



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

“Ontwikkeling van het vertelmodel van Willem Frederik Hermans.  
Relatie tussen de vertel- en focalisatietechnieken en Hermans’  
epistemologische scepsis”

verfasst von / submitted by

Hanna Godek

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 860

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Nederlandistik UG2002

Betreut von / Supervisor:

Univ.- Prof. Dr. Herbert Van Uffelen



Deze masterscriptie zou niet tot stand zijn gekomen zonder de hulp van mijn  
scriptiebegeleider Univ.- Prof. Dr. Herbert Van Uffelen.

Hartelijk bedankt voor uw waardevolle feedback, geduld en ondersteuning.



## Abstract

Die vorliegende Masterarbeit verfolgt zwei wesentliche Ziele: zum einen die Untersuchung der Entwicklung der Erzähl- und Fokalisierungstechniken des niederländischen Schriftstellers Willem Frederik Hermans, und zum anderen die Erforschung der Beziehung zwischen diesen Techniken und der Evolution des Themas des epistemologischen Nihilismus, das sämtliche literarischen Werke Hermans prägt. Obwohl die Themen der Erzählung und des epistemologischen Nihilismus von Hermans im Rahmen einer beträchtlichen Anzahl von Werken erforscht wurden, haben die Forscher die Evolution dieser Themen im Verlauf der Jahre nicht gezielt angesprochen. Angesichts der Bekanntheit von Hermans' Streben nach Perfektion wurde angenommen, dass Hermans seine Erzähl- und Fokalisierungstechniken im Laufe seiner literarischen Karriere verbessert hat, was es ihm ermöglichte, dem Leser das Gefühl des epistemologischen Zweifels auf eine effektivere Weise zu vermitteln. Zur Untersuchung dieser Entwicklung wurden drei Romane Hermans' auf der Grundlage ihrer Länge und ihres Publikationsjahres ausgewählt: *Conserve* (1947), *De donkere kamer van Damokles* (1958) und *Nooit meer slapen* (1966). Folglich wurde die Arbeit in drei Hauptkapitel eingeteilt, wobei ein Roman nach dem anderen analysiert wurde. Ausgehend von der Erzählung des niederländischen Kulturtheoretikers Mieke Bal wurde der Schwerpunkt auf die sogenannten Kräfteverhältnisse zwischen Erzähler und Fokalisator sowie deren Auswirkungen auf die Wahrnehmung des Lesers der Diegesis gelegt. Die Erkenntnisse aus diesen drei Analysen wurden im letzten Kapitel verglichen. Sie unterstützen die Hypothese, dass Hermans seine Erzähl- und Fokalisierungstechniken allmählich weiterentwickelt hat, und dass diese Weiterentwicklung parallel zur Evolution seiner epistemologischen Skepsis verlief.



## Inhoudsopgave

Abstract .....	V
Inleiding .....	1
Onderwerp en probleemstelling .....	1
Hypothese .....	3
Vraagstelling .....	4
Methodologie .....	5
Theoretisch kader .....	7
Theorie van Narratologie .....	7
Symmetrie tussen verteller en focalisator .....	8
Gebruikte terminologie .....	10
Analyse van <i>Conserve</i> .....	13
Ontstaan en publicatie .....	13
Structuur en verhaal van <i>Conserve</i> .....	15
Vertelsituatie in <i>Conserve</i> .....	16
Waarheidsproblematiek in <i>Conserve</i> .....	22
Weg voor individualisme .....	23
Gevaren van de subjectieve waarneming .....	27
Epistemologisch nihilisme .....	30
Conclusie .....	31
Analyse van <i>De donkere kamer van Damokles</i> .....	33
Ontstaan en publicatie .....	33
Verhaal van <i>De donkere kamer</i> .....	34
Relatie tussen verteller en focalisator .....	36
Afwijkingen van de actoriële vertelling .....	38
Relatie tussen focalisator en lezer .....	42
Afwijkingen van de interne focalisatie .....	49
Conclusie .....	50
Analyse van <i>Nooit meer slapen</i> .....	51
Ontstaan en publicatie .....	51
Verhaal van <i>Nooit meer slapen</i> .....	52
Vertelsituatie in <i>Nooit meer slapen</i> .....	53

## VIII

Kenmerken van de ik-vertelling.....	53
Impact op de lezer.....	56
Waarheidsproblematiek in <i>Nooit meer slapen</i> .....	58
Beperkt perspectief.....	59
Motief van de spiegel.....	62
Onbetrouwbare vertelling.....	65
Conclusie.....	66
Ontwikkeling van Hermans' vertelpatroon.....	68
Besluit.....	70
Bibliografie.....	72



## Inleiding

### Onderwerp en probleemstelling

In haar inleiding tot de theorie van narratologie beschrijft Mieke Bal de subjectieve natuur van het lezen (2009, p. 4). Aan de hand van haar tekst zijn er twee hoofdfactoren te onderscheiden die deze subjectiviteit bepalen. Ten eerste – waar Bal zelf naar verwijst – heeft iedere lezer ruimte voor een zelfstandige interpretatie. Al geeft ze in haar boek een systematisch overzicht van narratologische begrippen, Bal is zich ervan bewust dat “[s]omeone else may use the same concepts differently, emphasize other aspects of the text, and, consequently, produce a different description”. De subjectieve natuur van het lezen is dus in eerste instantie het gevolg van een vrije lezersinterpretatie. Ten tweede stelt Bal dat subjectiviteit ook binnen een narratieve tekst wordt bepaald. In een literaire tekst kiest de auteur namelijk tussen meerdere ‘gezichtspunten’ van waaruit de waarneming plaatsvindt: “The resulting *focalisation*, the relation between ‘who perceives’ and what is perceived, ‘colours’ the story with subjectivity.”<sup>1</sup> (2009, pp. 4, 8). De subjectiviteit van de literaire tekst hangt dus enerzijds af van de bewuste keuze van de auteur die gebruik maakt van bepaalde narratieve technieken (zoals de focalisatietechnieken). Anderzijds heeft de lezer de macht om de rol en functie van die technieken zelf te interpreteren.

De auteur die zijn hele literaire carrière aan het thema van subjectiviteit heeft gewijd, is de Nederlandse prozaschrijver Willem Frederik Hermans. Voor Hermans, die rond zijn twintigste de Tweede Wereldoorlog heeft beleefd, heeft subjectiviteit echter niet zozeer met de vrijheid te maken, als wel met het gevoel van isolement en onkenbaarheid van de wereld.<sup>2</sup> De personages in het prozawerk van Hermans proberen de objectieve waarheid steeds vergeefs te achterhalen maar ze “zijn eenzamen die hun wereld voortdurend verkeerd interpreteren [en] in het contact met andere interpretaties niets zinvol kunnen doen”. De discrepantie tussen hun subjectieve waarneming en de werkelijkheid leidt tot waanzin en misverstand. De personages

---

<sup>1</sup> Alle begrippen op het gebied van narratologie zullen worden uitgelegd in het hoofdstuk ‘Theoretisch kader’.

<sup>2</sup> Al wekt het concept van subjectiviteit meestal positieve associaties op van persoonlijke zienswijze en individualisme (zie: <http://www.encyclo.nl/begrip/subjectiviteit>), wordt het in de context van Hermans vaak gerelateerd aan de gevoelens van eenzaamheid en vervreemding. Zo schrijft Balk-Smit Duyzentkunst in haar analyse van *De tranen der acacia's* (1949): “Het onweerstaanbare idee dat het eigen wereldbeeld door ieder ander wordt gedeeld kan geen mens helemaal opgeven zonder in totale duisternis te belanden. De ontdekking dat er meer dan één wereldbeeld bestaat is verontrustend, vooral als het vreemde nieuwe met het oude vertrouwde in strijd is.” (1985, p. 34). De literatuur van Hermans waarin subjectiviteit aanleiding tot angst en wanhoop geeft, sluit deels aan bij de naoorlogse stroming (samen met onder andere Gerard Reve, Anna Blaman en Harry Mulisch) en deels bij de traditie van neoromantiek ([literatuurgeschiedenis.nl](http://literatuurgeschiedenis.nl), Cynisch en landerig: de roman na de oorlog, 2009; Janssen, 1985, p. 267).

van Hermans leven onderworpen aan toeval en valse voorstelling, en zijn vanwege een gebrekkige natuur van de taal niet in staat hun visie op de werkelijkheid met anderen te delen (Janssen, 1985, p. 267). De traditie waarbij Hermans aansluit is die van het epistemologische nihilisme, dat is een “opvatting dat het bestaan van kennis [...] compleet afwijst”<sup>1</sup> (nihilisme, 2017).

Ook in het oeuvre van Hermans staat het thema van subjectiviteit in verband met zowel technische als interpretatieve kwaliteiten van de tekst. Meerdere literatuurwetenschappers herkennen het grondmotief van Hermans niet alleen in het plot van zijn romans en verhalen, maar ook in zijn verteltechnische methode. Janssen beweert bijvoorbeeld dat hoewel het “thema én verhaal van *De tranen* [*De tranen der acacia's*] en van *De donkere kamer* [*De donkere kamer van Damokles*; wordt later besproken] identiek zijn” (en hier bedoelt hij het thema van “[d]e onkenbaarheid van de mens”), de romans een ander effect op de lezer hebben vanwege het aanzienlijke verschil in verteltechniek (1980, pp. 33-34). In *Literair Lustrum* uit 1973 worden Hermans’ verteltechnische manoeuvres zelfs met die van Nabokov of Henry James vergeleken, omdat ze in gelijke mate “de lezer [...] manipuleren”. De nadruk ligt hier op de latere roman van Hermans *Nooit meer slapen* (wordt later besproken) waarin de chaotische toestand van het hoofdpersonage in tegenspraak is met de systematische, chronologische vertelwijze (Fontijn, pp. 167-168). Van groot belang is in dit verband ook de bijdrage van Bouckaert-Ghesquiere. Ze legt een duidelijk verband tussen de narratieve structuur in de werken van Hermans, zijn hoofdthema, en de interpretatieve rol van de lezer. Dankzij “de opbouw en de structuur van zijn [Hermans’] werk” gaan niet alleen de personages, maar ook de lezer ten onder aan de epistemologische twijfel: “De absurditeit, de zinloosheid van het bestaan, kan nooit scherper verwoord worden dan door het niet-weten van de personages en van de lezer. [...] De wolk van niet-weten die de personages omhult, schuift zich ook tussen het werk en de lezer...” (1980, p. 349). De subjectieve ervaring van de personages in het prozawerk van Hermans gaat dus dankzij de aangepaste verteltechnieken over in de subjectieve ervaring van de lezer. Dit komt overeen met de stelling van Bal dat de subjectiviteit van literatuur door zowel tekstuele als extra-tekstuele factoren wordt bepaald.

---

<sup>1</sup> In de Nederlandse letterkunde is vooral Raat geneigd Hermans een epistemologische nihilist te noemen (1988). In het hoofdstuk ‘Epistemologisch nihilisme’ (analyse van *Conserve*) zal blijken dat sommige literatuurwetenschappers, zoals Grüttemeier, daarop kritiek uitoefenen.

## Hypothese

Er bestaan vandaag de dag betrekkelijk veel besprekingen van het schrijverschap van Hermans waarin zijn werken en motieven met elkaar worden vergeleken. Opmerkelijk genoeg concentreren de meeste literatuurwetenschappers zich op specifieke aspecten van Hermans' oeuvre en richten ze zich niet op een omvangrijke, diachronische analyse. Behalve het bovengenoemde opstel van Janssen (de vergelijking tussen de verteltechnieken in *De tranen der acacia's* en *De donkere kamer van Damokles*) analyseert bijvoorbeeld Balk-Smit Duyzentkunst de schrijfstijl van de betreffende auteur in een paar van zijn romans en verhalen. Ze legt echter vooral de focus op een systematische ontwikkeling van de manier waarop Hermans enkele stijlvormen gebruikt – te weten directe en indirecte rede<sup>1</sup> – en houdt bijgevolg geen rekening met andere aspecten van zijn schrijfstijl (Balk-Smit Duyzentkunst, 1985, p. 36). Er zijn veel meer voorbeelden van dergelijke vergelijkende analyses van Hermans' oeuvre, waarvan de reikwijdte betrekkelijk beperkt is.<sup>2</sup>

Anders dan de meerderheid van de analytici, bekijkt de auteur zijn eigen literaire ontwikkeling vanuit een meer holistisch perspectief. Zoals in de hoofdstukken aangaande de ontstaans- en publicatiegeschiedenis van de betreffende romans zal worden aangetoond, hecht Hermans veel belang aan het verbeteren of zelfs herschrijven van zijn werken. In het interview van Hans Sleutelaar en Piet Calis formuleert hij zijn aanhoudende streven naar perfectie: “Er schijnen schrijvers te bestaan die geen letter meer veranderen in een boek dat eenmaal is gedrukt. Ik ben niet zo'n schrijver. [...] Ik zou willen dat alle oude drukken van boeken die in verbeterde vorm herdrukt zijn, als bij toverslag tot stof uiteenvielen, ook al gaat het maar om een comma.” (HP-gesprek met dr. Willem Frederik Hermans, 1962). Hermans' perfectionisme heeft tot gevolg dat hij zijn schrijverschap steeds vanuit een nieuw, kritisch perspectief heeft bekeken. Er bestaat zelfs een zekere discrepantie in de manier waarop de schrijver zijn eigen

---

<sup>1</sup> Zoals in de analyses van Hermans' romans zal worden aangetoond, zijn de vormen van indirecte en directe rede (ook aangeduid als vrije indirecte en directe rede) gerelateerd aan het gebruik van bepaalde verteltechnieken. Ze staan tevens in verband met het grondmotief van Hermans, aangezien ze bijdragen aan de veranderingen van het lezersperspectief (Balk-Smit Duyzentkunst, 1985, p. 36).

<sup>2</sup> Zie: Oversteegen, J. J. (1988). ‘Terugblik’. In K. de Bakker, *Over Conserve. De eerste roman van Willem Frederik Hermans* (pp. 38-71). Schoorl: dbnl.org. p. 47-71 (motieven uit *Conserve* uitgevonden in de andere romans van Hermans); Roos, H. (1985). *Beeldspraak bij Willem Frederik Hermans*. (F. de Vree, Red.) W.F. Hermans, speciaal nummer van *Bzzlletin* 13, 126, 39-44 (de studie van beeldspraak in het werk van Hermans); Bouckaert-Ghesquiere, R. (1980). *De wolk van niet weten. Het literaire oeuvre van W.F. Hermans*. Ons Erfdeel. Jaargang 23, 338-349 (de vergelijking van epistemologisch-nihilistische motieven in een aantal romans en verhalen van Hermans), Pos, S. (2010). *Dorbeck is alles! Navolging als sleutel tot enkele romans en verhalen van W.F. Hermans*. Amsterdam: Vossiuspers UvA (de rol van navolging in Hermans' romans en verhalen. Pos schrijft ook een passage over de ontwikkeling van Hermans' focalisatietechnieken “die hij in de loop van zijn schrijverschap steeds vaardiger en ingenieuzer zou toepassen” (2010, p. 77)).

ontwikkelingsproces beoordeelt. Zo geeft Hermans in het interview van Floor Snijders toe dat hij “[zijn] latere boeken [...] [dat is: na *De tranen der acacia*’s] technisch beter, economischer geschreven [vindt]”<sup>1</sup> (Hermans, 1969). Dit geldt echter niet voor *De donkere kamer van Damokles* die negen jaar na *De tranen* werd gepubliceerd. Ondanks de populaire opvatting dat *De donkere kamer* een meesterwerk vormt, geeft de auteur de voorkeur aan de polyinterpretabele roman *De god Denkbaar, Denkbaar de God* uit 1956 of zelfs de tweede versie van zijn debuutroman *Conserve* (1957) (Janssen, 1983, p. 73; Jesserun d'Oliveira, 1977, p. 21).

Uit het bovenstaande blijkt dat, ondanks de omvangrijke literatuur over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans, waarvan een groot deel de verteltechnische aspecten van zijn werk betreft en/of vanuit een vergelijkende benadering wordt geschreven, er een behoefte bestaat aan een onderzoek naar ten eerste de systematische ontwikkeling van Hermans’ vertelmodel en ten tweede de relatie tussen dit vertelmodel en de ontplooiing van Hermans’ epistemologische scepsis. Daarvan uitgaande beoogt deze scriptie de ontwikkeling van Hermans’ vertelmodel diachronisch te onderzoeken. Aangenomen mag worden dat de schrijver zijn verteltechnieken in de loop der jaren heeft verfijnd, teneinde het thema dat ten grondslag aan zijn oeuvre ligt steeds effectiever aan de lezer over te brengen.

### Vraagstelling

De twee voornaamste vragen die hierbij aansluiten zijn de volgende: hoe ontwikkelden zich de vertel- en focalisatietechnieken van Willem Frederik Hermans in de loop van zijn schrijverschap? En: op welke manier staan de gebruikte technieken in verband met Hermans’ epistemologische nihilisme? De aanvullende vragen die hierbij aan de orde komen, zijn onder andere: is de technische en thematische ontwikkeling van Hermans’ werk lineair en wat zijn de overeenkomsten en verschillen in de manier waarop de epistemologische twijfel in de geanalyseerde romans wordt behandeld?

---

<sup>1</sup> Met “technisch beter” bedoelt Hermans de ontwikkeling van zijn verteltechnische strategieën (Janssen, 1980, p. 35).

## Methodologie

Hermans is het meest bekend om zijn talrijke romans en verhalen, al schreef hij naast proza ook essays, toneelstukken en gedichten.<sup>1</sup> De schrijver is tevens bekend door zijn vertaalwerk (hij vertaalde onder andere het *Tractatus logico-philosophicus* van Ludwig Wittgenstein) (Boenders, 1985, p. 58; Janssen, 1985, p. 265). Het schrijverschap van Willem Frederik Hermans omspant ruim een halve eeuw (vanaf de jaren '40 tot de dag van zijn dood)<sup>2</sup> en heeft een enorme invloed op de moderne Nederlandse literatuur uitgeoefend (literatuurgeschiedenis.nl, W.F. Hermans. Amsterdam 1921 - Utrecht 1995, 2009).

In dit onderzoek worden er in totaal drie romans van Willem Frederik Hermans geanalyseerd. Ter wille van de betrouwbaarheid van de resultaten zijn daarvoor werken van hetzelfde genre en een vergelijkbare lengte gekozen. Als eerste wordt Hermans' debuutroman *Conserve* besproken, oorspronkelijk in 1947 gepubliceerd.<sup>3</sup> De tweede analyse betreft *De donkere kamer van Damokles*, het boek dat voor het eerst verscheen in 1958 en de auteur "[n]ationale erkenning bracht". Als laatste is de roman *Nooit meer slapen* geanalyseerd (vaak als Hermans' beste werk beschouwd), die voor het eerst in 1966 verscheen (Janssen, 1985, pp. 266-267).

Dankzij de periode van ongeveer tien jaar tussen elke publicatie mag worden verwacht dat er aanzienlijke verschillen in de verteltechnieken te herkennen zijn. De tijdsperiode van bijna twintig jaar tussen de verschijning van *Conserve* en *Nooit meer slapen* is bovendien lang genoeg om een eventueel ontwikkelingsproces aan te tonen zonder dat er te veel voor de hand liggende verschillen te verwachten zijn. De publicatie van *De donkere kamer van Damokles* markeert daarenboven een hoogtepunt in het schrijversleven van Willem Frederik Hermans.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Hermans hield zich alleen in de eerste jaren van zijn schrijverschap bezig met poëzie. Zijn eerste publicatie was de dichtbundel *Kussen door een rag van woorden* (1944). Na de in 1948 verschenen dichtbundel *Hypnodrome* publiceerde Hermans geen gedichten meer (W. F. Hermans, 1977, p. 13). In meerdere bronnen wordt Hermans derhalve als 'prozschrijver' beschreven (Janssen, 1985, p. 265). Vanaf de jaren '70' wordt Hermans samen met Harry Mulisch en Gerard (Kornelis van het) Reve als een van 'De Grote Drie' van de naoorlogse Nederlandse literatuur beschouwd (Biografie Hermans, 2013).

<sup>2</sup> Vanwege de Duitse bezetting verschenen de eerste werken van Hermans buiten het officiële circuit. Het is daarom moeilijk om de exacte datum van Hermans' allereerste publicatie vast te stellen. Al vóór de clandestiene verschijning van de dichtbundel *Kussen door een rag van woorden* in 1944, werd er een aantal verhalen en gedichten van Hermans in school- en algemene kranten gepubliceerd (Biografie Hermans, 2013; *Commentaar*, 2005, p. 723). Wat zijn laatste literaire werk betreft: hij corrigeerde de proeven van *Ruisend gruis* nog op zijn sterfbed (wfhermansvloedigewerken.nl, 2013).

<sup>3</sup> Het jaar 1947 is de datum van de eerste publicatie van *Conserve*; in 1957 verscheen er de tweede, door Hermans zelf herziene versie (*Commentaar*, 2005, p. 734). De publicatiegeschiedenis van *Conserve* zal uitvoeriger worden besproken in het hoofdstuk 'Ontstaan en publicatie' van *Conserve*.

<sup>4</sup> Volgens Raat groeide in 1958 "begrip voor de werkelijkheidsvisie die ten grondslag ligt aan Hermans' werk". Bovendien noemde Oversteegen in zijn artikel in Vrij Nederland *De donkere kamer van Damokles* "[h]oogtepunt

*Conserve* en *Nooit meer slapen* representeren in dit opzicht respectievelijk de beginperiode en de ontwikkelingsrichting van Hermans' schrijverschap.

Hoewel is geprobeerd elke analyse op een vergelijkbare manier te structureren, zijn er enkele structuurverschillen tussen de hoofdstukken. Deze verschillen zijn echter onvermijdelijk, omdat de narratieve structuur en de inhoud van elke besproken roman anders is. Wat de gemeenschappelijke kenmerken tussen de analyses betreft, wordt er telkens gestart met een bespreking van de ontstaans- en publicatiegeschiedenis omdat deze inzicht verschaffen in de door Hermans zelf aangebrachte veranderingen. Na een doorgaans kort hoofdstuk over de inhoud en de structuur wordt overgegaan tot de narratologische analyse. Ter wille van de duidelijkheid worden de vertel- en focalisatietechnieken hoofdzakelijk apart besproken, tenzij de vertelsituatie anders vereist. In *Conserve* bijvoorbeeld zijn de vage grenzen tussen de rollen van verteller en focalisator in aantal opzichten cruciaal voor de interpretatie. In de ik-roman *Nooit meer slapen* zijn de instanties van verteller en focalisator daarentegen onscheidbaar. In elk hoofdstuk is het streven niettemin om zowel de vertel- als focalisatietechnieken duidelijk af te bakenen teneinde hun afzonderlijke impact op de lezersreceptie te kunnen bepalen. In het tweede deel van de analyses wordt de manifestatie van Hermans' grondmotief en de relatie met de gebruikte vertel- en focalisatietechnieken bestudeerd. Elke analyse wordt afgerond met een korte conclusie.

De vergelijking van afzonderlijke conclusies vindt plaats in het laatste hoofdstuk. Het ligt in de bedoeling om daar de systematische ontwikkeling van Hermans' vertelmodel in relatie tot zijn epistemologische scepsis aan te tonen.

---

in werk van W.F. Hermans: een eigen wereld en een eigen taal" (Raat, 1985, p. 19). De publicatie van de roman in kwestie vormde ook een financieel succes in de carrière van de schrijver. Dit bleek duidelijk uit zowel de positieve reactie van de pers als uit het aantal verkochte exemplaren (literatuurmuseum.nl).

## Theoretisch kader

### Theorie van Narratologie

Narratologie is een structuralistische benadering die de manier bestudeert waarop een narratieve tekst is geconstrueerd<sup>1</sup> (Bal, 2009, p. 3). In het Nederlandse taalgebied heeft Mieke Bal er de grootste bijdrage aan geleverd (Bernaerts, 2009, p. 15). Bal zelf benadrukt het feit dat er meerdere theorieën van narratologie bestaan die elkaar vaak tegenspreken. Haar studie beoogt daarom niet de voorschriften te geven voor de interpretatie, maar eerder de lezer een instrument ter hand te stellen waarmee hij een tekst zelfstandig kan interpreteren (Bal, 2009, pp. 3-4). In dat verband wordt ook een beroep gedaan op andere theoretici zoals Genette, Lintvelt of Stanzel, al vormt voor deze scriptie de theorie van Bal het voornaamste uitgangspunt.

