antiquariaat en diverse poëziecuriosa. Openingstijden: ma. t/m vrij. 13-18; zat. 13-17. Boeken kunnen ook besteld worden via de webwinkel: www.boekhandelperdu.nl.

Het fonds van de **uitgeverij** van Stichting Perdu omvat een grote verscheidenheid aan vertaald en oorspronkelijk Nederlands werk. De uitgaven van Perdu kenmerken zich door een compromisloze voorliefde voor de avant-garde, hetzij de hedendaagse of die van de vorige eeuw. De meest recente uitgave verscheen in november 2010: *Lees dat en herlees dat* van Rein Bloem.

Perdu is een vrijwilligersorganisatie. Wil je meedenken en helpen? Mail perdu@perdu.nl.