Ten grondslag aan de theorie van Bal ligt de onderverdeling van een narratieve tekst in drie niveaus. Het eerste niveau noemt Bal ‘tekst’ waarin subject oftewel agent<sup>2</sup> een verhaal aan de lezer overbrengt. Dan is er het niveau van verhaal. ‘Verhaal’ vormt de inhoud van de tekst waarin “a particular manifestation, inflection, and ‘colouring’ of a fabula” plaatsvindt. ‘Fabula’ is vervolgens een reeks van logisch en chronologisch georganiseerde gebeurtenissen (2009, p. 5). Al impliceert het gemaakte onderscheid dat de drie lagen apart van elkaar fungeren, ze moeten volgens Bal altijd in relatie tot elkaar worden geïnterpreteerd. Het is namelijk de verhouding tussen de niveaus die de receptie van een narratieve tekst bepaalt (2009, pp. 5-8).

Elk niveau heeft voorts een afzonderlijk subject. Het subject op het niveau van tekst is de verteller als degene die “utters the (linguistic or other) signs which constitute the text” (Bal, 2009, p. 18). De verteller staat als het ware tussen auteur en lezer.<sup>3</sup> Gebeurtenissen op het niveau van fabula worden vervolgens door acteurs (dat zijn: personages) meegemaakt. (Bal, 2009, pp. 5, 9). Met de acteurs ‘binnen’ het verhaal en de verteller die over hun handelingen

---

<sup>1</sup> Het corpus van narratologie is moeilijk te definiëren. Afhankelijk van culturele alsook individuele factoren worden niet alleen linguïstische (romans, verhalen, krantartikelen enzovoort) maar ook semilinguïstische teksten (zoals stripverhalen of posters) als narratieve teksten beschouwd. Aangezien de tekst een structuur is die uit tekens bestaat – tekens die linguïstisch kunnen maar niet hoeven te zijn – behoren ook visuele teksten (zoals sculpturen of schilderijen) volgens sommigen tot het corpus van narratologie (Bal, 2009, pp. 3-5).

<sup>2</sup> Bal gebruikt afwisselend de begrippen ‘agent’ en ‘subject’. In deze scriptie heeft het begrip ‘subject’ de voorkeur, aangezien het tegenover ‘object’ staat.

<sup>3</sup> Voor de moderne theorie van de narratologie is het van het grootste belang om de instanties van verteller en auteur los te koppelen. Dit bevrijdt de lezer van de misvatting dat er maar één juiste interpretatie van de tekst bestaat. Zodra de lezer de auteursintentie uit het oog verliest, wordt hij zich van meerdere stemmen in een verhaal bewust, en door hun overtuigingskracht zelf te beoordelen, streeft hij naar zijn eigen interpretatie (Bal, 2009, pp. 16-17).

‘naar buiten’ communiceert, lijkt een narratieve tekst compleet te zijn. Dat zou volgens Bal inderdaad het geval zijn, wanneer er geen rekening zou worden gehouden met de subjectieve natuur van het verhalen. De gebeurtenissen in een fabula worden altijd vanuit een bepaald perspectief gepresenteerd. Waar de lezer mee te maken heeft, zijn dus niet de gebeurtenissen op zich maar de visie van waaruit ze aan ons worden overgebracht (Bal, 2009, p. 145). Dat brengt de lezer terug bij het tweede niveau van een narratieve tekst (het niveau van verhaal) waar de “colouring of a fabula” geschiedt. Het subject vormt hier de focalisator. Focalisatie is volgens Bal de relatie tussen de visie van waaruit de waarneming geschiedt, het subject dat waarneemt (de focalisator) en datgene wat waargenomen wordt (het gefocaliseerde object (2009, p. 149).

### Symmetrie tussen verteller en focalisator

Het perspectief van Bal op focalisatie wijkt af van de traditionele omschrijving van Gérard Genette. Alvorens die afwijkingen te beschrijven, volgt eerst een korte uitleg over de bijdrage die Gérard Genette aan de theorie van de narratologie heeft geleverd.

Genette heeft een fundament voor de theorie van focalisatie gelegd. Hij vindt dat de oorspronkelijke terminologie van ‘narratief perspectief’ of ‘narratief gezichtspunt’ tekortschiet, omdat ze impliceert dat de verteller (hier: ‘narratief’) ook de instantie is die waarneemt (hier: ‘perspectief’, ‘gezichtspunt’) (Bal, 2009, p. 146; Nieragden, 2002, p. 688). Al is dat in veel teksten het geval<sup>1</sup>, Genette merkt op dat er ook talloze teksten bestaan waarin degene die spreekt (‘Qui parle?’) niet dezelfde is als degene die ziet (‘Qui voit?’).<sup>2</sup> Genette heeft daarom “naast de verteller en het personage nog een derde instantie” onderscheiden die hij in zijn publicatie *Figures III* ‘focalisator’ noemt (Van Buuren, 1979, p. 459).

Bal neemt het begrip van focalisatie van Genette over. Ze vindt eveneens dat de oorspronkelijke omschrijving van narratologie gebrekkig is in de zin dat er geen onderscheid werd gemaakt tussen verteller en focalisator: “... it is possible, both in fiction and in reality,

---

<sup>1</sup> Genette maakt namelijk een onderscheid tussen de homodiëgetische- en heterodiëgetische basis-vertelvorm. In de homodiëgetische basis-vertelvorm “is hetzelfde [...] personage zowel de verteller van het verhaal als acteur in de diëgesis”. In de heterodiëgetische basis-vertelvorm daarentegen speelt de verteller “geen rol als acteur in de handeling” (hij staat als het ware buiten het verhaal) (Lintvelt, 1985, pp. 173-174). Terwijl in het homodiëgetische verhaal, dat meestal in de ik-vorm wordt geschreven, vertelling en waarneming vaak overeenkomen, behoren ze meestal tot twee aparte instanties (vandaar Genettes behoefte aan de nieuwe terminologie). Deze regel kent natuurlijk uitzonderingen zoals de (homodiëgetische) roman van Albert Camus *La Peste*, waarin de verteller door het gebruik van de derde persoon enkelvoud zijn identiteit achter het personage van Bernard Rieux verbergt (Gadourek, 2000, p. 60; Lintvelt, 1985, p. 174).

<sup>2</sup> Bal past de term ‘focalisatie’ niet alleen op visuele vormen van waarneming toe. Focalisatie betreft alle vormen van lichamelijke en psychologische waarneming (Bal, 2009, p. 146). Wat de psychologische vormen van waarneming betreft, onderscheidt Bronzwaer onder andere denken, herinneren en mening geven (1979, p. 453).



for one person to express the vision of another” (Bal, 2009, p. 146). Bal gaat echter een stap verder dan Genette. Ze claimt namelijk dat er een symmetrie tussen de begrippen van verteller en focalisator bestaat aangezien het volgens haar “zelfstandige, maar op vergelijkbare manier funktionerende instanties zijn” (Van Buuren, 1979, pp. 460, 464). Tot deze symmetrie draagt ten eerste het bovengenoemde concept bij van een gefocaliseerd object. Genette stelt een object van focalisatie gelijk aan het verhaalde (het geheel van gebeurtenissen, personages enzovoort). Daarom ligt een gefocaliseerd object volgens Genette altijd binnen het bereik van de verteller, maar niet noodzakelijkerwijs binnen dat van de focalisator.<sup>1</sup> Voor Bal daarentegen staat een gefocaliseerd object allereerst in relatie tot de focalisator (een focaliserend *subject*). De verhouding tussen een object van focalisatie, een focalisator en een toeschouwer (een lezer) vormt volgens haar een “kommunikatieve handeling”, net zoals de verhouding tussen “een verteller een verhaal en een toehoorder”.<sup>2</sup> Ten tweede is Genettes onderscheiding tussen een intradiëgetische en extradiëgetische vertelinstantie (respectievelijk binnen en buiten het verhaal) volgens Bal ook van toepassing op focalisatoren.<sup>3</sup> Omdat de focalisator in een verhaal op hetzelfde niveau kan optreden als de verteller, is het denkbaar dat hij met de verteller een “dubbelinstantie” vormt (Van Buuren, 1979, p. 460). Dat houdt in dat focalisator én verteller vanuit gelijke posities een narratieve situatie bepalen<sup>4</sup> (Bal, 2009, p. 18). Ten slotte is de

---

<sup>1</sup> In zijn boek *Narrative Discourse Revisited* dat twintig jaar na *Figures III* werd gepubliceerd, maakt Genette een opmerking die een ander licht werpt op de positie van de focalisator. In reactie op Bals studie, die naast de focalisator het gefocaliseerde object introduceert (hier: het gefocaliseerde personage), schrijft Genette: “Mieke Bal introduces ideas (*focalizer, focalized*) I never thought of using because they are incompatible with my conception of the matter. For me, there is no focalizing or focalized character: *focalized* can be applied only to the narrative itself and if *focalizer* applied to anyone, it could only be the person who *focalizes the narrative* – that is, the narrator” (1990, p. 73). Wat Genette beweert is dat de verteller, aangezien hij het gehele verhaal tot zijn object van focalisatie heeft, boven de waarnemende personages/focalisatoren staat.

<sup>2</sup> De verhouding tussen een object en een subject van focalisatie is volgens Bal belangrijk om twee redenen. Ten eerste moeten de lezers rekening houden met het feit dat de informatie die ze ontvangen over het object bepaald wordt door de focalisator. Ten tweede, het beeld van het object dat de focalisator aan de lezer overbrengt, verstrekt hem informatie over de focalisator zelf (Bal, 2009, p. 153). Bronzwaer bewijst trouwens dat het gelijkstellen van verteller en focalisator op het niveau van communicatie de theorie van narratologie alleen onbegrijpelijk maakt. Volgens Bronzwaer is de focalisator slechts “een ‘aspect’ van het vertelobject” (hij gaat dus niet akkoord met het door Bal gemaakte onderscheid tussen focalisator en object van focalisatie) die “geen linguïstische beslissingen [kan] nemen” (1979, p. 452).

<sup>3</sup> Een intradiëgetische focalisator verwijst in Genettes terminologie naar een instantie die in een homodiëgetisch verhaal naast de verteller fungeert. Het begrip van ‘extradiëgetische focalisator’ als “een anonieme waarnemer, een blik die niet in één van de personages in het verhaal gelokaliseerd kan worden” (Van Buuren, 1979, pp. 464-465) is niets anders dan Genettes zero- of tewel nulfocalisatie (“de presentatie van gebeurtenissen zonder dat een beperkt gezichtspunt wordt ingenomen”) (Bork, Delabastita, van Gorp, Verkruijsse, & Vis, dbnl.org, 2012-2016). Bal wil de term ‘zerofocalisatie’ ermee afschaffen aangezien deze het bestaan van niet-gefocaliseerde passages suggereert (Genette, 1990, p. 73). Omdat focalisatie een gehele tekst omvat, is Bal namelijk van mening dat er geen niet-gefocaliseerde passages kunnen zijn (Van Buuren, 1979, p. 461).

<sup>4</sup> Bal breekt met de veronderstelling dat focalisatie aan vertelling onderworpen is. Deze veronderstelling gaat er volgens haar van uit dat taal onze visie van werkelijkheid bepaalt en niet andersom. In het geval van literatuur is deze stelling echter niet van toepassing. Dankzij het onderscheiden van de narratieve niveaus en subjecten komt

focalisator net als de verteller door de hele tekst aanwezig (er bestaan namelijk geen niet-gefocusseerde fragmenten) (Van Buuren, 1979, p. 461). Zoals de analyse zal aantonen, kan de visie van een focalisator in de werken van Hermans verder reiken dan de kennis van een verteller; de visie van een verteller kan die van een focalisator evengoed tegenspreken. Bij Hermans komt dus de symmetrie tussen verteller en focalisator duidelijk aan de orde.

Resumerend kan worden gesteld dat Bal de driedelige structuur van een narratieve tekst (tekst, verhaal, fabula) en van narratieve subjecten (verteller, focalisator, acteur) met elkaar heeft verbonden. Verder heeft ze op het niveau van het verhaal een gefocusseerd object geïntroduceerd dat samen met de lezer en de focalisator een drievoudige relatie vormt. Een vergelijkbare relatie ziet ze tussen verteller, lezer en verhaal, zodat de instanties van focalisator en verteller de voorstelling van de werkelijkheid in gelijke mate kunnen beïnvloeden. Het is voor Bal van belang om de afzonderlijke elementen van een narratieve tekst in onderling verband te analyseren: focalisatie in verband met vertelling, verteller met focalisator en focalisator met een gefocusseerd object. Daarom is besloten om in de analyse van Hermans' vertelmodel zowel zijn vertel- als focalisatietechnieken en in het bijzonder hun wederzijdse relaties te bestuderen. De analyse van de verhouding tussen verteller en focalisator verschaft namelijk inzicht in het geheel van narratieve verhoudingen binnen een tekst: "... precisely when the connection between these two agents is not self-evident, it becomes easier to gain insight into the complexity of the relationship between the three agents that function in the three layers [...] and those moments at which they do or do not overlap in the shape of a single 'person'" (Bal, 2009, p. 18).

### Gebruikte terminologie

Ten gevolge van de dynamische ontwikkeling van de narratologie<sup>1</sup> bestaat er tegenwoordig een zekere onnauwkeurigheid betreffende de terminologie. Afhankelijk van de natuur en traditie van hun onderzoek maken literatuurwetenschappers gebruik van verschillende narratologische termen die vaak hun oorsprong in uiteenlopende talen hebben (zo zijn er bijvoorbeeld de Frans- (Genette) Duits- (Stanzel) of Nederlandstalige (Bal) traditie

---

Bal namelijk tot de conclusie "that 'seeing', taken in the widest sense [focalisatie], constitutes the *object* of narrating [verhaal]" (2009, p. 18).

<sup>1</sup> Sinds Tzvetan Todorov de Franse term 'narratologie' in 1969 introduceerde, heeft de studie op dit gebied meerdere theoretische verschuivingen ondergaan. In de loop der jaren heeft de narratologie verschillende aspecten van tekstanalyse geïntegreerd (zoals lezersreceptie, linguïstische tekstenmerken, retoriek enzovoort), waardoor ze vandaag de dag als een multidisciplinaire theorie bekend staat. Narratologie wordt internationaal bestudeerd, al vallen de Nederlandse en de Vlaamse inbreng niet te onderschatten (Bernaerts, 2009, pp. 13-14).

van narratologie). Het is in dat verband noodzakelijk om een vast begrippensysteem te bepalen waarvan in deze analyse steeds consequent gebruik zal worden gemaakt.

In de analyse van de verteltechnieken wordt vooral gebruik gemaakt van de terminologie van Lintvelt. In het hoofdstuk ‘Narratologie’ uit *Vormen van literatuurwetenschap* onderscheidt Jaap Lintvelt voornamelijk twee verteltypen: het auctoriële (“wanneer het oriënteringscentrum van de lezer ligt bij de verteller”, soms ook wel ‘alwetende verteller’ genoemd) en het actoriële (“indien het oriënteringscentrum [...] met een van de acteurs [samenvalt]”)<sup>1</sup> (1985, p. 174; Bork, Delabastita, van Gorp, Verkrujssse, & Vis, dbnl.org, 2012-2016). Afhankelijk van het feit bij welke instantie het oriënteringscentrum van de lezer ligt (verteller of personage), worden dus de begrippen ‘auctoriële verteller’ of ‘actoriële verteller’ gebruikt.<sup>2</sup> Lintvelt beschrijft ook een derde verteltype (‘neutraal’; “een onpersoonlijke vertelinstantie”) dat echter niet in de geanalyseerde romans voorkomt, en dus hier verder niet wordt gebruikt<sup>3</sup> (1985, p. 180).

Wat de focalisatietechnieken betreft wordt een beroep gedaan op de terminologie van het Algemeen letterkundig lexicon van Bork et al. waarin drie typen van focalisatie worden onderscheiden: interne, externe en zero- oftewel nulfocalisatie. ‘Interne focalisatie’<sup>4</sup> betekent dat de rol van focalisator door één personage uit het verhaal wordt vervuld (dit houdt in dat de focalisator de waarnemingen en gedachten van dit personage met de lezer deelt).<sup>5</sup> Bij externe

---

<sup>1</sup> Het begrip ‘auctorieel’ – ook wel: ‘auctoriaal’ – stamt af van het Latijnse woord ‘auctor’ (Lintvelt, 1985, p. 174) dat “enlarger, founder, master, leader (...) one who causes to grow” betekent (Online Etymology Dictionary, 2001-2017). Stanzel heeft deze kenmerken aan de verteller toegekend, vandaar het begrip ‘auctoriële verteller’ (Bork, Delabastita, van Gorp, Verkrujssse, & Vis, dbnl.org, 2012-2016). Opmerkelijk genoeg stamt het woord ‘auteur’ eveneens af van ‘auctor’ (Online Etymology Dictionary, 2001-2017). De onderscheiding tussen auteur en verteller werd namelijk pas in de tweede helft van de twintigste eeuw geïntroduceerd door onder andere Foucault en Barthes (Bal, 2009, p. 15; Barthes, 1981).

<sup>2</sup> Sommige literatuurwetenschappers geven de voorkeur aan de term ‘personaal’ in plaats van ‘actorieel’. Zo worden in de analyses van Janssen de termen “personale vertelling”, “personale vertelsituatie” enzovoort aangetroffen (1983, pp. 50, 51). Terwijl de woorden ‘auctorieel’ en ‘actorieel’ van het Latijn zijn afgeleid, heeft het begrip ‘personale verteller’ zijn oorsprong in de Duitse traditie. De term ‘der persönliche Erzähler’ werd namelijk door Stanzel in *Typische Formen des Romans* geïntroduceerd (Typen der Erzählsituation, 1981, p. 43). In deze scriptie gaat de voorkeur uit naar het begrip ‘actoriële verteller’, omdat dit nauw in verband staat met Bal's begrip ‘acteur’ (dat is: subject op het niveau van verhaal). In de context van de theorie van Bal is daarom de term ‘actoriële verteller’ een meer logische keuze dan Stanzel's ‘personale verteller’.

<sup>3</sup> Andere begrippen uit het werk van Lintvelt als homodiëgetische- en heterodiëgetische basis-vertelvorm (oorspronkelijk uit Genette) zijn in het vorige hoofdstuk ‘Symmetrie tussen verteller en focalisator’ besproken. Die begrippen zijn niet cruciaal voor de analyse, al worden ze soms ter ondersteuning van de argumentatie wel gebruikt.

<sup>4</sup> Het mag niet onvermeld blijven dat Bal het alternatieve begrip ‘personagegebonden’ (‘character-bound’) in de context van zowel vertelling als focalisatie gebruikt (Bal, 2009, pp. 21, 27). In dit werk is echter gekozen voor de term ‘interne focalisator’ aangezien deze is gerelateerd aan het ‘interne perspectief’ van het focaliserende personage.

<sup>5</sup> Soms geschiedt de interne focalisatie vanuit “multiple selective point of view” (Bork, Delabastita, van Gorp, Verkrujssse, & Vis, dbnl.org, 2012-2016). Dit impliceert dat niet één maar meerdere personages uit het verhaal de rol van focalisator vervullen (dit is het geval in Hermans’ roman *Conserve*, die in het volgende hoofdstuk zal worden geanalyseerd).

focalisatie worden “de gebeurtenissen gepresenteerd [...] als gezien door een camera” terwijl de zerofocalisatie lijkt op de “alles overschouwende blik” die de lezer bekend is uit de traditionele verhaalkunst (Bork, Delabastita, van Gorp, Verkruijsse, & Vis, dbnl.org, 2012-2016). Het voornaamste verschil daartussen is dat de externe focalisator geen inzicht heeft in de gedachten en waarnemingen van de personages (Lintvelt, 1985, p. 180).<sup>1</sup> Bij zerofocalisatie daarentegen weet de focalisator naar voorbeeld van de auctoriële verteller wat elk personage uit het verhaal denkt en waarneemt. Resumerend worden bij de analyse van de focalisatietechnieken de begrippen interne en zerofocalisatie gebruikt, afhankelijk van het feit of de rol van focalisator door een personage of door een alleswetende instantie wordt vervuld. De externe focalisatie komt in de geanalyseerde romans evenmin voor als het neutrale verteltype.

---

<sup>1</sup> Lintvelt beschrijft deze vorm van focalisatie in verband met het neutrale verteltype. Dit verteltype impliceert namelijk het gebruik van externe focalisatie (zowel de neutrale verteller als externe focalisator worden vergeleken met een cameraperspectief) (Lintvelt, 1985, p. 180; Bork, Delabastita, van Gorp, Verkruijsse, & Vis, dbnl.org, 2012-2016).

## Analyse van *Conserve*

### Ontstaan en publicatie

De debuutroman *Conserve* van Willem Frederik Hermans werd in oktober 1947 gepubliceerd, vier jaar nadat Hermans het boek had afgemaakt.<sup>1</sup> De ontstaansgeschiedenis van *Conserve* gaat dus terug tot de oorlogsjaren. In de zomer 1943 gingen de Nederlandse universiteiten dicht vanwege de Duitse bezetting (*Commentaar*, 2005, pp. 723-724, 728). Hermans – toen een tweeëntwintigjarige student – had de behoefte zijn eerste “Echt(e) Boek (...) een Echte Roman” te schrijven<sup>2</sup> (de Vree, 2002, p. 23). De jonge schrijver hield zich aan een vast schema waardoor *Conserve* binnen slechts drie maanden “zómaar direct opgetypt” werd (Hermans aan Geert van Oorschoot, 14 mei 1951, 2004, p. 36). Toen de roman na vier jaar uiteindelijk verscheen, kreeg hij “niet veel en niet al te positieve aandacht in de pers”, al waren er wel veel beroemde schrijvers en critici bij betrokken (*Commentaar*, 2005, pp. 728-729). Aan de ene kant werd de roman vanwege zijn kinderachtige en slordige stijl bekritiseerd (Rodenko, 1947, p. 352). Aan de andere kant waardeerden schrijvers zoals Vestdijk “een zeldzaam lenige en weerbare stijl [...] een brillante slagvaardigheid, een soms verbluffende opmerkingsgave” (Vestdijk, 1998, p. 19).

Een paar jaar later was Hermans toch zelf niet volledig tevreden met zijn debuut. Hij vond sommige fragmenten van *Conserve* “zo weerzinwekkend, dat [hij] misselijk [wordt] als [hij] ze alleen maar [herleest]” (Hermans aan Gerard van het Reve, 1 mei 1956). In 1956 (toen hij bezig was met *De donkere kamer van Damokles*) besloot Hermans *Conserve* te herschrijven (*Commentaar*, 2005, p. 732). Opmerkelijk genoeg besteedde hij meer tijd en moeite aan de tweede dan aan de eerste versie van zijn roman.<sup>3</sup> Deze keer ging hij naar eigen zeggen “op schoolmeestersmanier” te werk en herwerkte hij de roman systematisch “zin voor zin” (Jesserun d'Oliveira, 1977, p. 21). De nieuwe versie van *Conserve* werd opgenomen in de bundel *Drie melodrama's* uit 1957, een uitgave van Uitgeverij G.A. Van Oorschoot (*Commentaar*, 2005, p. 734). De herschrijving van zijn debuutroman vormde zonder twijfel een belangrijk moment in de ontplooiing van Willem Frederik Hermans als auteur. Hermans'

<sup>1</sup> Tussen 1943 en 1947 werden enkele fragmenten van *Conserve* in de tijdschriften *Criterion* en *Proloog* gepubliceerd (*Commentaar*, 2005, p. 727). Als geheel verscheen de roman echter pas in 1947.

<sup>2</sup> Zijn vroegere gedichten en verhalen werden grotendeels in de schoolkrant *Suum Cuique* gepubliceerd met uitzondering van het verhaal *En toch... was de machine goed* dat in het *Algemeen Handelsblad* van april 1940 verscheen (*Commentaar*, 2005, p. 723).

<sup>3</sup> In een brief aan Pieter Grashoff meldde Hermans: “Het verbeteren van *Conserve* kost mij veel tijd en hoofdbreken.” (Hermans aan Pieter Grashoff, 25 juli 1956). In totaal werkte de auteur aan de tweede versie van *Conserve* ruim vijf maanden (*Commentaar*, 2005, pp. 732-733).

vriend Oey Tjeng Sit constateerde bijvoorbeeld dat de roman in kwestie “(v)an vroegrijpe roman tot volwassen reprise” was geworden. Tegelijkertijd beweerde hij dat hoewel de herwerkte versie een helemaal andere indruk gaf, er in feite niet veel aan gewijzigd werd (Tjeng Sit, 5 juli 1957). Een andere mening toegedaan was Govaart die grondige veranderingen in haast elke regel van de tweede versie opspoorde (1957).

In deze scriptie staat de tweede, herziene versie van *Conserve* centraal. Naar aanleiding van het commentaar in de *Volledige werken* – vervaardigd door het Huygens Instituut der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen – is de aanname dat deze versie, hoewel daterend uit 1957, een voorbeeld vormt van Hermans’ vroege schrijverschap.<sup>1</sup> De wijzigingen van de auteur betreffen namelijk vooral de hoofdstukindeling, de naamgeving van de personages en de spelling. Hetzelfde geldt voor de stilistische verbeteringen. Wat de inhoudlijke veranderingen betreft, “komen [ze] wel door het hele boek heen voor maar zijn beperkt in omvang en aantal” (*Commentaar*, 2005, pp. 735-737). Toch zijn de verschillen tussen de eerste en de tweede versie opmerkelijk. Het mag niet onvermeld blijven dat de rol van de verteller in de herschrijving “wat sturender is gemaakt” (*Commentaar*, 2005, p. 739). Wat de inhoud van de roman betreft, beweert Grüttemeier dat Hermans heeft geprobeerd het aspect van “de ‘gelijkwaardigheid van alle waardencombinaties’ [in de tweede versie] sterker te beklemtonen om aldus *Conserve* in overeenstemming te brengen met de rest van zijn verhalend werk”<sup>2</sup> (1988, p. 137).

Omdat deze scriptie juist tot doel heeft de gekozen romans van Hemans qua verteltechnieken met elkaar te vergelijken, worden de verschillen tussen de eerste en de tweede versie van *Conserve* geduid in voetnoten indien deze van betekenis zijn voor de interpretatie; er wordt dus ook rekening gehouden met de oorspronkelijke publicatie. Bovendien zou niet moeten worden vergeten dat de tweede versie van *Conserve*, gezien de ruim vijftigjarige periode van Hermans’ schrijverschap, nog steeds als zijn vroege werk wordt beschouwd. Deze mening was ook de auteur zelf toegedaan. In een brief uit 1995 (een paar weken voor zijn dood) vertelde Hermans aan de schrijfster Sonia Pos hoe hij zich van de jonge schrijver die hij vroeger was, had verwijderd: “... (dit klinkt banaal) maar ik wil ermee zeggen dat ik sommige verhalen die ik schreef toen ik piepjong was, eigenlijk niet meer begrijp en wel in grote verbazing kom

---

<sup>1</sup> Een andere mening toegedaan was Simon Vestdijk. Hij twijfelde eraan of Hermans zijn debuutroman überhaupt had hoeven herwerken. Volgens hem is een herzien jeugdwerk namelijk “niet meer helemaal representatief voor een vroeger stadium en nog niet voor een later” (15 november 1957).

<sup>2</sup> Het zinsgedeelte ‘gelijkwaardigheid van alle waardencombinaties’ is een parafrase uit het boek van Dupuis. Zie: Dupuis, Michel. (1985). *Hermans’ dynamiek. De romanwereld van W.F. Hermans*. ’s-Gravenhage, p. 195.

dat ik ze geschreven heb. Dit geldt vooral *Conserve* en *Manuscript in een kliniek gevonden*” (Hermans aan Sonja Pos, 2 april 1995). In 1995 beschouwde Hermans dus zelf de herziene versie van *Conserve* als het werk van zijn jeugd. Met dit in het achterhoofd is de keuze van de tweede editie van *Conserve* gerechtvaardigd.

### Structuur en verhaal van *Conserve*

*Conserve* wordt gekenmerkt door een specifieke narratieve structuur. Voordat de verteltechnieken aan een nader onderzoek worden onderworpen, wordt besproken hoe de roman is opgebouwd. Daarnaast raakt de lezer in dit hoofdstuk vertrouwd met het verhaal en de personages.

In de eerste zes hoofdstukken loopt het verhaal langs twee aparte verhaallijnen (Anbeek, 1998, p. 84). Elk hoofdstuk vertelt een apart verhaal en introduceert nieuwe personages en motieven. De verandering komt in het zevende van de in totaal zeventien hoofdstukken: ‘Het Knooppunt’; daarin vindt de ontmoeting plaats van de tot dan toe ongebonden personages.<sup>1</sup> Op dat moment komen de twee verhaallijnen bij elkaar.<sup>2</sup> In de woorden van Oversteegen is ‘Het Knooppunt’ “het moment dat [de twee verhaallijnen] zich verstrengelen”. Hij maakt ook een merkwaardige opmerking over de wijze waarop de opbouw van *Conserve* in relatie staat tot Hermans’ andere romans en verhalen. Pas in het zevende hoofdstuk herkent Oversteegen “het boek als een ‘echte Hermans’” waarin “de waanideeën van verschillende figuren gaan domineren” (1988, pp. 42-43).

Het eerste verhaal beschrijft de jeugdijaren van Ferdinand in Nicaragua. Ferdinand is een mesties die zijn witte vader nooit heeft gekend. Op de leeftijd van vijf wordt hij door “de goede pastoor die hem gedoopt had” opgenomen om voor priester te studeren. De jongen blijkt echter geen interesse te hebben in God, en groeit op vervuld van woede en frustratie. Ferdinand zet zich af tegen het christendom als de religie van de onderdrukkers en vertrekt uit het land waar hij immers een hekel aan heeft: “Weg wilde hij uit dit land met zijn monotone namen, zijn monotone groen [...]. Steden wilde hij zien, steden en mensen.” (*Conserve*, 2005, pp. 12, 31). Later vermoordt Ferdinand een oudere vrouw, Ella, die hem in ruil voor seksuele handelingen heeft onderhouden. Van de moord heeft hij geen spijt (“hij had het immers met

<sup>1</sup> Zie: *Conserve*. (2005). pp. 84-85.

<sup>2</sup> Anbeek beweert dat hoewel de twee verhalen aanvankelijk apart lopen, duiken er al voor het zevende hoofdstuk gemeenschappelijke motieven op. Zie: Anbeek, T. (1998). ‘De verteltechniek van Hermans’ eerste roman.’ In K. d. Bakker, *Over Conserve. De eerste roman van Willem Frederik Hermans* (pp. 73-91). Schoorl: dbnl.org. p. 84-85.

veel genoeg gedaan!” (*Conserve*, 2005, p. 55)). Met behulp van de vermogende mormoon Hyrum. C. Page – en tevens door zijn bekering tot het mormonisme te veinzen – wordt Ferdinand na zijn studie medicijnen een zenuwspecialist in Memphis. Zo wordt in de woorden van Vestdijk de kleine, verdwaalde mesties vanaf het begin van het boek een “zenuwarts, cocaïnist en sadist” (1998, p. 21).

Het tweede verhaal speelt zich af tussen mormonen in Salt Lake City. Hier valt te lezen hoe kleine Onitah en haar zuster Isabel hele dagen met hun halfbroertje Jerobeam spelen. Al is “de polygamie in Utah [al] officieel [...] afgeschaft”, worden de kinderen nog steeds in de mormoonse traditie opgevoed (*Conserve*, 2005, p. 22). In deze omstandigheden (zoals het “bij zulke onoverzichtelijke stambomen in werkelijkheid vaak genoeg moet zijn voorgekomen”) wordt Onitah verliefd op Jerobeam (Vestdijk, 1998, p. 21). Terwijl de liefde van Onitah afschuw wekt bij jonge Jerobeam, is hij niet in staat de charme van zijn tweede zusje Isabel te weerstaan. Hun heimelijke relatie ontwikkelt zich in de schaduw van lijdende Onitah die “haar incestverlangens om[zet] in een cultus van het oude Egypte, waar immers broer en zuster met elkaar mochten trouwen” (Oversteegen, 1988, p. 42). Onitahs fascinatie voor de godsdienst van de Egyptenaren groeit snel uit tot fanatisme. Ze leeft in de verlamme angste dat haar lichaam na de dood ongebalsemd zal blijven en haar ziel in eeuwigheid rusteloos zal ronddwalen. Tegelijkertijd gaat Jerobeam, die inmiddels is afgestudeerd in de antropologie, naar Brazilië met een expeditie. Na zijn terugkomst ontmoeten Jerobeam, Isabel en Ferdinand elkaar in een casino in Saltair.

### Vertelsituatie in *Conserve*

De vertelsituatie in *Conserve* ontwikkelt zich parallel aan de veranderingen binnen de structuur. Om deze ontwikkeling aan te kunnen tonen, worden eerst de verteltechnieken in de inleidende hoofdstukken geanalyseerd. De rollen van verteller en focalisatoren worden hierin apart besproken met het doel de zogenoemde machtsverhoudingen tussen die instanties duidelijk te maken.

In *Conserve* treedt hoofdzakelijk een auctoriële verteller op. In de eerste hoofdstukken begeleidt deze de lezer door de dubbele verhaallijn. Door de ‘gids’ te zijn in het verhaal wekt de verteller vertrouwen bij de lezer, waarmee hij naarmate de roman vordert, steeds meer zal spelen. Anbeek presenteert een overzichtelijke studie over de rol van de auctoriële verteller in *Conserve*. Hij vergelijkt zijn positie met “die van een boven de aarde tronende godheid” wiens kennis van de gebeurtenissen noch door ruimte noch door tijd wordt beperkt. Het “almachtig[e]



geografisch[e] overzicht” van de verteller (in de woorden van Lintvelt: alomtegenwoordigheid (1985, p. 177)) openbaart zich al in het begin van het eerste hoofdstuk: “Op hetzelfde ogenblik dat de planter, zwaaiend aan de balustrade, zijn voeten in het water voelde zinken [...] ontspande zich de sluiters van een fototoestel in Nicaragua, op zijn bezitting.” (*Conserve*, 2005, p. 11). Op deze manier verplaatst de verteller zich van de Atlantische Oceaan, waar Ferdinands vader bij een scheepsramp omkomt, naar Nicaragua waar zijn moeder met hem aan de borst voor een foto poseert.<sup>1</sup> De verteller maakt in de eerste zes hoofdstukken van de roman herhaaldelijk gebruik van deze manoeuvre wanneer hij onbelemmerd wisselt tussen de verhaalruimtes.

Naast het “geografische overzicht” heeft de verteller een overzicht van de gebeurtenissen waartussen “een grote tijdsafstand ligt” (Anbeek, 1998, p. 75). Zo weet de verteller bijvoorbeeld dat de brieven die Jerobeam aan Ferdinand schreef, “later vrij volledig teruggevonden [zijn]” (*Conserve*, 2005, p. 127). De almacht van de verteller op het temporele vlak heeft twee belangrijke functies. Ten eerste, net zoals de almacht op de vlak van de ruimte, versterkt ze de positie van de verteller ‘van boven’ het verhaal waardoor hij naar woorden van Raat tegelijkertijd “een [...] basis van verstandhouding” met de lezer legt (1981, p. 647). Ten tweede stelt hij de verteller “in staat de spanning op te voeren door de lezer wat in het vooruitzicht te stellen” (Anbeek, 1998, pp. 75-76). De kennis van de toekomst laat de verteller namelijk voorspellingen doen over het lot van de personages.<sup>2</sup> In *Conserve* hebben ze meestal een verontrustend effect op de lezer: “Er waren geen twee andere kinderen te vinden die zo zoet leerden als Onitah en Jerobeam. Maar niemand lette op de tragedie die zij instudeerden.” (*Conserve*, 2005, p. 29). Op dezelfde manier wordt de verdorvenheid van Ferdinand aangekondigd (Anbeek, 1998, p. 76): “Zo was de gang van zaken tenminste in het begin. Want later, toen ook het idiote Spaans dat zij sprak hem ging vervelen [...], verving hij de wijn door mondholtekliersappen en bewerkte hij haar gezicht met oorvijgen.” (*Conserve*, 2005, p. 35).

De mate waarin de lezer op de voorgestelde werkelijkheid vertrouwt, wordt ook door de focalisatietechnieken beïnvloedt. In het algemeen komen in *Conserve* zero- en interne focalisatie afwisselend voor. Het gebruik van zero-focalisatie is echter meer opvallend in het

---

<sup>1</sup> Dit is mogelijk omdat de auctoriële verteller naar aanleiding van Lintvelt “als oriënteringscentrum op het vlak van de ruimte” fungeert (Lintvelt, 1985, p. 177).

<sup>2</sup> Aan de hand van de tekst van Anbeek (versie uit 1973) trekt Lintvelt een parallel tussen de theorie van narratologie en *Conserve*: “Doordat de auctoriële verteller de afloop van het verhaal kent, is hij niet alleen in staat om flash-backs te geven maar kan hij tevens, zoals in *Conserve*, met zekerheid anticiperen op handelingselementen in de toekomst.” (Lintvelt, 1985, p. 177).

begin van de roman dan later.<sup>1</sup> De “alles overschouwende blik” die de verteller de lezer schenkt, geeft de lezer de mogelijkheid de verhaalruimte op een afstand te bekijken – zonder dat hem een perspectief door het personage wordt opgelegd (Bork, Delabastita, van Gorp, Verkrujssse, & Vis, dbnl.org, 2012-2016). De eerste scène van de roman beschrijft hoe de grote stomer – met de vader van Ferdinand aan boord – over de Atlantische Oceaan vaart: “Op sommige dekken van de stomer lagen mensen in de zon, op andere dekken werd getennist [...]. Wie over de reling hing en recht naar beneden keek, kon vaststellen dat het schip vorderde; of draaide alleen de aarde er onderdoor?” (*Conserve*, 2005, p. 9). In de eerste zin heeft de lezer de gelegenheid het schip vanuit het vogelperspectief te bekijken; in de tweede voelt hij mee met een anonieme passagier.

Anbeek beweert dat de interne focalisatie aan de alwetendheid van de verteller ondergeschikt is. De verteller gebruikt zijn inzicht in de gedachten van de personages om definitieve conclusies te trekken over de verhaalruimte (1998, p. 77). Gedurende korte tijd wordt de marconist van het zinkende schip de focalisator: “De marconist heeft ijverig geseind om hulp. Hij heeft niet gemerkt dat er aan het apparaat iets haperde [...]. ‘Titanic’ heeft hij gedacht.” In de volgende paragraaf beweert echter de verteller dat zijn kennis superieur is aan het beperkte perspectief van de interne focalisator: “Nergens werd een S.O.S.-sein vernomen. Niemand ter wereld heeft ooit gehoord van deze ramp.” (*Conserve*, 2005, pp. 10-11). Anbeek suggereert verder dat de geciteerde passage de regel van het boek inluidt dat “der Erzähler seine nüchterne Perspektive über die Illusionen seiner Figuren stülpt” (Stanzel, 1981, p. 23; Anbeek, 1998, p. 77). Maar zo eenvoudig is het niet. De regel dat het perspectief van de verteller superieur is aan dat van de interne focalisatoren kent steeds meer uitzonderingen. Zoals zal blijken, wordt de authenticiteit van het verhaalde daardoor steeds twijfelachtiger.

De verhouding tussen de verteller en focalisatoren wordt zelfs voor ‘Het Knooppunt’ aanzienlijk complexer. Dezelfde auctoriële verteller, die op het eerste gezicht alles van de personages afwist, blijkt op veel momenten toch volstrekt onwetend van hun motivaties en gedachten. Hij vraagt zich bijvoorbeeld af of de moeder van Onitah, Naomi, zich van haar dochters gevoelens voor Jerobeam bewust is: “Kwam dit misschien doordat Naomi de liefde van haar dochter voor Jerobeam doorzag [...], doordat Naomi wist dat deze liefde de naam zusterlijke liefde niet meer verdienen mocht? Misschien. Maar het is heel goed mogelijk dat

---

<sup>1</sup> Oversteegen beschrijft hoe de verhouding tussen panoramische passages (hier: zerofocalisatie) en het perspectief van een personage (hier: interne focalisatie) in de loop van het verhaal evolueert: “In de loop van het boek echter treedt een verschuiving op. [...] [D]e verhouding tussen panoramatische passages (waar wij, met de verteller mee, de gebeurtenissen van een afstand zien) en de close ups, waar wij binnen de situatie geplaatst worden, soms zelfs binnen het perspectief van één personage, wordt anders.” (1988, pp. 45-46).

we over aanleidingen dienen te spreken, betrekkelijk geringe uitingen van haat, geen oorzaken.” Op dezelfde manier weet de verteller niet of de diefstal die Ferdinand begaan heeft toen hij het huis van de pastoor verliet, ooit ontdekt werd: “Mogelijk heeft hij een diefstal nooit ontdekt...” (*Conserve*, 2005, pp. 28, 30). Dergelijke tegenstrijdige passages vervullen twee belangrijke functies. Ten eerste stellen ze het net gewonnen vertrouwen van de lezer op de proef. Het wordt duidelijk dat de alwetendheid van de verteller toch beperkt is, al is het niet duidelijk waar de grens ligt en waardoor deze wordt bepaald.<sup>1</sup> Ten tweede zijn de geciteerde fragmenten in strijd met het vertelmodel in traditionele “negentiende-eeuwse auctoriële romans” waarin de verteller “over externe alwetendheid betreffende de romanwereld en over interne alwetendheid ten aanzien van de psychologie van de personages” beschikt (Lintvelt, 1985, p. 177). Op het moment dat de verteller zijn superieure positie ten opzichte van de focalisatoren verliest, maakt zich de roman als het ware los van het genre dat hij aanvankelijk heeft nagebootst (Raat, 1981, p. 649). In de loop van het verhaal komen dergelijke uitzonderingen steeds vaker voor. In het elfde hoofdstuk bijvoorbeeld weten noch de verteller noch Ferdinand zelf wat hem in feite drijft. Eerst bekritiseert de verteller het personage dat hij “zelf op het laatst niet meer [weet] wat hij oprecht meende ...”. Daarna echter bekent de verteller dat hij net zomin als Ferdinand inzicht heeft in zijn waarachtige motivaties: “Goed, misschien had hij niet alleen op het geld zijn zinnen op Onitah gezet.” (*Conserve*, 2005, p. 129). De verteller verliest tevens het vermogen om op de uitkomst van de gebeurtenissen te anticiperen: hij weet niet – hetgeen later zal blijken – dat Ferdinand op zijn eigen manier van Onitah houdt.

Een vergelijkbaar effect creëren de verteltechnieken in het fragment over het mormoonse geloof vóór de verteller het gaat hebben over de familie Arbuthnot in Salt Lake City. In plaats van zijn eigen onwetendheid te bekennen, vertelt hij over legenden en gelijkenissen alsof ze feitelijk gebeurden. Zo is in het begin van het tweede hoofdstuk het verhaal over Joseph Smith jr. te lezen, de grondlegger van de mormonenkerk. Zonder zijn gewone vertelstijl te veranderen informeert de verteller: “In de nacht van de 21ste september 1823 bezoekt hem de engel Moroni”. Een pagina verder (over de ontstaansgeschiedenis van Het Boek van Abraham) gaat hij door: “Er is een beschreven papyrusrol bij. Joseph Smith

---

<sup>1</sup> Anbeek zou trouwens niet akkoord gaan met deze stelling. Volgens hem is “het voorwenden van ontwetendheid” door de verteller kenmerkend voor de auctoriële vertelsituatie (1998, p. 75). Er mag worden aangenomen dat Anbeek bedoelt – in zijn tekst wordt het niet direct verklaard – dat de verteller het vertrouwen van de lezer wint door zijn onwetendheid ‘eerlijk’ op te biechten. Ter bevestiging kan een vergelijkbaar (alhoewel precies tegenovergesteld) voorbeeld dienen uit *Don Quichot*. Door te beweren dat hij een waar verhaal vertelt, bevestigt de verteller de lezers veronderstelling dat het verhaal fictieel is (Bal, 2009, pp. 26-27).

junior ontvangt de ‘gave der talen’ en vertaalt daarmee de papyrus.” (*Conserve*, 2005, pp. 19-20). De lezer wordt hier met een aantal mogelijkheden geconfronteerd. Ten eerste kan het zijn dat de verteller ironisch spreekt over het geloof. Door het onwerkelijke (oftewel het figuurlijke) als het werkelijke voor te stellen, legt hij fundamenten voor het thema van waarheid dat ten grondslag ligt aan de roman. Ten tweede bestaat er de mogelijkheid dat de verteller met een van de personages meevoelt. Niet toevallig vertellen de volgende pagina’s over het vrome leven van Arbuthnots vrouwen en dochters. Het verhaal wordt afwisselend door Naomi, Onitah en Sariah (“een der vijftientig weduwen van Brigham Young!”) gefocaliseerd (*Conserve*, 2005, p. 22).<sup>1</sup> In dit geval zou er sprake kunnen zijn van een “ingebbede focalisatie”, wanneer de verteller het perspectief van een personage deelt zonder hem direct te laten spreken<sup>2</sup> (Altes, 2000, p. 151). Als laatste kunnen de passages fungeren als aankondiging van de waanzin. Later zullen namelijk Onitah, Ferdinand en in zekere mate Jerobeam op een gelijke toon spreken als nu de verteller.

De combinatie van de auctoriële vertelling met de interne focalisatie wekt dus tegenstrijdige gevoelens op bij de lezer. Aan de ene kant laat de verteller ons geloven dat zijn verslag van de gebeurtenissen geloofwaardig is. Aan de andere kant verliest hij mettertijd zijn zelfvertrouwen waardoor “de pretentie van waarschijnlijkheid juist [wordt] opgegeven” (Raat, 1981, p. 648). Daarmee hangt nauw samen dat het bovenbeschreven vertelmodel de trekken van een negentiende-eeuwse roman vertoont. De lezer wordt op die manier “verhinderd deze roman als realistisch, in de conventionele zin van het woord, op te vatten”. Verbazingwekkend genoeg streeft de verteller van dit onwerkelijke verhaal toch naar geloofwaardigheid (Raat, 1981, p. 653). Dit leidt volgens Raat tot de dubbelzinnige werkelijkheidspresentatie (1981, p. 653). Deze tegenstrijdigheid ligt in *Conserve* trouwens niet uitsluitend aan de verteltechnieken. Van belang is ook het gedicht van Lord Byron *Damætas* dat (titelloos) de eerste versie van de roman opent.<sup>3</sup> Door dit romantische gedicht aan het begin van de roman te lezen “ontvangt [de

---

<sup>1</sup> Vooral het perspectief van de oude Sariah representeert een geradicaliseerd beeld van de werkelijkheid, hetgeen aansluit bij de vertelstijl van het betreffende fragment: “Of begreep zij [Naomi] niet dat de regering in Washington de veelwijverij alleen had verboden opdat het kroost van Satan zich sneller zou uitbreiden dan het hunne, zodat de gemeenschap van de rechtvaardigen uitgroeide zou kunnen worden door hen die knieën bogen voor Baäl, zoals eertijds met de Nephieten was geschied?” (*Conserve*, 2005, p. 27).

<sup>2</sup> Op gelijke wijze wordt de valse bekering van Ferdinand tot het mormonisme gefocaliseerd. Zie: *Conserve*. (2005). p. 60.

<sup>3</sup> Hermans besloot het gedicht uit de tweede versie van *Conserve* weg te laten omdat hij “het toch een beetje gek vond een boek te beginnen met een Engels gedicht van een ander”. Hij vond niettemin dat het gedicht heel goed bij de inhoud van de roman paste (Hermans aan Frans A. Janssen, 7 december 1983).

lezer] de waarschuwing dat hij een onwerkelijk, romantisch verhaal onder ogen zal krijgen”<sup>1</sup> (Raat, 1981, p. 649).

Naarmate de roman zich ontwikkelt, worden er steeds langere passages vanuit één perspectief gefocaliseerd. Dit betekent dat de verteller geleidelijk afstand neemt van panoramische passages.<sup>2</sup> De functie van de focalisator vervult meestal een van de vier hoofdpersonages, ook al zijn er enkele uitzonderingen zoals focalisatie door Naomi aan het begin, of door Ferdinands voormalige beminde, Dolores, aan het einde van het boek<sup>3</sup> (*Conserve*, 2005, pp. 42, 219). Het controleverlies van de auctoriële verteller wordt als een geleidelijk proces weergegeven. Af en toe geeft hij een onverwacht commentaar over het object van focalisatie, waardoor hij volgens Anbeek optreedt “als doorpikker van allerlei illusies” (1998, pp. 77-78). De positie van de verteller verandert pas radicaal in het veertiende hoofdstuk. Vanaf dat moment worden namelijk hoofdstukken volledig en onafgebroken vanuit één perspectief gefocaliseerd. Er is hier dus sprake van de verandering van een auctoriële naar een actoriële vertelwijze. De auctoriële verteller heeft bijgevolg geen ‘ruimte’ meer om zijn afstandelijke commentaren in het verhaal te zetten<sup>4</sup> (Anbeek, 1998, p. 81). Als gevolg daarvan heeft het personage dat op een bepaald moment de functie focalisator vervult, een voordeel ten opzichte van de andere personages (Bal, 2009, p. 149) Dit leidt, zoals straks zal blijken, tot het misverstand tussen de personages en de onzekerheid ten aanzien van het verhaalde.

---

<sup>1</sup> Raat benoemt meerdere factoren die ertoe bijdragen dat de romanwerkelijkheid in *Conserve* onwaarschijnlijk is. Zie: Raat, G. F. (1981). *De verstandhouding met de lezer: over de presentatie van de werkelijkheid in Conserve*. Tirade. Jaargang 25, p. 653.

<sup>2</sup> In narratologische termen kan worden gesteld dat zerofocalisatie door interne focalisatie wordt vervangen (Bork, Delabastita, van Gorp, Verkruijsse, & Vis, dbnl.org, 2012-2016). Deze tendens houdt tot het einde van de roman aan (Anbeek, 1998, p. 81). Vanaf ‘Het Knooppunt’ – het moment waarop het verhaal synchroon gaat lopen – is het trouwens “niet meer mogelijk om [...] [de lezer] zonder nadere aankondiging weer te verplaatsen in de positie van ‘achteraf’ (panoramatisch) kijkende.” (Oversteegen, 1988, p. 46).

<sup>3</sup> De kwestie van hét hoofdpersonage in *Conserve* is omstreven. Bordewijk verwijst in zijn opstel naar “de vier hoofdpersonen” (1988, p. 27) (Ferdinand, Onitah, Jerobeam en Isabel) terwijl zowel Weverbergh als Oversteegen eraan twifelen of er een duidelijke hoofdfiguur in *Conserve* te onderscheiden is. Volgens Oversteegen treedt Isabel toch als “het minst geprononceerd” op (Weverbergh, 1988, p. 32; Oversteegen, 1988, p. 42). Bal legt verband tussen de kwestie van het hoofdpersonage en de rol van afwisselende, interne focalisatoren. Volgens haar is de held(in) van het verhaal dit personage, dat zowel in het eerste als in het laatste hoofdstuk focaliseert (2009, p. 152). In *Conserve* zou dus Ferdinand als de hoofdpersoon fungeren.

<sup>4</sup> In overeenstemming met het feit dat “(h)et gebruik van een auctoriële vertelinstantie en de actoriële vertelwijze [...] elkaars uitersten” zijn, is de verteller niet langer in staat zijn dominante positie in de roman te behouden (vandaar ook het ontbreken van ruimte voor de auctoriële commentaren). (Bork, Delabastita, van Gorp, Verkruijsse, & Vis, dbnl.org, 2012-2016), Opmerkelijk genoeg is het samenkomen van die twee tegenovergestelde modellen in één literaire tekst toch wel gebruikelijk (Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, 1955, p. 48).

### Waarheidsproblematiek in *Conserve*

In dit hoofdstuk wordt het verband geanalyseerd tussen de aangepaste vertel- en focalisatietechnieken en de manifestatie van Hermans' grondmotief in *Conserve*. In dit verband zijn er drie hoofdmotieven te onderscheiden: het verzet tegen de opgelegde waarheid, het subjectieve perspectief en het epistemologische nihilisme. Die motieven worden achtereenvolgens in de volgende hoofdstukken behandeld. Voorafgaand aan de eigen analyse, wordt kort besproken wat er al over dit thema bekend is.

Grüttemeier geeft een overzicht van de bestaande interpretaties van *Conserve*, waarin de waarheidsproblematiek het uitgangspunt vormt. De meerderheid van analytici stellen de roman in kwestie gelijk aan de rest van Hermans' oeuvre waaruit “de boodschap [wordt] gedestilleerd dat de wereld onkenbaar is” (1988, pp. 125-126). Oversteegen behoort tot deze groep (1988, p. 69). Tegelijkertijd vindt hij echter dat de onkenbaarheid van de werkelijkheid in tegenspraak is met de verhouding tussen de auctoriële verteller en de aan hem ondergeschikte focalisatoren: “Door voor ‘de verteller’ een positie buiten de figuren te suggereren, in plaats van, zoals later [dat is: in Hermans' latere boeken], alles vanaf de plaats van de figuren zelf te laten zien, komt er iets als een objectieve waarheid in het geding.” De toegang van de auctoriële verteller tot de objectieve waarheid ontkent dus volgens Oversteegen het kernidee van het boek “dat er, omtrent bepaalde zaken ten minste, geen waarheid bestaat” (1988, p. 44). Oversteegen lijkt hier de veranderlijke positie van de verteller (en zijn veranderlijke verhouding tot de focalisatoren) uit het oog te verliezen. Zoals reeds is aangeduid, blijkt de verteller in de loop van het verhaal toch geen volledige toegang te hebben tot de waarachtige motivaties van de personages. Tegen het einde van de roman nemen bovendien de interne focalisatoren (waarvan elk een andere visie op de ‘waarheid’ heeft) de volledige controle over het verhaal over.

Anbeek legt in dit verband de nadruk op de functie van afwisselende focalisatoren. Omdat elk perspectief een ander licht op de gebeurtenissen werpt, toont de roman in kwestie aan dat datgene wat men voor de waarheid houdt, subjectief is. Dientengevolge is de Waarheid<sup>1</sup> onachterhaalbaar: “Hermans' bedoeling is (in *Conserve*) niet aan te tonen dat er geen waarheid bestaat; alleen: dat die waarheid voor elk individu afzonderlijk vrijwel onachterhaalbaar is.” In een vergeefse poging om de waarheid te achterhalen (of, als in het geval van Onitah, wat ze

---

<sup>1</sup> Naar het voorbeeld van Hermans in *Conserve*, zal het woord ‘waarheid’ hier met een hoofdletter worden geschreven wanneer het voor dé universele waarheid staat. Zie: *Conserve*. (2005). pp. 112-113 (de ideologische discussie tussen Onitah en Ferdinand) of 157 (het gesprek tussen Jerobeam en Ferdinand over Onitah).

voor de waarheid houden aan anderen over te brengen) komen de personages “terecht [...] in een warnet van al of niet opzettelijke misverstanden”. De auctoriële verteller is degene die van een “ironische afstand” hun pogingen bekijkt (Anbeek, 1998, p. 84).

In tegenstelling tot Oversteegen en Anbeek vindt Grüttemeier dat de roman in kwestie niet bij de rest van Hermans’ oeuvre aansluit, omdat hij geen uiting van het epistemologische nihilisme vormt. Ten eerste zijn de personages in de meeste gevallen in staat juiste conclusies te trekken over de romanwerkelijkheid (1988, pp. 127-128). Ten tweede beschikt de lezer, gezien het feit dat de auctoriële verteller zijn gedachten met de lezer deelt, over een volledige kennis van de gebeurtenissen, en zelfs als dat niet het geval is en zowel de personages als de lezer op het verkeerde been worden gezet – wat immers niet zelden gebeurt – dan “is [het] de verteller die de lezer door middel van de fictieve dialoog tot *deze* conclusie brengt en niet tot die dat de wereld onkenbaar is” (Grüttemeier, 1988, p. 130). In plaats van het epistemologische nihilisme introduceert Grüttemeier daarom het begrip van ‘epistemologisch scepticisme’. De kerngedachte van *Conserve* is volgens hem niet dat er geen waarheid bestaat, maar dat “degenen die een absolute waarheid claimen [ongelijk hebben]” (1988, p. 138).

#### Weg voor individualisme

De personages in *Conserve* ervaren en handelen niet in overeenstemming met “een min of meer algemeen aanvaarde visie op de werkelijkheid” (Raat, 1981, p. 645). Met andere woorden: ze laten zich niet onderwerpen aan wat er in hun sociale kring voor de waarheid wordt gehouden. Niet toevallig laat Hermans zijn personages in de traditie van twee godsdiensten opgroeien: christendom en mormonisme (Onitahs fascinatie met de Egyptische godsdienst telt hierbij ook mee). De godsdienst fungeert in de roman als een “absolutistische ideologie” die ultieme waarheden aan de personages oplegt<sup>1</sup> (Grüttemeier, 1988, p. 139).

De analyse start met de fragmenten waarin Ferdinand focaliseert. De eerste nacht na zijn opname vraagt de priester hem wat hij bij het kijken naar een crucifix ondervindt. Het crucifix “met een zilverkleurige Jezus eraan” staat symbool voor de waarheid van het christendom dat Ferdinand alleen verdoofd en verward achterlaat: “Ferdinand zweeg,

---

<sup>1</sup> Grüttemeier is van mening dat het absolutisme alleen maar het mormonisme betreft. Het christendom is volgens hem niet als absolutistisch beschreven (1988, p. 138). Dit onderscheid baseert hij op een opmerking van Hermans uit 1971 dat hij “zekere overeenkomsten [...] tussen de Mormonen en de nationaal-socialisten [zag]” (Twee families Smith, 1971, p. 146). Raat, die het algehele betoog van Grüttemeier als misleidend beschouwt, “vindt [Grüttemeiers onderscheiding] tussen een absolutistische ideologie [hier: mormonisme] en een ideologie die aanspraak maakt op een relatieve waarheid [hier: christendom] in *Conserve* niet relevant, ook omdat de verschillende godsdiensten in *Conserve* via de metaforiek en doordat bepaalde personages meer dan één religie belichamen, onontwarbaar met elkaar zijn verstrengeld” (*Conserve : poëtiëk, techniek en thematiek*, 1988).

overtuigd dat hij *het ware* [cursivering toegevoegd] niet ondervond, misschien ondervond hij wel helemaal niets. Toen de pastoor aandrong, zei hij: – ik kan het niet zeggen.” De jongen wordt heen en weer geslingerd tussen de vastbesloten pastoor die een bepaalde reactie van hem verwacht (het erkennen van de christelijke waarheid) en zijn eigen onwetendheid wat die waarheid is, en áls ze is, hoe zou ze dan aanvoelen. Het tragische is dat Ferdinand zich uiteindelijk tegen het ideologische geweld verzet (“En, tenslotte maar voor de waarheid uitkomend: – Het is wel grappig om naar te kijken.” (*Conserve*, 2005, p. 13)). Maar zijn uiterst eerlijke, iconoclastische antwoord wordt helemaal verkeerd door de pastoor begrepen. De priester schrijft namelijk later in zijn missieblaadje: “Ik krijg het gevoel van naderende zaligheid.” (*Conserve*, 2005, p. 14). De priester ziet, zoals de meerderheid van de secundaire personages in *Conserve*, “de werkelijkheid naar eigen behoefte” (Oversteegen, 1988, p. 69), waardoor hij van Yans het etiket van “werkelijkheidsvervalser” krijgt<sup>1</sup> (1992, p. 182).

De scène met de priester vormt het begin van Ferdinands gewelddadige verzet. De jonge Nicaraguaan groeit op zonder te weten waar hij vandaan komt. Als hij daar vragen over stelt, krijgt hij nooit een duidelijk antwoord.<sup>2</sup> Als gevolg daarvan ziet hij geen verband tussen het begrip en de daad; net zomin kan hij de gevolgen van zijn eigen handelingen werkelijk overzien. Nadat hij zijn minnares Ella heeft vermoord, vraagt hij zich af: “Toen kwam hij tot de conclusie dat hij vergeten had het begrip misdaad zuiver te definiëren, dat hij onder ‘slecht’ maar iets heel vaags verstond.” Later neemt hij een bewuste beslissing om in zijn leven toch niet naar de slechtheid te streven: “Hij had slechtheid gekozen omdat de pastoor die zo bijzonder aantrekkelijk voor hem had gemaakt. Hij moest zich nu maar over deze suggestie heenzetten, een ander levensdoel kiezen, al was het alleen maar voor de verandering.” (*Conserve*, 2005, p. 56). Aan de ene kant is Ferdinand dus een sadist die de morele waarden van de samenleving afwijst. Zijn jeugdige verzet tegen de normen van het christendom is uit de hand gelopen; hij blijft verdoofd tegenover het vermoorde lichaam net als toen hij de gekruisigde Christus op het crucifix aanschouwde. Aan de andere kant is Ferdinand een slachtoffer van een tragisch misverstand. Hij heeft de lessen van de pastoor verkeerd begrepen (het misverstand tussen die twee was wederzijds), waardoor het ideologische verzet dat zijn

---

<sup>1</sup> De uiting van Fernand ‘Het is wel grappig om naar te kijken.’ komt uit de tweede, herziene versie van *Conserve*. In de oorspronkelijke versie geeft het personage een veel neutraler antwoord: “Het is wel prettig om er naar te zien.” Naar aanleiding van Grüttemeier kan de tweede uitdrukking in tegenstelling tot de eerste “vanuit het perspectief van de pastoor oprecht in de door hem weergegeven zin geïnterpreteerd [worden]” waardoor er niet van werkelijkheidsvervalsing (Yans) maar eerder van “een verkeerde interpretatie” oftewel een misverstand moet worden gesproken (1988, pp. 136-137).

<sup>2</sup> Zie: *Conserve*. (2005). pp. 14-16.



hele leven heeft gedetermineerd, ongegrond en zinloos lijkt. In de hermansiaanse wereld van verwardheid en misverstand verliezen de personages hun recht op een gefundeerd verzet.

Een ander personage dat zich sterk tegen de norm verzet, is Onitah. In de familie Arbuthnot was Onitah altijd een zonderlinge geweest: “[Z]ij [deed] nooit iets naar genoegen. Porselein brak zij, boodschappen vergat zij.” (*Conserve*, 2005, p. 41). Het liefst staart ze hele dagen doelloos uit het raam. Ten grondslag aan Onitahs passieve weerstand ligt een onmogelijke liefde voor haar halfbroer Jerobeam. Deze liefde, hoewel geheimgehouden, verspreidt rondom het meisje een aura van tegennatuurlijkheid: “Maar Naomi zag een onbegrijpelijke tegennatuurlijkheid die zij al vroeg heeft opgemerkt zó onvermijdelijk tot iets monsterlijks uitgroeien ...” (*Conserve*, 2005, p. 42). Omdat haar liefde voor Jerobeam onbeantwoord is, onderneemt Onitah een aantal pogingen om hem te verleiden. Jerobeam verwijderd zich echter van Onitah zowel geestelijk als lichamelijk – hij wil in San Francisco antropologie gaan studeren en als hij klaar zal zijn, zal “hij verre reizen ondernemen, naar de zo weinige plaatsen op aarde waar nog mensen leefden die niet door beschaving waren bedorven.”<sup>1</sup> (*Conserve*, 2005, p. 43). Onitah gaat dus op zoek naar een nieuw waardestelsel dat haar incestueuze liefde kan rechtvaardigen (Anbeek, 1998, p. 81). Op deze manier komt zij op de Egyptische godsdienst terecht “waar de farao’s met hun eigen zusters waren getrouwd” (*Conserve*, 2005, p. 50). Een aanvankelijk onschuldige belangstelling groeit heel snel uit tot fanatisme. Het wordt duidelijk dat Onitahs obsessie met het oude Egypte niet alleen als de rechtvaardiging voor haar incestueuze verlangens fungeert. In de Egyptische religie denkt Onitah namelijk de Waarheid te hebben gevonden die haar geestelijk bevrijdt van het mormoonse waardesysteem: “Zou zij hem [aan Jerobeam] toevertrouwen waar zij zo langzamerhand overtuigd raakte: dat de Egyptische godsdienst de enige ware religie was, al werd die door niemand meer beleden? En Joseph Smith had dat geweten! [...] Maar hij had de tekst vervalst!” (*Conserve*, 2005, p. 50; Grüttemeier, 1988, p. 138).

Daarom is “Onitahs liefde voor haar halfbroer maar één aspect van haar Egypte-obsessie” (Grüttemeier, 1988, p. 133). Wat hier centraal staat is namelijk de procedure van

---

<sup>1</sup> Het verlangen van Jerobeam om als antropoloog de inheemse volkeren van de ondergang te redden, is een vorm van het streven naar individualisme dat zich op verschillende manieren in de handelingen van de focaliserende personages openbaart. Jerobeam is zich ervan bewust dat zijn toekomstkeuze in tegenspraak is met de algemene verwachting: “Natuurlijk vind jij het ook vreemd dat ik deze studie kies en dat ik geen ingenieur word of dokter. [...] Niemand begrijpt iets van mij, niemand in dit land met z’n holle optimistische en leeghoofdige pushing-power!” Tegelijkertijd begrijpt hij zelf niet helemaal waarom hij een dergelijk verlangen voelt, en als hij het onder woorden probeert te brengen, is het alsof hij de onuitgesproken Waarheid aanraakt: “Het zou belachelijk en onmogelijk zijn die ondergang te willen tegenhouden... Ik weet dat ik mij niet helder uitdruk, ik raak verward in mijn eigen woorden. Maar er is tenminste iets dat ik heb begrepen en dat is al een voornaam ding!” (*Conserve*, 2005, p. 44).

mummificatie – “het doel waarmee de Egyptenaren de lijken balsemden” (*Conserve*, 2005, p. 47). Volgens Grüttemeier staat deze kwestie in verband met Onitahs verhouding tegenover haar eigen lichaam (1988, p. 133). Onitah bekijkt haar maagdelijke lichaam vaak in een spiegel en vindt het “verrukkelijk mooi!” (*Conserve*, 2005, p. 45). Maar omdat Jerobeam de enige is met wie ze haar schoonheid wil delen, voelt ze tegelijkertijd “een machteloze haat tegen de alles verterende tijd”. Ze schrikt plots van de gedachte dat haar lichaam, het precieuste dat ze bezit, net zoals alles zal rimpelen, krimpen en sterven. Onitah verlangt daarom naar het waardestelsel dat voor altijd onveranderd zou blijven: “Zij wist nu dat zij iets zocht dat blijvend was en niets bleef.” (*Conserve*, 2005, p. 65). Het concept van mummificatie biedt Onitah een mogelijkheid zich te verzetten tegen het leven waar zij niet voor heeft gekozen. In plaats daarvan verlangt ze naar de dood die als de tegenstelling van liefde en seksuele drijfveren kan worden geïnterpreteerd.<sup>1</sup>

Anbeek betoogt dat de fixatie van Onitah op het oude Egypte geen vorm van verzet is maar eerder een gevolg van het misverstand. Hij beroept zich op de afsluitende passage van de roman waarin Jerobeam in de psychiatrische instelling de stamboom van Brigham Youngs familie construeert. Omdat hij vermoedt dat deze genealogie incestueuze familieverhoudingen aan het licht zal brengen, maakt Ferdinand een opmerking: “Maar onder elkaar zou iedere mormoon het tegenover een andere mormoon kunnen rechtvaardigen met zijn eigen zuster naar bed te gaan, geautoriseerd als het zou wezen door het onaantastbaar woord van de grote profeet Brigham Young.” (*Conserve*, 2005, p. 232). Het wordt dus zowel Jerobeam als de lezer duidelijk dat de rechtvaardiging voor Onitahs liefde de hele tijd binnen handbereik lag. Anbeek interpreteert dit fragment als “ontluisterende onthulling” die bewijst dat het verhaal van *Conserve* volkomen op een misverstand is gebaseerd: “De Egypte-fantasieën van Onitah zijn de oorzaak van alle latere ontwikkelingen in *Conserve*: juist de fixatie was in dit Mormonenmilieu, waar incest oude rechten heeft, helemaal niet noodzakelijk geweest.” Hij komt bovendien tot de merkwaardige conclusie dat, gezien het feit dat het misverstand ten grondslag ligt aan alle gebeurtenissen, het verhaal van *Conserve* niet hoefde te gebeuren: “Aan de basis van het hele verhaal ligt een onnodige, overbodige obsessie.” (1998, pp. 82-83). Grüttemeier bewijst daarentegen dat de fixatie van Onitah meer functies in de roman vervult dan de rechtvaardiging voor de incest (zoals het bovenbeschreven verlangen naar datgene “dat

---

<sup>1</sup> Niet toevallig is Onitah het meest gelukkig wanneer ze slaapt. Al als kind “wilde [ze] wel slapen, altijd zo slapen, met open ogen”. Jaren later zegt ze tegen Jerobeam: “Jerobeam, weet je wel wat sterven is? Het is hetzelfde als dromen, alleen het duurt langer.” (*Conserve*, 2005, pp. 40, 81). Oversteegen beweert dat de slaperigheid van Onitah (bij Oversteegen: “willoosheid”) “als bevredigende oplossing fungeert voor de pijnlijke drang van het onvervulde streven” (1988, pp. 57-58).

blijvend was”) (1988, pp. 133-134). Het is bovendien de vraag waarom Onitah zich niet op het mormonisme heeft beroepen. Was het uit nalatigheid (die haar immers karakteriseerde), onwetendheid, of was het misschien een bewuste poging om zich te bevrijden: Onitah brak met het waardesysteem van haar voorouders, en vond haar eigen waarheid die haar als individu heeft doen ontplooiën.

### Gevaren van de subjectieve waarneming

Als Jerobeam na tien jaar van zijn antropologische expeditie terugkomt, is Onitah waanzinnig geworden. Hij luistert naar het kletsen van zijn zuster die de realiteit en verbeelding door elkaar haalt.<sup>1</sup> Van belang voor de interpretatie van dit fragment is de vraag door welk personage de rol van de focalisator wordt vervuld. Dat Onitah waanzinnig is, leidt de lezer namelijk af uit het perspectief van Isabel en Jerobeam.<sup>2</sup> In het volgende hoofdstuk, wanneer Ferdinand komt om Onitah mee te nemen naar zijn kliniek in Memphis, krijgt hij toch een totaal andere indruk. Vanuit het perspectief van Ferdinand lijkt Onitah namelijk volledig rationeel te spreken. En alsof ze dit wil bevestigen betoogt Onitah dan: “U bent zeker al over mijn ziekte ingelicht? Natuurlijk, ik ben krankzinnig. [...] Het komt doordat ik er tot dusver niet in geslaagd ben een dokter uit te leggen dat krankzinnigheid iets is wat alleen door zijn zeldzaamheid wordt bepaald.” Zij beroept zich vervolgens op haar halfbroer die de volksstammen in Zuid-Amerika bestudeerde. Alleen omdat ze zich “precies andersom als wij” gedragen, “zijn ze voor ons gevoel zo vreemd”. Wat Onitah zegt is dus dat krankzinnigheid, net zoals culturele verschillen, subjectief is, en dat de normen door de meerderheid worden vastgelegd: “Als er op de hele wereld maar één menselijk individu leefde, dan zou niemand kunnen uitmaken of hij krankzinnig was of niet!” (*Conserve*, 2005, p. 94). Het aspect van focalisatie als “het punt van waaruit de [subjectieve] waarneming geschiedt” (Bork, Delabastita, van Gorp, Verkruijsse, & Vis, dbnl.org, 2012-2016) wordt dus als het ware binnen het verhaal getrokken. Enerzijds is het subjectieve de enige authentieke waarneming, anderzijds is het onmogelijk om het subjectieve te bewijzen. Het individuele perspectief van

---

<sup>1</sup> Zie: *Conserve*. (2005). p. 81.

<sup>2</sup> Isabel en Jerobeam, die in een voortdurende angst leven dat hun relatie ontdekt zal worden, hebben er alle redenen toe om Onitah als krankzinnig te beschouwen. In het bijzonder Isabel wil Onitah weg hebben, omdat ze vermoedt dat haar zuster “van haar ‘tegennatuurlijke’ verhouding met Jerobeam” weet (Anbeek, 1998, p. 78). Uit dezelfde angst vergiftigt later Isabel hun moeder Naomi. (Zie: *Conserve*. (2005). p. 145.) Dankzij de auctoriële commentaar van de verteller weet de lezer overigens dat Isabels angst ongegrond is: “Het is interessant te weten dat geen ogenblik de simpele waarheid in Isabels hersens daagde, namelijk: dat Onitah geen enkel vermoeden had van de verhouding tussen Jerobeam en Isabel en er dus nooit tegen iemand over sprak [...]. Isabels vrees voor Onitah was volkomen overbodig en zulke vrees wordt menigmaal noodlottig.” (*Conserve*, 2005, p. 96). Opnieuw is de beweegreden voor de gebeurtenissen dus gebaseerd op een misvatting.

Onitah wordt bijgevolg als waanzinnigheid beschouwd.<sup>1</sup> Hermans legt een verband tussen de waanzinnigheid en het verzet tegen de norm dat heel goed bij de figuur van Onitah past: “Het enige wat deze zieken van de anderen scheidt, is hun onmacht om zich op verzoek bij een der traditionele waansystemen neer te leggen” (Preambule (Paranoia)). Onitah is dus degene die in weerwil van de meerderheid naar individualisme streeft.

Yans interpreteert deze passage als de bevestiging van Hermans’ epistemologische nihilisme. Er bestaan namelijk geen objectieve maatstaven om de waanzinnigheid van de waarheid te onderscheiden (1992, p. 62). Dupuis gaat akkoord met deze stelling. Volgens hem heeft Hermans in zijn debuutroman de nadruk gelegd op “het denkbeeld van de betrekkelijkheid en zelfs de gelijkwaardigheid van alle wereldbeschouwingen en waardestelsels” (1983, p. 237). Aangezien de (absolute) Waarheid onkenbaar is, heeft de subjectieve waarheid van één persoon dezelfde waarde als die van duizenden. Grüttemeier benadrukt daarentegen “het paradoxale karakter van Onitahs uitspraak”. De hoofdpersoon gaat er namelijk van uit dat de meerderheid die krankzinnigheid bepaalt zelf krankzinnig is, maar dat ze dankzij hun overwicht de realiteit weten te verstoren. Volgens Grüttemeier maakt Onitah hier gebruik van dezelfde “absolute maatstaven” die ze ontkent: “Hoe zou Onitah anders kunnen weten dat van honderd mensen vijftienennegentig, en niet de resterende vijf krankzinnig zijn?” (1988, pp. 135-136). Wie naar het objectivisme streeft, komt dus weer in zijn eigen subjectieve perspectief terecht.

In de romanwerkelijkheid die door afwisselende focalisatoren wordt waargenomen, blijkt het onmogelijk om anderen van de eigen waarheid te overtuigen. Zo probeert Ferdinand aan het begin van de roman de opvolgster van Ella Dujardin, Dolores (even rijk en opdringerig), van hem te vervreemden. Hij vertelt haar hoe brutaal hij Ella behandelde en dat ze zijn bedreigingen desondanks als “een liefkozing” beschouwde. Hoewel dit verhaal schokkend bij de lezer overkomt (het misverstand leidde tot Ellas dood), lijken noch Ferdinand noch Dolores erdoor geschokt te zijn. Ferdinand geeft een uitleg alsof hij een miscommunicatie al tot de norm heeft verklaard: “Zij had gelijk. Natuurlijk, alles is betrekkelijk en het hangt er alleen van af hoe men het gewend is.” Deze rationele uitspraak wordt snel tot in het absurde opgevoerd wanneer Dolores, nadat Ferdinand de moord op Ella volledig heeft bekend, het volgende zegt:

---

<sup>1</sup> Hermans legt een verband tussen de waanzinnigheid en het verzet tegen de norm dat heel goed bij de figuur van Onitah past: “Het enige wat deze zieken van de anderen scheidt, is hun onmacht om zich op verzoek bij een der traditionele waansystemen neer te leggen” (Preambule (Paranoia)). Onitah is dus degene die in weerwil van de meerderheid naar individualisme streeft.

“– Mijn hemel, hoe verrukkelijk! en doet de ogen gelukzalig dicht alsof het al zo ver is.” (*Conserve*, 2005, p. 53). Net zoals de pastoor kiest Dolores dus voor het niet-begrijpen.

Het thema van ‘niet begrepen worden’ wordt echter het meest opvallend wanneer Jerobeam (die tot nu toe geen symptomen van een geestesziekte heeft vertoond) naar de psychiatrische instelling Trinitatis Hills wordt gebracht. De reden voor de opname is dezelfde als in het geval van Onitah: deze keer wil Ferdinand (door Hyrum C. Page gemanipuleerd) Jerobeam weg hebben. Maar zodra Jerobeam in een auto wordt geduwd op weg naar het gekkenhuis, is het alsof hij inderdaad gek is geworden: hij lacht en huilt door elkaar en probeert de verplegers ervan te overtuigen dat het allemaal een vergissing is geweest, waarop een van hen reageert: “– Het is merkwaardig maar ik heb opgemerkt dat ze werkelijk allemaal wat gekes zeggen.” (*Conserve*, 2005, p. 165). Uit het perspectief van de verpleger is dus de positie van Jerobeam a priori gedefinieerd. Net zoals in het geval van Onitah keert alles wat hij zegt zich tegen hem en “maakt hem in de ogen van anderen alleen maar duidelijker een waanzinnige” (Oversteegen, 1988, p. 66).

Tijdens meerdere discussies met dokter Lawrence, de directeur van Trinitatis Hills, probeert Jerobeam hem van de waarheid te overtuigen. Deze quid pro quo gesprekken resulteren echter altijd in een tragikomisch misverstand (Anbeek, 1998, p. 80; Grüttemeier, 1988, p. 137). Zo vraagt de dokter Jerobeam over de verhouding met zijn zuster, waarmee hij Onitah en de balsemingsplannen bedoelt. Maar aangezien Jerobeam zijn ware ‘misdaad’ in gedachten heeft, geeft hij een antwoord alsof de vraag Isabel betreft: “Het was de kwestie tussen mij en haar. [...] Ik kan zelfs wel zeggen dat de toenadering vooral van haar uitgegaan is.” (*Conserve*, 2005, p. 169; Anbeek, 1998, p. 80). Hetzelfde gebeurt tegen het einde van de roman wanneer Ferdinand (nadat het rottende lichaam van Onitah in zijn huis werd ontdekt), bij Jerobeam in het gesticht aansluit. Wanneer Ferdinand het over de moord op Ella heeft (“Omdat ik doodmisselijk van haar was, daarom heb ik het gedaan.”), interpreteert Lawrence zijn uitspraak alweer in de context van Onitah: “Je was misselijk van haar? En je hield juist zoveel van haar...” (*Conserve*, 2005, pp. 227-228; Oversteegen, 1988, p. 69). Zowel Jerobeam als Ferdinand spreken de waarheid die vervolgens door Lawrence naar eigen behoefte wordt geïnterpreteerd. In de wereld waarin niemand elkaar begrijpt (een echt gekkenhuis dus) begint Jerobeam er langzamerhand in te geloven dat hij waanzinnig is. De enige ‘instantie’ die het misverstand nog doorziet, is de lezer (Oversteegen, 1988, p. 67). In de wereld waarin de waarheid tot de meerderheid behoort, maakt dat echter sowieso geen verschil.

## Epistemologisch nihilisme

Het onvermogen tot betekenisvolle communicatie heeft de meest tragische gevolgen in de context van Onitah. In tegenstelling tot Jerobeam heeft zij nooit de hoop opgegeven om begrepen te worden. Sinds zij in Ferdinands kliniek verblijft, is haar fixatie alleen maar gestegen. Bij elke gelegenheid wil ze met Ferdinand in gesprek gaan over het Egyptische hiernamaals. Omdat haar betogen nooit het gewenste effect teweegbrengen, vreest Onitah dat de mislukking aan haar ligt: “Ja ziet u, dat is het hem juist: dat ik zo goed weet wat ik bedoel en dat ik het toch niet kan uitleggen. Misschien, wanneer ik het eenmaal goed had uitgelegd, dat de anderen mij dan wel zouden hebben begrepen, misschien is het alleen mijn eigen schuld dat de wereld mij niet begrijpt.” (*Conserve*, 2005, pp. 108-109). Net zoals Jerobeam wanneer hij over zijn antropologische roeping vertelt, heeft Onitah dus het gevoel dat de Waarheid onuitgesproken is. Wanneer ze haar gedachten met de andere focalisatoren wil delen, is het alsof ze een vreemde taal spreekt.<sup>1</sup>

Aan de ene kant is er dus Onitah, een ‘hermansiaanse’ waarheidszoeker (“... ik wil de waarheid weten, ik wil niet getroost worden, ik wil de waarheid weten.” (*Conserve*, 2005, p. 132)). Aan de andere kant staan Ferdinand en Jerobeam die haar zoektocht sceptisch en vanaf een wetenschappelijke afstand bekijken (Oversteegen, 1988, pp. 62-64). Deze twee personages belichamen het standpunt van het epistemologische nihilisme. Opmerkelijk genoeg komen ze voor Onitah op sommige momenten in één persoon samen, bijvoorbeeld wanneer zij tijdens een vurige discussie met Ferdinand denkt met Jerobeam te spreken.<sup>2</sup> In hun gesprekken betoogt Ferdinand dat niemand gelijk heeft wanneer het over absolute waarheden gaat: “Wie heeft er wel gelijk in die dingen? Godsdiensten verdwijnen zoals alles verdwijnt. [...] er zijn tijden geweest dat de mensen nergens in geloofden, er zullen tijden komen dat niemand er meer behoefte aan heeft iets te geloven.” (*Conserve*, 2005, p. 111). Deze passage kan volgens Grüttemeier als een voorbeeld van het epistemologische scepticisme worden beschouwd, aangezien Ferdinand hier niet zozeer de waarheid op zich tegensprekt, als wel degenen die haar denken te hebben gevonden. In hun volgende gesprek ongeveer twintig pagina’s verder maakt Ferdinand toch wel een “onvervangbaar hermansiaans[e]” (dat is: epistemologisch nihilistische) opmerking (Oversteegen, 1988, p. 64). Onitah heeft het over verborgene waarheden “die niemand vermoedt”. Ze fantaseert dat er waarheden bestaan die te groot zijn

---

<sup>1</sup> De metafoer van een vreemde taal komt in de redenering van Onitah voor. Ze vergelijkt zich met “de laatste man die de eredienst nog kent [...] maar kan er met niemand over spreken omdat niemand de taal meer kent” (*Conserve*, 2005, pp. 109-110).

<sup>2</sup> Zie: *Conserve*. (2005), p. 135.

voor een gewone mens om ze te beseffen. In reactie erop zegt Ferdinand: “Maar iets waarvan wij niet weten dat het bestaat, het is hetzelfde of het niet bestaat [...], het is zelfs onmogelijk om over bestaan of niet bestaan te spreken met betrekking tot iets waarvan wij helemaal het bestaan niet vermoeden.” (*Conserve*, 2005, pp. 134-135).

Deze stelling waarop Onitah met opwinding en een uitbarsting van waanzin reageert, kan in *Conserve* nog verder door worden getrokken: iets waarvan wij weten (geloven) dat het bestaat, bestaat voor ons ook daadwerkelijk. In het vijftiende hoofdstuk – het moment vanaf de verteller de romanwerkelijkheid niet langer kan relativiseren – deelt Onitah haar gestoorde perspectief met de lezer. Een paar uur voordat ze zelfmoord pleegt en Ferdinand haar lichaam probeert te mummificeren, “verscheen, zoals Onitah voorspeld had, haar moeder [op dit moment al overleden] aan haar bed”. Naomi neemt haar dochter mee naar Egypte waar op een binnenplein “[e]en berg [staat], opgebouwd uit slordig uitstekende glazen stenen, de top helde af naar een zijde, oneindig ver.” Op bevel van haar moeder probeert Onitah de berg te beklimmen maar plotseling wordt ze wakker: “De haren van de berenhuid voor haar bed voelden tussen haar tenen aan als rupsen.” Het wakker worden verandert echter niet de vertelstijl van het geciteerde passage. Op dezelfde manier waarop Onitah de droom als realiteit beseft, blijft ze nu in werkelijkheid dromen. Nadat zij vaarwel aan Ferdinand heeft gezegd, ziet zij namelijk haar moeder alweer “achter haar spiegelbeeld” verschijnen (*Conserve*, 2005, pp. 185-188). Deze keer speelt de scène zich toch in de keiharde realiteit af. De metafoor van de glazen berg gaat in het gillemmesje door waarmee Onitah zich de polsen doorsnijdt. In de waarneming van Onitah bestaat dus geen onderscheid tussen ‘bestaan’ en ‘niet bestaan’. Zo wordt het gillemmesje waarmee Onitah werkelijke zelfmoord pleegt, haar door de onwerkelijke Naomi aangereikt. De grens tussen Waarheid en begoocheling, werkelijkheid en onwerkelijkheid vervaagt.

### Conclusie

De debuutroman van Willem Frederik Hermans *Conserve* wordt gekenmerkt door een variabele vertelsituatie. In de eerste zes hoofdstukken die langs twee verhaallijnen verlopen, domineert de combinatie van de auctoriële verteller met de zerofocalisatie. De verteller heeft daardoor een volledige controle over het verhaal. De interne focalisatie die naarmate de roman vordert steeds vaker optreedt, blijft door de eerste hoofdstukken ondergeschikt aan de auctoriële vertelling. De lezer neigt er daardoor toe de verteller en zijn verslag van de gebeurtenissen te vertrouwen.

Toch wordt het vertrouwen van de lezer gaandeweg op de proef gesteld wanneer de verteller steeds minder van de voorgestelde werkelijkheid en de personages af blijkt te weten. Hij levert wel af en toe een auctorieel commentaar op, hetgeen een tegenstrijdige werkelijkheidspresentatie tot gevolg heeft. Vanaf het veertiende hoofdstuk komt de auctoriële verteller echter niet meer voor. In plaats daarvan treden er afwisselende interne focalisatoren op de voorgrond die ieder een andere visie hebben op de Waarheid in de voorgestelde wereld.

De worstelingen van de vier focaliserende personages vertonen veel gemeenschappelijke kenmerken. Het belangrijkste is dat ze zich van het aan hen opgelegde waardesysteem proberen te bevrijden in de poging hun individuele Waarheid te achterhalen. Deze Waarheid – of de illusie ervan – blijkt echter onuitsprekelijk en onbegrijpelijk vanuit het perspectief van de ander. Zo worden de personages veroordeeld tot de eenzaamheid van hun eigen subjectieve ervaring. De lezer raakt bijgevolg verdwaald in de romanwerkelijkheid verteld vanuit onverenigbare perspectieven, en vraagt zich af of de nagestreefde, objectieve Waarheid überhaupt bestaat.



## Analyse van *De donkere kamer van Damokles*

### Ontstaan en publicatie

De roman *De donkere kamer van Damokles*<sup>1</sup> vormt volgens veel literatuurwetenschappers een hoogtepunt in het schrijverschap van Willem Frederik Hermans (Raat, 1985, p. 19). Hermans schreef *De donkere kamer* tussen 1952 en 1958. Het ontstaansproces strekte zich over de periode van zes jaar uit, omdat de schrijver zich tegelijkertijd ook met andere projecten bezighield zoals zijn proefschrift alsook een aantal toneelstukken, essays en verhalen<sup>2</sup> (Janssen, 1983, p. 12). Zoals we in de vorige analyse hebben kunnen lezen, was Hermans in 1956 ook bezig met het herschrijven van zijn debuutroman *Conserve*.

Net zoals de tweede editie van *Conserve* verscheen *De donkere kamer* voor het eerst bij G.A. Van Oorschot.<sup>3</sup> Vanaf 1958 tot 1970 werden er negen herziene versies van *De donkere kamer* zonder toestemming van de auteur gepubliceerd. Deze publicaties bevatten stilistische veranderingen alsook “correcties van feitelijke onjuistheden” (gegevens die de werkelijkheid buiten de roman betreffen) die niet door de auteur zelf werden vervaardigd. Het conflict om het correctierecht tussen Hermans en Geert van Oorschot werd na ruim tien jaar ten behoeve van de schrijver opgelost. In 1971 verscheen er de eerste door Hermans zelf herziene versie van *De donkere kamer*. Deze keer betroffen de veranderingen enkele “inconsistenties binnen de romanwerkelijkheid”. Wat dus in de publicaties na 1971 te vinden is (zoals in de publicatie uit 2010 waarvan in deze scriptie gebruik is gemaakt) is een hechter verband tussen een aantal gegevens en gebeurtenissen (Janssen, 1983, pp. 13-14). In een roman als *De donkere kamer*, waarin de lezer zelf orde moet scheppen in een chaotisch verhaal, maken dergelijke veranderingen de interpretatie eventueel makkelijker.

---

<sup>1</sup> De roman wordt in het verdere verloop van de analyse aangeduid met de verkorte titel *De donkere kamer*.

<sup>2</sup> Hermans gaf toe dat hij er moeite mee had gehad de betreffende roman te voltooien. Hij was verbaasd over het grote succes van *De donkere kamer* (twee herdrukken binnen een jaar), en vond dat zijn andere werken zoals *De god Denkbaar*, *Denkbaar de God* of *De blinde Fotograaf* deze erkenning meer hadden verdiend (literatuurmuseum.nl). In de brief aan Gust Gils bekende Hermans dat hij zich “persoonlijk [...] [niet] bijzonder geamuseerd [heeft] bij het schrijven van *De donkere Kamer*” (Hermans aan Gust Gils, 25 januari 1959).

<sup>3</sup> De versie van *De donkere kamer* die voor deze scriptie is gebruikt, werd net als *Conserve* vervaardigd door het Huygens Instituut der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen.

### Verhaal van *De donkere kamer*

Om te beginnen worden het verhaal en het decor van *De donkere kamer* beschreven. Anders dan in de analyse van *Conserve* wordt er verder geen aandacht besteed aan het thema structuur.<sup>1</sup> In het geval van *De donkere kamer* zijn verhaal en decor van groter belang om de vertelsituatie in de context te plaatsen. Vervolgens wordt overgegaan tot de analyse van de vertel- en focalisatietechnieken. Vanwege de belangrijke rol van de leeservaring is de analyse in tweeën gedeeld: het eerste deel heeft betrekking op de verhoudingen tussen de verteller en de focalisator; in het tweede deel ligt de focus op de impact van de focalisatie op de leeservaring. Net als bij de analyse van Hermans' debuutroman zal er een verband worden gelegd tussen de aspecten van de narratologie en de waarheidsproblematiek.

Het hoofdpersoonage in *De donkere kamer* heet Henri Osewoudt. In het grootste deel van de roman is de hoofdpersoon rond zijn twintigste – de andere personages noemen hem dan bij zijn achternaam 'Osewoudt' – maar in de eerste fragmenten, die zijn kinderjaren betreffen, wordt hij aangesproken met 'Henri'.<sup>2</sup> Toen Osewoudt twaalf was, heeft zijn krankzinnige moeder zijn vader met een breekijzer vermoord. Osewoudts oom, Bart Nauta, nam toen de jongen op in zijn gezin in Amsterdam. De eerste nacht bij oom Bart werd Osewoudt door zijn zeven jaar oudere, lelijke nicht Ria in het bed gelokt. Hij is sindsdien met haar gaan slapen omdat dat de makkelijkste weg was ("En waarom zou hij zich inspannen?") (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, p. 12). De passiviteit en gebrek aan wilskracht openbaren zich als het ware in Osewoudts uiterlijk. Het is alsof de hoofdpersoon nooit een man is geworden: hij is kort en meisjesachtig, met dunne blonde haartjes en hoge stem. Er was nooit een baard op zijn gezicht.

Op de leeftijd van achttien beslist Osewoudt met Ria te trouwen en de sigarenwinkel van zijn vader in Voorschoten voort te zetten. Hij neemt ook zijn krankzinnige moeder in huis. Het hoofdpersoonage verwacht niets nieuws van het leven, hij heeft het gevoel "of alles wat er had moeten worden gedaan, al gedaan was". Maar als er de Tweede Wereldoorlog uitbreekt, ziet Osewoudt een kans voor een verandering. Afgekeurd voor de militaire dienst omdat hij te klein is, ontsnapt het hoofdpersoonage vaak in de wereld van oorlogsfantasieën: "Hij dacht zich dat er buiten voor de winkel, vliegtuigen stonden met brullende motoren [...], of geweldige

---

<sup>1</sup> Voor de informatie over de structuur van de betreffende roman zie: Janssen, F. A. (1983). *Over De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers. p. 16.

<sup>2</sup> Het valt op dat de verteller het hoofdpersoonage door de hele roman bij zijn achternaam noemt (zelfs als het om de twaalfjarige jongen gaat). Ook hier zal, naar het voorbeeld van de verteller, het hoofdpersoonage met 'Osewoudt' worden aangeduid.

kanonnen die onophoudelijk schoten met schokkende lopen”. Als hij op de eerste oorlogsdag bezoek krijgt van de Nederlandse luitenant Dorbeck, is het alsof zijn fantasieën tot leven zijn gekomen. De luitenant vraagt Osewoudt om een rolfilmpje voor hem te ontwikkelen (vermoedelijk van nationaal belang) en kijkt hem aan “of [hij] iets bijzonders in hem zag”. Osewoudt en Dorbeck zijn als twee druppels water: dezelfde lichaamslengte, identieke gezichtstrekken, zelfs hun namen lijken op elkaar. Maar tegelijkertijd heeft Dorbeck datgene waar Osewoudt het meest naar verlangt: dik zwart haar, een lage stem en een mannelijke uitstraling. Dit, samen met zijn charisma en zelfvertrouwen, wekt de indruk dat hij op Osewoudt lijkt “zoals een negatief van een foto lijkt op een positief” (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, pp. 19, 21, 22).

Geleidelijk en zonder zich er volledig van bewust te zijn, gaat Osewoudt aan de slag in de verzetsbeweging. Hij verricht steeds meer gevaarlijke taken op Dorbecks bevel (van het ontwikkelen van illegale foto’s tot het liquideren van de landverraders) en vraagt zich niet af waar die bevelen precies vandaan komen. Als verzetsheld voelt zich Osewoudt uiteindelijk voldaan en gelukkig: “Het was of hij op een andere planeet liep, waar de zwaartekracht maar een fractie van die op aarde bedraagt”. Wanneer hij gedurende vier jaar niets meer van zijn dubbelganger verneemt is “het of de oorlog niet voor hem bestond”<sup>1</sup> (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, pp. 33, 38). Pas in 1944 bereiken het hoofdpersonage nieuwe berichten en opdrachten die hij met nog meer toewijding en opoffering vervult. Een onverwachte wending komt op de Bevrijdingsdag wanneer Osewoudt als spion in de dienst van de Duitsers door zijn landgenoten wordt gearresteerd. Samen met inspecteur Selderhorst probeert de lezer er achter te komen wat de waarheid is in het verhaal van Osewoudt. Parallel aan de fantasieën over heldendaden die in het begin van de roman werkelijkheid zijn geworden, blijkt nu de werkelijkheid van het hoofdpersonage “uit niets anders dan uit onbewijsbare opvattingen te bestaan” (Janssen, 1983, p. 39). Realiteit en verbeelding lopen in de waarneming van de hoofdpersoon door elkaar.

Het verhaal van *De donkere kamer* wordt in het kader van een dubieuze oorlogswereld geplaatst. Het decor van “collaboratie en verzet” heeft volgens Janssen twee belangrijke functies. Ten eerste speelt de roman zich af in de “ondoorzichtige” wereld waarin geen duidelijke scheiding tussen waarheid en fantasie bestaat. Dit is de wereld van “dubbelspionnen,

---

<sup>1</sup> De periode waarin Dorbeck Osewoudt niet meer contacteert, wordt opmerkelijk genoeg niet in de roman opgenomen. In twee korte fragmenten beschrijft de auteur wat er met het hoofdpersonage gebeurde gedurende die vier jaar. Wanneer Dorbeck in 1944 opnieuw verschijnt, bevindt de lezer zich nog steeds in het begin van de roman.

provocateurs en verraders” waarin niemand zijn ware naam wil zeggen en waar “niets dan ongeluk uit [kan] voortkomen als je veel van anderen afweet”<sup>1</sup> (1983, p. 61; *De donkere kamer van Damokles*, 2010, p. 86). Ten tweede legt Janssen een verband tussen het historische decor in *De donkere kamer* en de werkelijkheidssuggestie. De roman wekt namelijk de indruk dat de voorgestelde werkelijkheid bewijsbaar is, omdat het verhaal op de feitelijke gebeurtenissen is geïnspireerd<sup>2</sup> alsook zich in authentieke plaatsen en perioden uit de geschiedenis afspeelt.

### Relatie tussen verteller en focalisator

Anders dan in *Conserve* waarin de vertelsituatie zich in de loop van het verhaal ontwikkelt, blijft de rol van de verteller in *De donkere kamer* door de hele roman onveranderd. Er is dus sprake van een vast vertel- en focalisatiepatroon. Er komen echter af en toe fragmenten voor die van dit patroon afwijken. In de analyse van *De donkere kamer* wordt eerst het dominerende patroon bestudeerd, en daarna de afwijkingen ervan.

In *De donkere kamer* is er hoofdzakelijk sprake van een actoriële verteller. Het belangrijkste kenmerk van dit verteltype is dat de verteller buiten de romanwerkelijkheid staat (Lintvelt: de heterodiëgetische basisvertelvorm) en “zich zo ver achter de romanpersonen [terugtrekt]”<sup>3</sup> (Van Hoek & Wingen, 2002, p. 38). In *De donkere kamer* verdwijnt de actoriële verteller achter hoofdpersonage Henri Osewoudt (Janssen, 1983, p. 50). Hetzelfde personage speelt in de betreffende roman de rol van de focalisator. Anders dan in de auctoriële vertelsituatie, waarin de verteller zowel over externe als interne alwetendheid beschikt, is het actoriële vertelperspectief beperkt tot dit van de focalisator (Lintvelt, 1985, pp. 177-178). In de praktijk betekent dit dat de verteller als het ware kijkt door de ogen van Osewoudt: hij kent alleen zijn waarnemingen, gevoelens en gedachten (Janssen, 1983, p. 50). Hij weet bijgevolg

---

<sup>1</sup> Janssen die zijn analyse van de roman in kwestie vooral vanuit psychologisch standpunt verricht, beweert ook dat de verdrongen aspecten van iemands persoonlijkheid vaak onder dergelijke moeilijke omstandigheden opduiken. Dorbeck vormt in dit opzicht een concept van Osewoudts psyche (de “viriele tegenpool” of in andere woorden “de actieve, agressieve kant van de passieve Osewoudt” dat het hoofdpersonage het excuus verschaft voor “het uitleven van [zijn] verdrongen wensen” (1983, pp. 17, 29, 60-61).

<sup>2</sup> *Donkere kamer van Damokles* wordt namelijk op het zogenoemde Englandspiel gebaseerd. In het interview van Hans Sleutelaar en Piet Calis vertelt Hermans dat hij op het idee kwam van Dorbeck door een jarenlange studie van het geval van de verrader Van der Waals (HP-gesprek met dr. Willem Frederik Hermans, 1962). Voor meer informatie over het Englandspiel zie: Janssen, F. A. (1983). *Over De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers. pp. 57-60.

<sup>3</sup> Het actoriële verteltype valt meestal met de heterodiëgetische basis-vertelvorm samen. De veronderstelling van de onderzoeker is dat dit de reden is waarom van Hoek en Wingen de positie van de verteller buiten de romanwerkelijkheid (het kenmerk van de heterodiëgetische basis-vertelvorm; zowel personaal als auctorieel) als een kenmerk van het actoriële verteltype beschouwen. Zoals in het theoretische kader is aangegeven, ziet Genette de kwesties van vertelvorm en verteltype apart van elkaar. Lintvelt geeft tevens het voorbeeld van *La Peste* om aan te tonen dat het actoriële verteltype ook in het homodiëgetische verhaal kan voorkomen (1985, pp. 173-174).

niet wat er buiten Osewoudts gezichtsveld gebeurt of wat de andere personages voelen of denken. In het begin van het boek beschrijft de verteller bijvoorbeeld hoe twaalfjarige Osewoudt op de dag dat zijn vader vermoord wordt, de mensen op de straat hoort spreken: “Turlings trok hem zo snel mee, dat hij niet verstaan kon wat er gezegd werd, al wist hij zeker dat het over hem ging.” (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, pp. 5-6). Omdat de focalisator niet verstaat wat de mensen zeggen, wordt de verteller evenmin over hun woorden ingelicht. Tegelijkertijd weet hij met zekerheid wat de focalisator denkt en voelt.

Het beperkte inzicht van de verteller speelt een cruciale rol in de interpretatie van *De donkere kamer*. Net als het hoofdpersonage beschikt de vertelinstantie alleen over losse stukjes van de puzzel. Het onbegrijpelijke en chaotische perspectief van de focalisator manifesteert zich daarom in verschillende verteltechnieken. Hieronder volgt kort de uitwerking van die verteltechnieken in de context van de psychologie van het hoofdpersonage.

Osewoudt verricht de opdrachten van Dorbeck zonder te weten waar ze vandaan komen en waar ze precies toe dienen. Omdat zijn dubbelganger vaak voor langere perioden niets van zich laat horen, voelt zich Osewoudt nutteloos, verward en ‘leeg’: “Of ik er een winkeltje in expositiemateriaal op na houd, dacht hij, alles wat ik etaleer is leeg, *ledig*. [...] ... ik weet niet wat ik fotograferen moet en niemand zegt mij meer wie ik dood moet schieten. Alles gaat vanzelf, alles is al gebeurd. Alles wat ik onderneem blijft zonder gevolgen.” (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, p. 42). Door middel van de directe rede (“dacht hij”) openbaart de verteller de gedachten van de hoofdpersoon. De verteller verdwijnt naar de achtergrond (de directe rede impliceert hier het gebruik van de ik-vorm) waardoor Osewoudts gevoelens nog directer bij de lezer uitkomen (Janssen, 1983, p. 51). Een vergelijkbaar effect heeft de innerlijke monoloog (‘monologue intérieur’) van Osewoudt. De innerlijke monoloog lijkt op de “verwoording van de bewustzijns- of gedachtestroom van een enkel (monoloog) personage”, die rechtstreeks tot de lezer is gericht, aangezien de verteller naar de achtergrond in verdwenen (Bork, Delabastita, van Gorp, Verkruijsse, & Vis, dbnl.org, 2012-2016). In *De donkere kamer* benadrukt deze verteltechniek alweer de onbegrijpelijkheid van de situatie waarin het hoofdpersonage zich bevindt. In het midden van een verzetsactie, wanneer hij geen inlichtingen meer van Dorbeck verkrijgt, wordt Osewoudt als een marionet weergegeven die zijn eigen handelingen niet onder controle heeft: “Osewoudt begon te mompelen, wist zelf niet wat hij mompelde en verliet de file. Hij liep het station uit, vage gedachten in zijn hoofd... de gulden wisselen... een zwarte handelaar zoeken... Maar waar?” (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, p. 58). In het geciteerde fragment is de verteller helemaal naar de achtergrond verschoven

waardoor “de suggestie van directheid in de mededeling” nog versterkt wordt (Janssen, 1983, p. 51).

### Afwijkingen van de actoriële vertelling

Zoals zo-even als is opgemerkt, is er in *De donkere kamer* grotendeels sprake van de actoriële verteller. Enerzijds deelt hij de waarneming van het hoofdpersonage – hij heeft een volledig inzicht in zijn psychologie – anderzijds is zijn visie op de romanwereld beperkt tot hetgeen het hoofdpersonage gewaarwordt. Zonder enige referentiepunt is de verteller niet in staat het werkelijkheidsbeeld van de focalisator met de realiteit te confronteren.

De actoriële vertelsituatie in *De donkere kamer* kent echter enkele uitzonderingen. Af en toe levert de verteller namelijk auctorieel commentaar. Omdat de auctorieële verteller in principe kennis van gebeurtenissen heeft die ook buiten het gezichtsveld van de focalisator liggen, werpen dergelijke fragmenten nieuw licht op het werkelijkheidsbeeld.<sup>1</sup> Het valt bovendien op dat er aanzienlijk meer auctorieële commentaren zijn in de openingshoofdstukken dan verderop in de roman. Het is alsof de komst van Dorbeck de aandacht van de verteller van de buiten- naar de binnenwereld van Osewoudt doet verschuiven.<sup>2</sup>

Volgens Janssen heeft “een auctoriaal trekje” in de actoriële vertelling het scheppen van een werkelijkheidssuggestie tot doel (1983, p. 51). In de passage: “Osewoudt en Ria trouwden de 25e augustus van het jaar 1939. Zes dagen later vertelde de radio dat Hitler met vliegtuigen en tanks Polen was binnengerukt.” plaatst de verteller het huwelijk van Osewoudt en Ria in het historische – dat is: werkelijke – kader (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, p. 17). Al heeft de vertelinstantie in *De donkere kamer* geen zuiver auctorieel inzicht (zijn kennis van de oorlog in Polen heeft hij aan de radio te danken), creëert hij daardoor een illusie van objectiviteit (Janssen, 1983, p. 52). Soms worden de auctorieële commentaren met de tegenwoordige tijd gecombineerd: “Zijn oog viel op het bord INHALEN VERBODEN dat hij alle dagen las als hij uit school kwam. Het staat aan de ingang van de nauwe hoofdstraat van

<sup>1</sup> Volgens Janssen komen de auctorieële commentaren in de betreffende roman zo weinig voor dat ze “de personale (anders: actoriële) vertelsituatie als geheel niet aantasten” (1983, p. 51). Van Hoek en Wingen vinden daarentegen dat hoewel de auctorieële manifestaties inderdaad weinig voorkomen, ze een aanzienlijke invloed hebben op de manier waarop de werkelijkheid wordt voorgesteld (2002, p. 40).

<sup>2</sup> Van Hoek en Wingen noemen de openingshoofdstukken van *De donkere kamer* de ‘eerste fase’ die voor het grootste deel berichtend wordt verteld. Aan de hand van de tijdverdichting (“grote tijdsprongen [...] tussen de hoofdstukken”) wordt de lezer vanaf een afstand over Osewoudts kinder- en tienerjaren bericht. Deze fragmenten concentreren zich meer op de weergave van “louter feiten” (door middel van de auctorieële commentaren) dan van het gezichtspunt van het hoofdpersonage (door middel van de actoriële vertelling). Vanaf de tweede en derde fase (de eerste en de tweede verschijning van Dorbeck), waarin de lezer dankzij de scenische weergave “Osewoudts gedachten en gevoelens beter kennen [leert]”, duiken auctorieële commentaren nog slechts zelden op (Van Hoek & Wingen, 2002, pp. 41-43).

Voorschoten. Zo nauw is de straat, dat de tramsporen naar elkaar toe kruipen en over elkaar heen gaan liggen.” (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, p. 5). Het gebruik van de tegenwoordige tijd vermindert hier de afstand tussen de verteller en de gebeurtenissen. Omdat de verteller tot in detail de werkelijkheid buiten de roman kent (Voorschoten), neigt de lezer ertoe in zijn versie van het verhaal te geloven (Janssen, 1983, p. 56). Wat in de geciteerde passages echter met name opvalt is niet, zoals Janssen suggereert, het werkelijkheidseffect op zich, maar eerder de onzekerheid welke instantie – de verteller of de hoofdpersoon – deze werkelijkheid waarneemt. De lezer is namelijk niet zeker of de verteller zich voor een kort moment van de focalisator losmaakt (hij bezit de auctoriële kennis van de romanwereld), of dat hij eerder zó met de focalisator meevoelt dat hij diens gewaarwording (de radio, Voorschoten) als eigen gewaarwording gaat beschouwen. Dit past bij de theorie van Bal die ‘vertellen’ en ‘focaliseren’ als gelijkgestelde communicatieve handelingen beschouwt (Van Buuren, 1979, p. 460). Dergelijke veranderlijke machtsverhoudingen tussen de narratieve instanties op hetzelfde niveau komen ook later in de roman voor. Soms gebeurt dat door een auctorieel commentaar te combineren met de vrije indirecte rede, bijvoorbeeld wanneer Osewoudt suggereert dat de Duitse politie zijn vriend Moorlag met opzet heeft laten lopen. De auctoriële opmerking: “Het was een onzinnige veronderstelling, het nut van Moorlag’s rol in deze geschiedenis zou geen enkele Duitser inzien.” wordt door Osewoudts innerlijke monoloog gevolgd: “Als Moorlag niet aan het station gestaan had, wat zou ik dan anders hebben kunnen doen dan naar Voorschoten gaan – en gegrepen worden?” (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, p. 59). De lezer raakt in verwarring of hij met de gedachtestroom van de auctoriële verteller of met die van het focaliserende personage te maken heeft.

Voor van Hoek en Wingen staat niet de werkelijkheidssuggestie maar eerder de relatie tussen de auctoriële commentaren en het hoofdpersoonage centraal. Volgens hen “wordt het gedrag van Osewoudt [middels de auctoriële commentaren] geïnterpreteerd, geëvalueerd en een enkele keer zelfs geïroniseerd” (2002, p. 40). De eerste opdracht die Osewoudt van Dorbeck krijgt, is het ontwikkelen van foto’s. Omdat hij geen verstand heeft van fotografie, ontwikkelt de hoofdpersoon het filmpje in rood licht waardoor de foto’s allemaal zwart uitkomen. Osewoudt is er niet zeker van of dit zijn schuld is “[m]aar omdat hij vermoedde dat ze [de foto’s] waardeloos zouden zijn en hij niet aangezien wilde worden voor een man die alleen maar teleurstellingen tot ontwikkeling kon brengen, deed hij iets wat uitgelegd zou kunnen worden als een wanhoopsdaad”. Hij geeft zijn hele bedrijfskapitaal uit om een Leica te kopen en gaat “naar Scheveningen in de hoop militaire installaties van de Duitsers te kunnen fotograferen” (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, pp. 28-29). De verteller neemt in dit

fragment afstand van de persoonlijke vertelling en deelt met de lezer wat hij van Osewoudts handelingen vindt (“een wanhoopsdaad”). Hij beweert dat het minderwaardigheidscomplex van Osewoudt tot zijn ondergang heeft bijgedragen. Het ontwikkelen van de foto’s geeft het hoofdpersonage een kans om zijn waarde aan anderen te bewijzen. Hij verwacht er de objecten uit zijn fantasieën op te ontwaren: “Duitse verdedigingswerken, geschutopstellingen, vliegvelden, fotocopieën van geheime wapens ...”, maar wat er in werkelijkheid aan het licht komt, is even “melkachtig wit” en onbeduidend als zijn alledaagse realiteit<sup>1</sup> (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, p. 28).

Verderop in de roman beroept de auteur zich op de auctoriële vertelinstantie wanneer het hoofdpersonage machteloos tegenover consequenties van zijn eigen handelingen staat. Het gebruik van de auctoriële verteller draait in dergelijke gevallen de verhouding tussen de focalisator en het gefocaliseerde object om. Na de oorlog wordt Osewoudt tot zijn grootste verbazing als landverrader bestempeld. Wanneer hij tijdens de bevrijdingsfestiviteiten door Nederlandse soldaten wordt gearresteerd, is het alsof hij slachtoffer wordt van de door hemzelf gefocaliseerde werkelijkheid.<sup>2</sup> Op dat moment merkt de verteller op: “Neen, lopen kon dit niet meer worden genoemd. Zij droegen hem aan zijn ellebogen de gang in, als een modepop.” Daarmee ontnemt hij Osewoudt niet alleen zijn lichamelijke vrijheid (“Zij droegen hem [...] als een modepop.”), maar ook de recht op focaliseren (“Neen, lopen kon dit niet meer worden genoemd.”). Wanneer de soldaten de hoofdpersoon in een cel opsluiten, wordt zijn gezichtsveld zowel letterlijk als metaforisch beperkt: “Er was een raam, smal en hoog als alle ramen van de kazerne. Het was aan de buitenkant bedekt door netvormig gespannen prikkeldraad.” (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, pp. 235-236). Door dit smalle raam, vanachter het prikkeldraad bekijkt Osewoudt de aankomst van de Koningin.

Het belangrijkste fragment dat vanuit de auctoriële vertelsituatie wordt geschreven, is volgens Janssen de dood van Osewoudt aan het einde van de roman (1983, p. 51). Kort voor

---

<sup>1</sup> De foto’s gaan vervolgens van “melkachtig wit [naar] geheel zwart”. De kleurovergang symboliseert de verandering die Dorbeck in het leven van Osewoudt teweegbrengt. Op het moment dat Osewoudts leven van monotoon en ‘kleurloos’, bedenkelijk, donker en chaotisch wordt, laat Osewoudt zijn blonde haar zwart verven waardoor hij “niet te onderscheiden van Dorbeck [is]” (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, pp. 28, 73).

<sup>2</sup> Tot de Bevrijdingsdag (dat is wanneer de objectieve werkelijkheid voor het eerst tevoorschijn treedt) interpreteert Osewoudt de gebeurtenissen altijd naar eigen goeddunken: hij voert de opdrachten afkomstig uit Engeland uit, en wordt door de Duitsers als hoogst gevaarlijke verzetsman gezocht. Janssen geeft een paar voorbeelden van Osewoudts “beoordelingsfouten” die ernaar verwijzen dat het hoofdpersonage door zijn eigen beschouwingswijze bedrogen wordt. Wanneer hij bijvoorbeeld door de groep onbekende mannen uit het ziekenhuis Zuidwal bevrijd wordt, “verbindt [Osewoudt] geen conclusies aan het feit dat zijn bevrijders hem, zonder onderduikadres, op straat achterlaten” (1983, p. 34). Het hoofdpersonage gelooft dat er Dorbeck of zijn metgezel Labare achter de bevrijding staat, terwijl hij in feite door de Duitsers met opzet wordt losgemaakt om hun naar de verzetsgroep Labare te leiden. Voor meer voorbeelden van Osewoudts beoordelingsfouten zie: Janssen, F. A. (1983). *Over De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers. pp. 34-35.



zijn dood krijgt Osewoudt de laatste kans om het bestaan van Dorbeck te bewijzen – er zou in zijn kwijtgeraakte Leica een filmrolletje moeten zitten waarop Osewoudt en Dorbeck naast elkaar op de foto staan. Wanneer het fototoestel als bij wonder gevonden wordt (ironisch genoeg heeft pater Beer er vurig om gebeden<sup>1</sup>) en Osewoudt het filmpje met immense spanning ontwikkelt, komt er echter alleen “een klein zwart plaatje” aan het licht.<sup>2</sup> Tot zijn uiterste gebracht (schreeuwend “Godverdomme, Dorbeck waar ben je? Vertoon je!”) rent Osewoudt weg op de straat waar hij onmiddellijk wordt neergeschoten. Op dit moment neemt de auctoriële verteller de controle over het verhaal over. Het laatste, korte hoofdstuk van de roman wordt dan volledig uit zijn perspectief verteld. Het begint met de beschrijving van het lawaai dat de SS’ers met wie Osewoudt opgesloten zat, alsof in solidariteit met hem opheffen: “Het gebouw daverde. [...] Honderden stemmen riepen tegelijk om hulp. [...] Het leek of het hele gebouw zou instorten.” (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, pp. 314, 316; Calis, 1992, p. 403). Calis ziet dit als een tragische herinnering van het centrale thema van *De donkere kamer*: “Hij [Osewoudt] had zich met alles wat hij in zich had ingespannen om niet bij hen [de verraders] te horen, en nu werd hij alsnog in hun rijen ingelijfd.” (1992, p. 404). De sterfscène onderscheidt zich daarom van de rest van het boek niet alleen door de afwijkende verteltechnieken, maar ook door de nadruk die ze op het thema van misverstand en absurditeit van het bestaan legt.

Door middel van de auctoriële commentaren scheidt zich dus de verteller duidelijk van de focalisator af. Ten eerste heeft de verteller kennis van de werkelijkheid zowel binnen als buiten het fictionele kader (de werkelijkheidssuggestie). Ten tweede is hij in staat de motivaties van de focalisator vanaf een afstand te beoordelen. Er mag echter niet worden vergeten dat auctoriële commentaren zelden in *De donkere kamer* voorkomen. Ze hebben daarom tevens de verwarring van de lezer tot gevolg: deze vraagt zich af welke instantie (verteller of focalisator) in een bepaald fragment communiceert, en wiens gezichtspunt hij zou moeten vertrouwen.

---

<sup>1</sup> Pater Beer is een van de personages voor wie het verhaal van Osewoudt “een symbolische betekenis” heeft. In de figuur van Dorbeck, die tegen einde van de roman Osewoudts verlossing belichaamt, ziet pater Beer de metafoer van God. Andere personages die Osewoudts verhaal symbolisch interpreteren, zijn onder andere de jonge nihilist en de dokter Lichtenau (zie: *De donkere kamer van Damokles*. (2010) respectievelijk pp. 278-280 en 301-305). Hermans benadrukte dat hij geen van die standpunten persoonlijk deelde. Hij “[gaf ze] alleen weer” om aan te tonen dat de waarheid over Osewoudt vanuit verschillende perspectieven een andere gestalte krijgt (Jesserun d'Oliveira, 1977).

<sup>2</sup> Marres noemt een paar fragmenten uit de roman die de lezer erop kunnen voorbereiden dat de foto leeg zal zijn (zie: Marres, R. (1996). *Ongevonden straat en lege foto*. In R. Marres, *Over de interpretatie van De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans* (pp. 23-25). Leiden: Dimensie Boeken. p. 24.). Aangezien de lezer niet verwacht dat de foto doorslaggevend zal zijn voor het verhaal, neemt hij volgens Marres toch geen notitie van die fragmenten en is verbaasd door de uitkomst (1996, p. 24). Verdere redenen waarom de lezer volgens Marres sommige aanwijzingen over het hoofd kan zien, worden in het volgende hoofdstuk besproken.

## Relatie tussen focalisator en lezer

Omdat de verteller in de heterodiëgetische basisvertelvorm buiten het verhaal staat, ziet de lezer de romanwerkelijkheid zonder zijn bemiddeling en daardoor meer direct. Tegelijkertijd heeft dit tot gevolg dat de lezer zich in de positie van het focaliserende personage verplaatst: "... der Leser glaubt sich in eine Romangestalt versetzt, glaubt mit den Augen dieser Gestalt auf die dargestellte Welt zu blicken, an ihren Gefühlen en Gedanken über diese Welt teilzunehmen" (Stanzel, *Typen der Erzählsituation*, 1981, p. 43). Deze interpretatie (focalisator vervangt verteller als de instantie tussen lezer en verhaal) sluit overigens aan bij de theorie van Bal. Ten eerste vormen zowel verteller als focalisator een element van de triade tussen de lezer, het subject, en het object van perceptie. Ten tweede staat de focalisator op hetzelfde niveau als de verteller, waardoor hun perspectief een vergelijkbare invloed kan hebben op de lezersinterpretatie (Van Buuren, 1979, p. 160).

In *De donkere kamer* staat de lezer ongetwijfeld dichter bij de focalisator dan bij de verteller. Zowel Janssen als van Hoek en Wingen beweren dat de lezer geen andere keuze heeft dan het standpunt van Osewoudt in te nemen. Ze gaan akkoord dat dit aan de gebruikte focalisatietechnieken ligt: ten eerste wekken ze bij de lezer "de illusie dat hij aanwezig is op de plaats van handeling of dat hij als het ware via een romanfiguur – die niet vertelt – het voorgestelde bekijkt". Daardoor heeft de lezer de indruk dat hij de romanwerkelijkheid samen met de focalisator ervaart<sup>1</sup> (Van Hoek & Wingen, 2002, p. 38). Ten tweede, hetgeen uit de lezers betrokkenheid binnen het verhaal voortvloeit, kiest de lezer de kant van Osewoudt dankzij "de gewoonlijk optredende identificatie van de lezer met de romanfiguur". Een dergelijke identificatie heeft in de roman waarin de lezer als het ware "gevangen in een beperkte blik op de gebeurtenissen" zit, belangrijke gevolgen voor de interpretatie (Janssen, 1983, p. 52). Dankzij de interne focalisatie neigt een doorsnee lezer ertoe in het bestaan van Dorbeck te geloven: "Zowel Osewoudt als de lezer geloven in zijn [Osewoudts] onschuld; de lezer, die niet over andere gegevens beschikt, moet hierin wel met de hoofdpersoon meegaan" (Janssen, 1983, p. 32). Wanneer Osewoudt bijvoorbeeld als Duitse collaborateur gevangenzit, voelt de lezer met hem mee en hoopt deze op een positieve uitkomst.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Het is alsof de leeservaring dichter bij het kijken, of zelfs bij het deelnemen wordt gebracht. De focalisator vervangt de verteller op het niveau van het verhaal, waardoor de lezer "gar nicht den Eindruck bekommt, als werde erzählt. Im personalen Roman wird gezeigt, vorgeführt, dargestellt" (*Typen der Erzählsituation*, 1981, p. 40). Omdat het verslag van Osewoudt niet verteld maar rechtsreeks getoond wordt, wordt de lezer nog meer bij het verhaal betrokken (Janssen, 1983, p. 52).

<sup>2</sup> Een duidelijk voorbeeld daarvan vormt de al eerder vermelde foto waarop Osewoudt en Dorbeck naast elkaar zouden moeten staan, en die tegen het einde van de roman toch "een klein zwart plaatje" blijkt voor te stellen.

Tegelijkertijd komen er in de roman echter fragmenten voor waarin de lezer zich van het perspectief van Osewoudt distantieert (Van Hoek & Wingen, 2002, p. 45). Naast de reeds vermelde auctoriële passages speelt hier externe focalisatie een belangrijke rol. In eerste instantie worden de fragmenten van de roman geanalyseerd waarin het gebruik van interne focalisatie de identificatie van de lezer met Osewoudt bevordert. Vervolgens verschuift de aandacht naar de fragmenten die deze identificatie om verschillende redenen ondermijnen, al zijn ze steeds vanuit het perspectief van de hoofdpersoon gefocaliseerd. In het daaropvolgende hoofdstuk ligt de nadruk op de afwijkingen van de interne focalisatie die ertoe bijdragen “dat de lezer, hoewel hij (bijna) het hele boek door alles met de ogen van Osewoudt beleeft, toch een iets breder gezichtsveld heeft” (Janssen, 1983, p. 32).

Het aspect van focalisatie is met name van belang in die fragmenten waarin Dorbeck in het verhaal optreedt. Behalve hun eerste ontmoeting, wanneer Ria in de halfopen tussendeur staat te gluren, spreken Osewoudt en Dorbeck elkaar altijd onder vier ogen.<sup>1</sup> Bovendien vertonen “de omstandigheden waaronder de contacten tussen de dubbelgangers plaatsvinden [vanaf de derde ontmoeting] enkele specifieke kenmerken” (Janssen, 1983, p. 42). Betlem en Janssen noemen in dat verband onder andere: het abnormale karakter van Dorbecks aankomst en vertrek, gehinderde waarneming en irreële sfeer<sup>2</sup> (Betlem, 1966, p. 285; Janssen, 1983, p. 42). Zo wordt Osewoudts gezichtspunt (en dat van de lezer) steeds belemmerd wanneer Dorbeck in de nabijheid komt. Ondanks de stelling van Betlem is al de tweede ontmoeting van Osewoudt en Dorbeck eigenaardig:<sup>3</sup> Dorbeck verschijnt onverwachts tijdens een onweersbui,

---

Volgens Marres vindt de lezer de zwarte foto mysterieus, hoewel hij over meerdere aanwijzingen beschikt dat ze slecht zou uitkomen. De reden waarom de lezer deze situatie mysterieus vindt, is daarom niet het gebrek aan logische aanwijzingen, maar juist zijn identificatie met het hoofdpersonage: “Niettemin heeft hij [de lezer] geen reden om aan Dorbeck's bestaan (in de beperkte betekenis) te twijfelen. Hij zal het mysterieus vinden juist omdat hij niet twijfelt.” (1996, p. 25).

<sup>1</sup> Een uitzondering daarop kan ook hun tweede ontmoeting vormen; dat is de aanslag in de Kleine Houtstraat 32 wanneer Dorbeck in het gezelschap van Zéwüster optreedt. Noch Zéwüster noch Ria overleven de oorlog (Ria wordt door Osewoudt zelf vermoord) en kunnen het bestaan van Dorbeck daarom niet bevestigen.

<sup>2</sup> Volgens Betlem impliceert dit dat Dorbeck in feite officier Elbert Jagtman is, die in juli 1940 in Duitse gevangenschap verdwijnt. De eerste twee ontmoetingen met Dorbeck onderscheiden zich van de latere ontmoetingen, omdat Osewoudt de reële persoon Jagtman ontmoet. Vanaf hun derde contact [in 1944] neemt “Osewoudts schepping ‘Dorbeck’ zijn [Jagtmans] plaats in” (Janssen, 1983, p. 42). Aangezien Jagtman al overleden is, vormt ‘Dorbeck’ die na vier jaar zwijgen weer in Osewoudts leven opduikt, alleen een hallucinatie. Voor de gedetailleerde argumentatie waarom Dorbeck in werkelijkheid Jagtman is zie: Betlem, D. (1966). *De geboorte van een dubbelganger*. Merlyn. Jaargang 4, pp. 286-290.

<sup>3</sup> Janssen bekritiseert de theorie van Betlem dat hij bewust uit de interpretatiemogelijkheden kiest om het bestaan van Dorbeck te ontkennen. Bovendien wijst hij op Betlems onnauwkeurigheid betreffende de datering van de derde ontmoeting. Uit dit onderzoek blijkt al dat de tweede komst van Dorbeck (die voor Jagtmans verdwijning plaatsvindt) de door Betlem genoemde specifieke kenmerken vertoont (Janssen, 1983, pp. 42-43). Over het betoog van Betlem zijn van Hoek en Wingen dezelfde mening toegedaan. Ze vinden dat hij niet genoeg bewijs heeft geleverd om te concluderen dat Osewoudt vanaf de derde ontmoeting met Dorbeck hallucineert (2002, p. 50).

en als hij een pistool in de hand van Osewoudt drukt, begint “het [buiten] nu ook te stormen, het [wordt] nog donkerder in de winkel dan het al was”. Uit het perspectief van Osewoudt is het alsof Dorbeck over bovenmenselijke krachten beschikt: wanneer een bliksemstraal de sigarenwinkel verlicht, bereikt hij alles behalve Dorbecks gezicht; en juist op het moment Dorbeck de winkel verlaat, begint “het elektrisch licht [weer] vanzelf te branden”. Na vier jaar zwijgen (vierde ontmoeting) laat Dorbeck een enveloppe met de opdracht voor Osewoudt achter de winkeldeur liggen zonder zich überhaupt te vertonen. De focalisator voelt de dringende aanwezigheid van Dorbeck aan, maar hoe hard hij het ook probeert, hij kan hem nergens zien: “Terwijl hij het kaartje greep, zijn hoofd voorover, kon hij toch vaaglijk waarnemen dat er iemand heen en weer liep voor het raam. Hij sloeg zijn ogen op, maar zag niemand.” (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, pp. 30, 39). De lezer die helemaal op de waarneming van de focalisator is aangewezen, raakt op dit moment, net als Osewoudt, in verwarring. Hij realiseert zich dat de focalisatie van Osewoudt tekortschiet om de romanwerkelijkheid te kunnen begrijpen.<sup>1</sup>

Terwijl Betlem de geciteerde passages ter bevestiging van Osewoudts waanzinnigheid gebruikt, zou, met Bal in gedachten, kunnen worden gesteld dat de waarneming van Osewoudt even verstandig is als elke subjectieve waarneming. Volgens Bal komt het streven naar objectiviteit – zoals in het geval van Betlem – alleen op een andere, eveneens subjectieve voorstelling van hetzelfde object neer. Ze noemt verder enkele factoren die de waarneming bepalen waaronder, zoals in *De donkere kamer*, de val van het licht of de psychologische instelling ten opzichte van het object. De subjectiviteit van waarneming is onafwendbaar want “whenever events are presented, they are always presented from within a certain ‘vision’. A point of view is chosen, a certain way of seeing things [...], whether ‘real’ historical facts are concerned or fictitious events” (2009, p. 145). De door Hermans aangepaste focalisatietechnieken dienen in dit opzicht niet ertoe de kwellende vraag over Dorbecks bestaan te beantwoorden (subjectiviteit versus objectiviteit). Integendeel, ze hebben tot doel de lezer in nog grotere verwarring te brengen: omdat hij niet in staat is te bepalen wie in de zaak Osewoudt gelijk heeft, doet hij mee in het verhaal over de subjectieve natuur van de waarneming en de onkenbaarheid van de realiteit.

---

<sup>1</sup> Voor meer voorbeelden van de veranderde werkelijkheidsvoorstelling in aanraking met Dorbeck zie: *De donkere kamer van Damokles*. (2010) pp. 26 (de voorbijrijdende trammen beletten Osewoudt Dorbeck te zien), 106-107 (het telefoonnummer van Dorbeck blijkt meteen na hun gesprek afgesloten te zijn), 204 (Dorbeck verschijnt bij een verblindend licht onopgemerkt door iedereen behalve Osewoudt).

Een ander belangrijk aspect dat de verhouding van de lezer tegenover de focalisator bepaalt, is volgens van Hoek en Wingen Osewoudts psychische toestand: “Een onderzoek naar Osewoudts psyche ligt trouwens voor de hand, omdat de lezer gebonden is aan zijn gezichtshoek.” (2002, p. 46). Zoals reeds eerder is aangegeven, is de Bevrijdingsdag het moment waarop Osewoudts perspectief op de gebeurtenissen in botsing komt met de objectieve werkelijkheid.<sup>1</sup> Dit is wanneer de lezer aan Osewoudts verstand begint te twijfelen: zijn de gebeurtenissen, plaatsen en personages die hem middels de waarneming van Osewoudt werden overgebracht, überhaupt waar? Op welke momenten waren de voorgestelde gebeurtenissen een waanbeeld en op welke momenten een hallucinatie? Er bestaat ook een andere mogelijkheid: dat de lezer aan de kant van de hoofdpersoon blijft staan en gelooft dat Osewoudt het slachtoffer is van een misverstand. Bersma beweert bijvoorbeeld dat “[w]ie de mededelingen die Osewoudt doet tijdens de verhoren [...] vergelijkt met wat zich daarvoor in de romanwerkelijkheid heeft afgespeeld [...] komt tot de verbijsterende conclusie dat hij zich niet eenmaal vergist” (2002, p. 28). Janssen gaat niet akkoord met de redenering van Bersma (dat Osewoudt zich niet over zijn versie van de gebeurtenissen vergist, betekent niet dat deze visie objectief juist is). Volgens hem is het moment waarop de lezer zich de discrepantie in de werkelijkheidsvoorstelling realiseert cruciaal om Osewoudts psychische toestand kritisch te kunnen bekijken (1983, pp. 44, 32-33).

Er komen al voor de Bevrijdingsdag fragmenten voor die de betrouwbaarheid van de waarnemingen van Osewoudt ter discussie stellen. Sommige van die fragmenten worden steeds vanuit het perspectief van het hoofdpersoonage gefocaliseerd. Dankzij de identificatie met de focaliserende romanfiguur heeft de lezer er in dergelijke gevallen moeite mee zich van het standpunt van de focalisator los te maken (Van Hoek & Wingen, 2002, p. 45). In plaats daarvan wordt hij met een verwarrend gevoel geconfronteerd: enerzijds voelt hij intuïtief dat de observaties van Osewoudt niet altijd te vertrouwen zijn, anderzijds is hij vanwege de interne focalisatie niet in staat onbevangen over diens psychische toestand te oordelen.<sup>2</sup> De vraag of

---

<sup>1</sup> In het hoofdstuk ‘Verhaal van *De donkere kamer*’ had ik het over de rol van het oorlogsdecor. De Bevrijdingsdag is bijgevolg het moment wanneer “een ondoorzichtige wereld [...], waarin waarheid en fantasie moeilijk te scheiden zijn” samen met de Tweede Wereldoorlog ten einde komt (Janssen, 1983, p. 61). In het bevrijde Nederland wordt de discrepantie tussen het perspectief van Osewoudt en dat van de andere personages meer opvallend.

<sup>2</sup> Dit geldt vooral voor het de eerste keer lezen van de roman. Afhankelijk van de eerste interpretatieve aanpak ligt de nadruk bij het herlezen op gekozen aspecten van het verhaal, waardoor het gezichtsveld van de lezer aanzienlijk breder wordt dan dat van het hoofdpersoonage (Janssen, 1983, pp. 32-33). Een voorbeeld daarvan vormt de reeds eerder beschreven ‘bevrijding’ uit het ziekenhuis Zuidwal. Hoewel zowel het hoofdpersoonage als de lezer over “duidelijke aanwijzingen” beschikken dat Osewoudt niet is bevrijd maar met opzet is vrijgelaten, kiest de lezer eerder het standpunt van Osewoudt (dat is negeren of verkeerd interpreteren van die aanwijzingen), dan dat

Osewoudt bij zijn volle verstand is, vervult daarom dezelfde rol als de vraag over het bestaan van Dorbeck: aangezien de lezer er geen eenduidig antwoord op kan geven, wordt hem “het thema van de roman [...] in de schoenen geschoven” (Janssen, 1983, p. 52). In het navolgende wordt kort besproken welke fragmenten in de roman een dergelijk verontrustend gevoel bij de lezer kunnen opwekken.

Van Hoek en Wingen beginnen hun analyse van Osewoudts psyche met het thema van zijn uiterlijk. Terwijl ze zich grotendeels op de minderwaardigheidsgevoelens van het hoofdpersonage concentreren (“[a]l zijn ellende wijt hij aan zijn uiterlijk”), vindt de onderzoeker Osewoudts tweeslachtige houding ten opzichte zijn lichaam (van inferioriteitscomplexen naar zelfoverschatting) meer betekenisvol voor de interpretatie (2002, p. 46). Er komen namelijk fragmenten voor waarin het hoofdpersonage zichzelf als het ware in een ander licht beschouwt. Zowel in het begin (voor de aankomst van Dorbeck) als tegen het einde van het boek (zonder hoop op zijn wederkeer) wekt zijn eigen spiegelbeeld bij Osewoudt afschuw.<sup>1</sup> Een opeens grootheidswaaninnig zelfbeeld in het midden van het boek, wanneer Osewoudt zich met de opdrachten van Dorbeck bezighoudt, heeft daarom een verontrustend effect op de lezer. De betreffende scène speelt zich af in de kapsalon, nadat Osewoudt zijn blondje haartjes door de mooie Marianne zwart heeft laten verven, waardoor hij nu sprekend op Dorbeck lijkt. Het wordt meteen duidelijk dat de verandering in zijn uiterlijk ook een innerlijke transformatie tot gevolg heeft: “– Mijn haar wordt zwart, maar verder wordt alles licht, lachte hij. Je betovert mij. Je verandert niet alleen de kleur van mijn haar maar mijn hele gezicht!”. Wanneer Osewoudt in de spiegel kijkt, neemt zijn net aangeleerde zelfgenoegzaamheid buitengewone proporties aan: “Hij bleef lachen. In de rand van zijn gezichtsveld zag hij de spiegel en in de spiegel zichzelf en zijn eigen lach. Hij wist zeker dat die lach zou bewerken dat zij [Marianne] alles zou doen wat hij haar mocht vragen!”<sup>2</sup> (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, p. 73). Al is hier niet direct sprake van een afwijking van interne focalisatie (Osewoudt is steeds degene die waarneemt), een oplettende lezer merkt

---

hij nuchter de omstandigheden beoordeelt en tot eigen conclusies komt (Van Hoek & Wingen, 2002, p. 45). Dit zou natuurlijk bij het herlezen anders verlopen wanneer de tragische ontknoping van de roman bekend is.

<sup>1</sup> Zie: *De donkere kamer van Damokles*. (2010). pp. 16 (“Een klein monster, een rechtopstaande pad.”), 288-289 (“Hij zag er uit als een kantoorjuffrouw die weet dat zij nooit een man zal krijgen, een jaar of dertig oud en hij was toch pas vier en twintig.”).

<sup>2</sup> Het motief van de lach is in *De donkere kamer* verbonden met het gevoel van almacht dat Osewoudt tijdens een verzetsactie vaak overvalt. Het hoofdpersonage lacht dan als een waanzinnige in situaties die vanuit het standpunt van de lezer eerder doodserius dan grappig zijn. Zie: *De donkere kamer van Damokles*. (2010). pp. 85 (de verzetsagente Elly Sprenkelbach Meijer is verdwenen en hoogstwaarschijnlijk door de Duitsers opgepakt), 97 (Osewoudt fantaseert over een ontmoeting met Dorbeck: “Weet je zeker dat je niet in de spiegel kijkt? zal ik hem vragen. Wij zullen in lachen uitbarsten.”), 158 (na de fictieve bevrijding uit het ziekenhuis begroet Osewoudt de huilende Marianne. Hij heeft de truc van de Duitsers niet door).

eenvoudig het verschil. De focalisatie geschiedt namelijk dóór de spiegel (derde instantie tussen de focalisator en het gefocaliseerde object) die als een lachspiegel Osewoudts zelfbeeld in zijn eigen ogen vervormt. Aan zijn kant voelt de lezer alsof er tussen hem en het object van focalisatie een nog grotere afstand bestaat dan daarvoor. Dergelijke passages ondermijnen derhalve het vertrouwen van de lezer in het waarnemingsvermogen van de focalisator.<sup>1</sup>

De spiegel vormt een belangrijk motief in *De donkere kamer*, ook in de fragmenten die niet per se Osewoudts uiterlijk betreffen. Tijdens hun laatste ontmoeting tegen het einde van de oorlog neemt Osewoudt een foto van zichzelf en Dorbeck in de spiegel. Dezelfde (lege) foto zal later tot Osewoudts dood leiden. De ontmoeting vindt plaats nadat Osewoudt Obersturmführer Ebernuss in opdracht van Dorbeck heeft vermoord.<sup>2</sup> Dorbeck neemt Osewoudt mee naar het nieuwe schuiladres, waar hij hem later een verpleegstervermomming zal bezorgen. Omdat Osewoudt uiteindelijk de gelegenheid heeft wat langer met Dorbeck te praten, voelt hij zich plechtig en geëxalteerd: “Dit is een historisch moment. Het moest vereeuwigd worden.” Om onduidelijke redenen gebruikt Osewoudt niet de zelfontspanner – zoals vroeger op de zolder met Obersturmführer Ebernuss – maar richt hij zijn Leica op de spiegel die hoog boven de schoorsteenmantel hangt, hetgeen nogmaals de afstand tussen hem (alsook de lezer) en het object van focalisatie vergroot. Vanwege de extra ‘lagen’ tussen de lezer en het gefocaliseerde object (lens, spiegel) is de lezer onzeker of deze situatie zich in werkelijkheid afspeelt of in de verbeelding van Osewoudt. De scène waarin Osewoudt en Dorbeck elkaar uit de spiegel aanstaren, lijkt bovendien alvast op een beschrijving van een foto: de personages bewegen zich niet, alleen gedachten schieten door Osewoudts hoofd. Deze gedachten helpen de lezer echter niet de werkelijkheid van de voorstelling te onderscheiden: “Het leek werkelijk of dezelfde man daar stond tweemaal, een keer in vermomming. [...] Osewoudt hield de sluiters met een gevoel van extase: hij dacht: nu ben ik eindelijk compleet, al is het maar op een foto.” Wat in de beschreven passage aan de verwarring van de lezer bijdraagt zijn dus de focalisatie- en de verteltechnieken (namelijk het spiegelmotief

---

<sup>1</sup> Een vergelijkbaar effect hebben fragmenten waarin Osewoudt door zijn “geestesoog” kijkt. Zo noemt de verteller megalomane visies van Osewoudt waarvan de lezer weet dat ze niet tot de realiteit behoren: “Voor zijn geestesoog rees hij op als een geweldige figuur, demon en heros, of minstens een sprookjesprins.” (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, p. 87).

<sup>2</sup> Opmerkelijk genoeg is Ebernuss de enige die achter het bestaan van Dorbeck is gekomen. Marres benadrukt de tragische ironie van deze situatie: “Ebernuss zou onmisbaar zijn om Osewoudt na de oorlog vrij te pleiten. [...] Niettemin wordt Ebernuss door Osewoudt gedood omdat Dorbeck erop aandringt. Ebernuss weet te veel volgens Dorbeck, die niet zegt wat Ebernuss weet.” Volgens Marres wil Dorbeck dus niet Osewoudt maar zichzelf beschermen: zodra Ebernuss geliquideerd wordt, is Dorbecks positie weer onaantastbaar. Osewoudt vergeeft Ebernuss met tegenzin. De hoofdfiguur voelt namelijk onbewust dat hij “daarmee ook zijn eigen lot [bezegelt]” (“– Verdomme, mompelde hij [Osewoudt], niet begrijpend waardoor de tranen werden opgewekt.”) (*Osewoudt verraad Dorbeck niet: contact met Ebernuss*, 1996, pp. 53-54; *De donkere kamer van Damokles*, 2010, p. 205)

en de innerlijke monoloog van het hoofdpersonage). Een belangrijke rol speelt hier volgens Janssen ook het dubbelgangermotief. De lezer wil in het bestaan van Osewoudts “tweelingbroer” geloven, al lijkt het alles te veel op een verbeelding of een psychische stoornis. (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, pp. 210, 167) Gedwongen op het onwaarschijnlijke te berusten, wordt de lezers kenvermogen aangetast: “zo is hij [de dubbelganger] een bijdrage tot de demonstratie van de onkenbare chaos van Osewoudts bestaan” (Janssen, 1983, p. 48).

Toch is er één scène in de roman waar de lezer met zekerheid kan zeggen dat de hoofdpersoon werkelijkheid en waan door elkaar haalt. Na de ontmoeting met Engelse verzetsagente Elly zit Osewoudt geëmotioneerd in een restaurant. Zijn vrouw Ria en zijn moeder werden door de Duitsers meegenomen omdat (zoals hij trots beweert) “[hij] niet thuis was”. Tot woede van oom Bart maakt Osewoudt geen aanstalten om zijn moeder en Ria te redden, integendeel, hun verdwijning brengt hem in een bijzonder goede stemming: “Moeder in de gevangenis en ik zit hier! Het ruikt naar lekker eten.”<sup>1</sup> (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, pp. 94, 96). Tussen de tafels ziet de hoofdpersoon dan een oude visverkoopster die hij voor zijn gevangenzittende moeder houdt. Zoals Marres benadrukt, heeft deze hallucinatie toch nauwelijks gevolgen:<sup>2</sup> nadat hij “iets in zichzelf” heeft gemompeld, voert Osewoudt een gewoon gesprek met de visverkoopster en “zijn verwarring [is] al weer voorbij” (*Het onloochenbare bestaan van Dorbeck*, 1996, p. 13). De hoofdpersoon vergeet de rare ontmoeting onmiddellijk weer. Hoe kleiner echter de verwarring van de focalisator, hoe groter de verontrusting van de lezer: voor hem die vanwege de interne focalisatie niet weet of de visverkoopster inderdaad op Osewoudts moeder lijkt, geeft de beschreven situatie aanleiding tot twijfel omtrent het waarnemingsvermogen van de focalisator. Had de hoofdpersoon inderdaad gehallucineerd (en werd hij bij eigen waanvoorstelling niet betrokken), hoe weet de lezer dan of alle andere waarnemingen van de focalisator ook geen hallucinaties waren?

---

<sup>1</sup> De roman is vol fragmenten waarin Osewoudt zich ongepast uitdrukt of gedraagt. Zie: *De donkere kamer van Damokles*. (2010). pp. 33 (net voor de aanslag in de Kleine Houtstraat voelt zich de hoofdpersoon licht en opgetogen alsof hij “op een andere planeet liep, waar de zwaartekracht maar een fractie van die op aarde bedraagt”), 107 (om onduidelijke redenen laat Osewoudt een mand kersen naar de gevangenis sturen zonder te weten of zijn moeder daar verblijft. Onverwachts zegt hij toch alles af: “Zaken doen tot de dood erop volgt. En dat nog wel terwijl mijn moeder in werkelijkheid helemaal niet is vrijgelaten! Misschien is zij al dood.”) Net als Osewoudts hallucinaties en beoordelingsfouten hebben dergelijke ongepaste reacties een verontrustend effect op de lezer. Ze ondermijnen namelijk zijn vertrouwen in de geestelijke stabiliteit van de focaliserende hoofdpersoon.

<sup>2</sup> Marres beweert bovendien dat de beschreven situatie geen bewijs vormt dat Osewoudt hallucineert: “een hallucinatie in de volle zin van het woord houdt in dat de hallucinant iemand meent te zien terwijl er niemand is, en dat doet Osewoudt niet: hij houdt een onbekende voor een ander, iets dat nogal wat mensen wel eens overkomt”. Het gaat hier eerder om een “onschuldige zinsbegoocheling” of een gewone vergissing. Marres onderschat het belang van de scène met de visverkoopster, omdat deze niet met zijn stelling overeenkomt dat Dorbeck ‘onloochenbaar’ bestaat: “Als men echter, tegen de redelijkheid in, wil volhouden dat het een echte hallucinatie is, kan men zich vervolgens afvragen of sommige andere of misschien alle scènes dat ook niet zijn.” (*Het onloochenbare bestaan van Dorbeck*, 1996, pp. 13, 14).



### Afwijkingen van de interne focalisatie

Zoals al eerder is aangegeven, komen in de roman fragmenten voor die van het vaste focalisatiepatroon afwijken. In de praktijk betekent dit dat de focalisatie niet meer vanuit het perspectief van Osewoudt geschiedt. De scène die zich in dit opzicht het meest duidelijk onderscheidt van de rest, speelt zich af kort na de arrestatie van Osewoudts moeder en Ria. Volledig opgegaan in de opdrachten van Dorbeck begint het hoofdpersonage zichzelf als “een ander mens” te beschouwen. Niet toevallig opent dan een nieuw hoofdstuk alsof het niet over Osewoudt handelt: “Zaterdagsochtends om vijf uur over tien kwam een man gekleed in een lichtbeige gabardinejas uit het Centraal Station te Amsterdam. Hij droeg een bril.” Het valt al snel op dat hoewel deze man inderdaad niet op Osewoudt lijkt, de focalisator een volledig inzicht in zijn gedachten heeft: “Die verdomde brilleglazen worden voortdurend vuil, *dacht hij* [cursivering toegevoegd]” (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, pp. 81, 90). De focalisatie lijkt daarom meer op de “alles overschouwende blik” (dat is: zerofocalisatie) dan het perspectief van het hoofdpersonage waaraan de lezer gewend is (Bork, Delabastita, van Gorp, Verkruisje, & Vis, dbnl.org, 2012-2016).

De oplettende lezer merkt echter eenvoudig op dat de betreffende man toch wel Osewoudt is (de bril heeft de hoofdpersoon bijvoorbeeld vroeger van Moorlag geleend). De eerste zin van een nieuwe paragraaf laat daarover geen twijfel bestaan: “Zo zag Osewoudt zichzelf lopen langs dezelfde weg die hij altijd ging naar oom Bart.” (*De donkere kamer van Damokles*, 2010, p. 90). In de geciteerde passage blijkt de hoofdpersoon dus zowel de focalisator als het gefocaliseerde object te zijn. Dit doet denken aan de scènes met de spiegel. De functie van een spiegel – dat is: het omdraaien van de verhouding tussen het object en het subject van focalisatie – symboliseert in dit geval Osewoudts verbeeldingskracht. De verandering van het perspectief duidt verder de innerlijke splitsing aan in het ‘ik’ van het hoofdpersonage. Zoals Janssen beweert, de hoofdpersoon heeft in Dorbeck vanaf hun eerste ontmoeting “zijn niet-gerealiseerde mogelijkheden, [...] zijn verborgen wensen, zijn ego-ideaal” gezien. Nu hij zijn haar zwart heeft laten verven en “de verschrikkelijkste heldendaden [in opdracht van Dorbeck] verricht”, wordt zijn identiteit als het ware in tweeën gesplitst: aan de ene kant is hij een passieve sigarenhandelaar die altijd het gemakkelijkste weg kiest, aan de andere kant een dynamische, viriele oorlogsheld, “aan niets anders gebonden dan zijn eigen wil”, in zekere zin luitenant Dorbeck zelf (Janssen, 1983, p. 28; *De donkere kamer van Damokles*, 2010, pp. 74, 73).

## Conclusie

Anders dan in Hermans' debuutroman is er in *De donkere kamer* sprake van een vast vertel- en focalisatiepatroon. In tegenstelling tot de auctoriële verteller heeft de actoriële verteller een begrensde kennis van het verhaalde. Zijn waarneming blijft beperkt tot hetgeen het focaliserende personage ervaart. Tegelijkertijd heeft hij een volledig inzicht in diens gevoelens en motivaties. De auteur heeft gebruik gemaakt van verschillende narratieve technieken als directe rede en innerlijke monoloog om de denkprocessen van de focalisator nauwkeurig weer te geven.

De voornaamste instantie tussen de lezer en het verhaal vormt de interne focalisator. Zijn dominantie, die met Bals symmetrie tussen de begrippen van verteller en focalisator overeenkomt, heeft twee belangrijke gevolgen voor de leeservaring. Ten eerste voelt de lezer zich betrokken bij de gebeurtenissen alsof hij deze direct observeert of ervaart. Ten tweede identificeert hij zich met het focaliserende personage, en neigt ertoe diens visie op de werkelijkheid te geloven. Beperkt tot het gezichtspunt van de focalisator heeft de lezer daarenboven geen mogelijkheid deze visie aan de realiteit te toetsen.

Zowel de actoriële vertelling als de interne focalisatie wijken echter nu en dan af van het patroon. De auctoriële commentaren van de verteller vervullen in de roman verschillende functies, onder andere het creëren van een werkelijkheidssuggestie of het tijdelijke uitbreiden van het perspectief van de lezer. Het fragment waarin de interne focalisatie door de zerofocalisatie wordt vervangen, draait de verhouding tussen de focalisator en het gefocaliseerde object om. Door middel van de terugkomende motieven van foto en spiegel – de zogeheten extra 'lagen' van focalisatie – belemmert de auteur het al zo verstoorde perspectief van de lezer, teneinde hem bij de epistemologische twijfel van het hoofdpersonage te betrekken.

## Analyse van *Nooit meer slapen*

### Ontstaan en publicatie

De publicatie van *Nooit meer slapen* dateert uit 1966. Het schrijfproces begon al tussen 1960 en 1961 wanneer Hermans als fysisch geograaf naar het noorden van Zweden en Noorwegen reisde. Hij schreef aan Geert van Oorschot dat dit een “oord [was] om een nieuwe roman te schrijven”. Het hoofdpersonage van de roman in kwestie gaat naar het voorbeeld van Hermans op een wetenschappelijke expeditie in noordelijke Noorwegen.<sup>1</sup> Veel landschappen van het boek zijn bovendien volledig op de foto’s van Hermans te herkennen (literatuurmuseum.nl).

De roman in kwestie markeert een nieuw ontwikkelingsstadium in het schrijverschap van Hermans. Wat in de vertelsituatie van *Nooit meer slapen* in het oog springt, is de combinatie van de ik-vorm met de onvoltooid tegenwoordige tijd, waardoor de roman aansluit bij Hermans’ verteltechnische trend uit de jaren zestig. In het tweede helft van dat decennium heeft Hermans namelijk een aantal prozateksten in de ik-vorm geschreven. De combinatie van de eerste persoon enkelvoud met het praesens is verder vooral terug te vinden in de verhaalbundel *Een wonderkind of een total loss* uit 1967. *Nooit meer slapen* onderscheidt zich echter van de andere werken uit deze tijd. Volgens Raat ligt het aan de samenstelling van de drie kenmerken: de eerste persoon enkelvoud, het praesens en een “sterke bespiegelende inslag”:<sup>2</sup> “Afgezien van *Nooit meer slapen* is er geen ander verhalend proza uit deze tijd, terwijl de genoemde combinatie niet voorkomt in het werk uit vroeger jaren.” (1989, pp. 205, 209). *Nooit meer slapen* vormt in dit opzicht een voorbeeld van de nieuwe fase in de ontplooiing van

---

<sup>1</sup> De roman speelt zich niet in Zweden af. Het hoofdpersonage herinnert zich echter zijn excursie in Zweeds Lapland twee jaar ervoor. Op dezelfde manier is de schrijver eerst in Zweden en daarna in Finnmark in het noorden van Noorwegen geweest (literatuurmuseum.nl). Hermans duidt aan dat alle landschappen in de roman authentiek zijn, maar dat de plot volledig op fantasie berust (Epiloog op 22 augustus 1985, ten huize van dr W.F. Hermans in Parijs, 1985).

<sup>2</sup> Raat maakt een onderscheid tussen een bespiegelend (oftewel gelijktijdig) en een retrospectief karakter van de romans en verhalen waarin de ik-vorm wordt gebruikt. In een bespiegelende tekst zoals *Nooit meer slapen* bestaat er nauwelijks tijdsafstand tussen het moment van gebeuren en vertellen: “De gebeurtenissen worden als het ware verteld terwijl zij zich voordoen en zijn soms aanleiding tot fantasieën en bespiegelingen.” De retrospectieve aanpak houdt daarentegen in dat de verteller vanaf een afstand over de gebeurtenissen uit het verleden bericht (beide typen worden later nauwkeuriger uitgelegd). Raat beweert dat de retrospectieve inslag hoogstzelden in Hermans’ oeuvre voorkomt, met de uitzondering van enkele verhalen in de bundel *Een wonderkind of een total loss*: “De functie van deze werkwoordstijd is [in de bundel] echter niet steeds gelijk” (1989, pp. 207, 205, 208). Voor de informatie over de functies van de werkwoordstijd in de bovengenoemde verhaalbundel zie: Raat, G. (1989). ‘Alfred en zijn spiegelbeeld. Over de vertelsituatie in *Nooit meer slapen*.’ In W. S. (red.), *Verboden toegang. Essays over het werk van Willem Frederik Hermans gevolgd door een vraaggesprek met de schrijver* (pp. 204-228). Amsterdam: De Bezige Bij. pp. 206-209.

Hermans' vertelmodel, dat tevens wordt gekenmerkt door een merkwaardige relatie tussen de verteltechnieken en de inhoud.

Evenals de eerder besproken romans van Hermans werd *Nooit meer slapen* meerdere malen herzien en herdrukt. Voor deze scriptie is gebruik gemaakt van de vijftiende, uitgebreide versie uit 1979, waarin ongeveer tweehonderdvijftig veranderingen zijn aangebracht.<sup>1</sup> Speciaal bij de vijftiende druk van *Nooit meer slapen* vertelt Hermans in het nawoord (de aantekening gedateerd uit 1978) over het belang van het herzien en verbeteren van het eens gepubliceerde literaire werk: “Voor een romanschrijver is het nooit te laat alsnog een punt te vervangen door een vraagteken [...] en een alinea die te beknopt gebleken is om goed te worden begrepen, uit te breiden tot zij de bedoeling van de schrijver beter uitdrukt.” Nu, dertien jaar na de publicatie van *Nooit meer slapen*, “[vindt hij] dit uitstekend” om deze roman nogmaals te herzien en uit te breiden (*Nooit meer slapen*, 1979, pp. 254-255). In de bloei van zijn schrijversleven streefde Hermans dus op dezelfde wijze naar verbetering als toen hij zijn debuutroman afmaakte.

### Verhaal van *Nooit meer slapen*

De hoofdfiguur (het ‘ik’) in *Nooit meer slapen* is een jonge geologiestudent Alfred Issendorf.<sup>2</sup> Hij neemt deel aan de wetenschappelijke expeditie naar Finnmark (anders: Lapland) in de hoop daar meteoorkraters te ontdekken. De ontdekking (ter bevestiging van de theorie van zijn Nederlandse leermeester professor Sibbelee) zou Alfred als basis voor zijn proefschrift gebruiken. Cruciaal voor Alfreds onderzoek zijn luchtfoto's die Sibbelee hem nog in Nederland heeft beloofd. Onderweg blijken ze echter nergens te vinden – de oeroude, komische professor Nummedal<sup>3</sup> in Oslo stuurt de student naar de Geologische Dienst te Trondheim, waar deze vervolgens zonder de noodzakelijke catalogus machteloos voor de doos met duizenden foto's staat. Onvoorbereid gaat dus Alfred op een voettocht door het ruwe landschap, begeleid door drie Noorse studenten: Arne, Qvigstad en Mikkelsen. In Lapland aangekomen “valt het lopen [de hoofdpersoon] erg zwaar” (van Duijn, 2012). Hij sjouwt dagenlang een zware rugzak mee,

<sup>1</sup> In de woorden van Hermans lijken de meeste veranderingen “van ondergeschikt belang” te zijn en tasten deze de oorspronkelijke versie van de roman niet aan. (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 255).

<sup>2</sup> Vanwege de gebruikte ik-vorm komt Alfreds naam nauwelijks in de roman voor. Hij is echter wel van betekenis. Volgens Hella Haasse verwijst de achternaam ‘Issendorf’ naar iemand die “te ‘dorps’, te onmondig” is om zich binnen de veeleisende natuur van noordelijke Scandinavië te kunnen aanpassen (2000, p. 162).

<sup>3</sup> Net zoals ‘Issendorf’ vormt ‘Nummedal’ een sprekende naam. Tijdens hun komische bezoek aan een restaurant vraagt de hoofdfiguur zich af: “Mijn arme kindse grootvader die herrie schopt voor niemendal. Zou Nummedal misschien niemendal betekenen?” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 16). De Wispelaere vindt deze directe toelichting in de tekst overbodig aangezien de naam ‘Nummedal’ op zichzelf de juiste associatie opwekt (2001, p. 143). Voor de rest van sprekende namen in *Nooit meer slapen* zie: Haasse, H. S. (2000). ‘Doodijs en hemelsteen.’ In H. S. Haasse, *Lezen achter de letters* (pp. 153-182). Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij. pp. 165-166.

geteisterd door “de muggen en de vleesetende vliegen”, en kan wegens de witte nachten geen oog dichtdoen. Zijn psychische leven valt Alfred even zwaar. Onder enorme indruk van zijn ervaren en bekwame tochtgenoten (in het bijzonder van de wilde, dominante Qvigstad) wordt het hoofdpersoneage voortdurend door de minderwaardigheidsgevoelens gekweld. Hij denkt vaak aan zijn overleden vader, “een veelbelovend botanicus”, die in een bergspleet viel voordat hij erin slaagde wetenschappelijk succes te behalen (*Nooit meer slapen*, 1979, pp. 118, 86). Alfred “voelt zich [bijgevolg] belast met de taak de onvervulde beloften van die mislukte geleerde waar te maken” (Haasse, 2000, p. 163). Dag in dag uit en zonder enige spoor van meteorstenen fantaseert het hoofdpersoneage over “de verschrikkelijkste van alle mogelijkheden: dat het allemaal voor niemendal zou blijken te zijn”. Wanneer de luchtfoto’s uiteindelijk in de handen van Alfred vallen (al die tijd zijn ze bij Mikkelsen geweest), wordt het duidelijk dat de hypothese van Sibbelee ongegrond was. De zelfontdekkingsreis van de hoofdpersoon wordt door de tragische dood van Arne onderbroken (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 119).

### Vertelsituatie in *Nooit meer slapen*

#### Kenmerken van de ik-vertelling

Deze analyse begint met de beschrijving van de ik-vertelling<sup>1</sup> in *Nooit meer slapen*, om vervolgens in te gaan op de impact die deze heeft op de leeservaring. Daaruit zal blijken dat de vertelsituatie in de betreffende roman een omstreden kwestie vormt; de strijdige interpretaties komen in dat verband ook aan bod. In het laatste deel van de analyse wordt een verband gelegd tussen de manifestatie van het grondmotief van Hermans en de gebruikte verteltechnieken.

Zoals in het voorafgaande reeds is opgemerkt, vormt *Nooit meer slapen* een relaas van het hoofdpersoneage in de eerste persoon enkelvoud. Het relaas betreft Alfreds belevenissen en gedachten. Dit impliceert dat de functies van verteller en focalisator allebei bij de instantie van de hoofdpersoon liggen.<sup>2</sup> Deze narratieve verhoudingen worden al in de openingsparagrafen

---

<sup>1</sup> Het mag niet onvermeld blijven dat Bal de onderscheiding tussen ik- en hij-vertelling ontoereikend vindt. Achter elke narratieve tekst staat volgens haar een sprekend subject (een ‘ik’). De vraag is daarom eerder of dit ‘ik’ naar zichzelf als een personage verwijst (intern) of niet (extern). De onderscheiding tussen personage-gebonden en externe verteller/focalisator in plaats van tussen de ik- en hij-vorm geeft ons volgens haar meer ruimte om doorgaans gecompliceerde en veranderlijke verhoudingen tussen de sprekende ‘ik’ en het verhaalde weer te geven (2009, pp. 21, 28). Voor een meer gedetailleerde uitleg van het waarom “‘I’ and ‘He’ are both ‘I’” zie: Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press. pp. 20-29.

<sup>2</sup> In de terminologie van Genette betreft het hier de homodiëgetische basis-vertelvorm. (De concepten van de homo- als heterodiëgetische basis-vertelvorm zijn uitgelegd in het hoofdstuk ‘Relatie tussen verteller en focalisator’.)

van de roman aangeduid. Zo wordt de openingszin die op het eerste gezicht op een objectieve stelling lijkt (“De portier is een invalide.”), in de eerstvolgende alinea door de subjectieve waarneming van de interne focalisator gevolgd: “Zijn linker oorschelp moet afgescheurd zijn bij de ontploffing die hem verminkt heeft, of is misschien verbrand toen hij neerstortte met een vliegtuig.” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 5). Doordat het focaliserende personage zijn onwetendheid betreffende de vermindering van de portier heeft bekend (“misschien”; hij fantaseert alleen over de oorzaken), is duidelijk dat hij ook de functie van de actoriële verteller vervult (hij “[blijft] beperkt tot de kennis waarover hij vroeger beschikte”) (Lintvelt, 1985, p. 182). Deze, naar woorden van Lintvelt, “personage-verteller = personage-acteur” duidt zichzelf het hele boek door aan met ‘ik’: “Onwillekeurig kijk ik op mijn polshorloge ...” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 5; Lintvelt, 1985, p. 182).

Een ander belangrijk kenmerk van de vertelsituatie is de bovenvermelde “bespiegelende inslag” of de gelijktijdigheid van gebeuren en vertellen. Onafhankelijk van de gebruikte werkwoordstijd worden sommige romans en verhalen in de ik-vorm gekarakteriseerd door de splitsing tussen de vertellende en belevende ‘ik’. Zou dat het geval zijn, dan zou er sprake zijn van een retrospectieve roman spreken waarin “de ik-verteller [...] vanuit een superieure positie terug[blijkt]”. In *Nooit meer slapen*, daarentegen, wordt er “[n]ergens [...] expliciet vermeld dat de gebeurtenissen achteraf worden verteld” (Raat, 1989, pp. 205, 210). Ten eerste doet Alfred geen anticipaties over het verloop van het verhaal (hij heeft wel inzicht in zijn eigen ervaringen uit het verleden).<sup>1</sup> De hoofdpersoon deelt bijvoorbeeld mee dat hij de luchtfoto’s in Trontheim hoopt te krijgen. Tijdens een loopje door het rommelige instituut interpreteert hij de voortekens verkeerd en ziet hij de mislukking niet aankomen: “Ik voel mijn wangen rood worden van blijdschap. [...] Alles is er nog niet, maar de foto’s die ik moet hebben, zijn er natuurlijk wel.” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 48). Ten tweede lijkt het relaas van het hoofdpersoon op vele plekken alsof het “de activiteit van het registrerende bewustzijn [nabootst]” (Raat, 1989, p. 211). Er komen in elk hoofdstuk meerdere witregels voor die op het tijdsverloop<sup>2</sup> of op een pauze in de gedachtegang van de hoofdpersoon wijzen (meestal ten gevolge van iets verbazend of intimiderend). Zo duidt de witregel tussen “De portier is een invalide” en de daaropvolgende observatie volgens Raat de beduusdheid van de hoofdfiguur aan (1989, p. 210). Op vele momenten gaat de vertelling over tot de innerlijke monoloog

<sup>1</sup> Hiermee hangt nauw samen dat er in de betreffende roman een actoriële verteller optreedt. Volgens Lintvelt kent “het personage-acteur zijn verleden, maar is in het ongewisse over zijn toekomst, zodat, op het temporele vlak, flash-backs kunnen voorkomen, maar zekere anticipaties uitgesloten zijn.” (1985, p. 182).

<sup>2</sup> In deze functie komen de witregels vooral voor als het hoofdpersoon in slaap probeert te vallen (zie bijvoorbeeld: *Nooit meer slapen*. (1979). pp. 31, 122-123) of tijdens het wandelen (pp. 28, 103-104, 107-108).

van het hoofdpersonage. Aan de hand van “korte, soms elliptische zinnen” wordt niet alleen de inhoud, maar ook de vorm van Alfreds gedachteproces weergegeven: “Ik moet slapen, maar hoe? Slapen als het buiten voortdurend lichter wordt... is als... [...] Minder kleren aantrekken als de winter invalt. Of als... verdomme!” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 125; Raat, 1989, p. 210). Parallel aan authentieke denkprocessen wisselt de vertelling voortdurend tussen de beschrijving van de waargenomen realiteit, vrije associaties en herinneringen. Er komen ten slotte fragmenten voor waarin Alfred zichzelf zo nauwkeurig observeert dat het tijdsverloop als het ware afgebroken wordt: “Ik neem waar dat ik de brief openvouw, zoals ik voor de portier gedaan heb.” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 7).

De kwestie van de gelijktijdigheid van vertellen en gebeuren vormt een veel bediscussieerd thema tussen de analytici van *Nooit meer slapen*. Meerdere literatuurwetenschappers beschouwen de roman in kwestie als retrospectief. Dit impliceert dat de verteller apart moet staan van het hoofdpersonage: degene die vertelt distantieert zich van degene die beleeft (Raat, 1989, pp. 213, 214-215). De Wispelaere, bijvoorbeeld, onderscheidt in de roman twee aparte lagen van vertelling: die van een belevende en die van een vertellende ‘ik’. Terwijl de beschrijving van de eerste laag met de theorie van Raat overeenkomt – de belevende ‘ik’ wordt vergeleken met “het van moment tot moment registrerende en denkende bewustzijn” – herkent De Wispelaere op de tweede laag de instantie van de alwetende, auctoriële verteller. Die alwetende verteller zou volgens hem verantwoordelijk zijn voor de “haast onmerkbaar” discrepantie tussen de perspectieven van het hoofdpersonage en die van de lezer<sup>1</sup> (2001, p. 143). Omdat de alwetende verteller onverenigbaar is met de ik-vertelling, stelt hem De Wispelaere gelijk aan Hermans zelf waardoor hij volgens Raat “ten onrechte [...] een tekstuele [met] een extra-tekstuele instantie [vereenzelvigt]” (de Wispelaere, 2001, p. 143; Raat, 1989, p. 214). Ook Fontijn identificeert in de roman in kwestie de instantie van “alwetende auteur” die voor onder andere “de onontbeerlijke regieaanwijzingen en de tijdstrukturering van de roman” verantwoordt. Zijn redenering is gelijk aan die van De Wispelaere: nadat hij heeft vastgesteld dat het belevende ik “onmogelijk de verteller [kan] zijn”, blijft er geen andere vertellende instantie over dan de extra-tekstuele instantie van de auteur<sup>2</sup> (1973, pp. 169-170).

---

<sup>1</sup> Wat De Wispelaere in gedachten heeft, is het voorgevoel van de lezer dat de expeditie zal mislukken. Volgens hem kan de lezer in tegenstelling tot het hoofdpersonage subtiele aanwijzingen van de auteur tussen de regels door lezen. Andere mogelijke verklaringen voor deze discrepantie worden besproken in het hoofdstuk ‘Impact op de lezer’.

<sup>2</sup> Voor de vergelijkbare bijdragen van Blok en Musarra zie: Raat, G. (1989). ‘Alfred en zijn spiegelbeeld. Over de vertelsituatie in *Nooit meer slapen*’. In W. S. (red.), *Verboden toegang. Essays over het werk van Willem Frederik*

Resumerend bestaat er een meningsverschil betreffende ten eerste de tijdverhouding tussen het vertellen en het focaliseren (gelijktijdig versus retrospectief) en ten tweede de identiteit van de verteller (het hoofdpersonage versus de auteur). Vanuit het narratologische standpunt zijn de beschouwingen van De Wispelaere of Fontijn niet overtuigend, aangezien ze de onderscheiding tussen de tekstuele en de extra-tekstuele dimensie van een tekst niet in aanmerking nemen.<sup>1</sup> De discussie verschaft niettemin een inzicht in de verwarring die Hermans door de gebruikte verteltechnieken heeft weten te stichten. Hieronder wordt getracht die verwarring vanuit de positie van de lezer te analyseren.

### Impact op de lezer

De actoriële, bespiegelende vertelling in *Nooit meer slapen* betekent in de praktijk dat de lezer een beperkt gezichtspunt van het hoofdpersonage moet delen. Er bestaat geen alwetende instantie die de beschouwingen van het focaliserende personage in een breder perspectief zou plaatsten. Het gebruik van de tegenwoordige tijd vermindert bovendien de afstand tussen de lezer en het hoofdpersonage: “De lezer beleefd onmiddellijk mee wat de verteller, Alfred Issendorf, doet en denkt.” (Raat, 1989, pp. 210, 221). Een natuurlijk gevolg van de interne focalisatie is de identificatie van de lezer met het focaliserende personage. Naar aanleiding van Fontijn komt de identificatie met het hoofdpersonage in *Nooit meer slapen* de lezer even natuurlijk voor als bij het lezen van *De donkere kamer*<sup>2</sup>: “het kost weinig moeite zich met Alfred te identificeren” (Fontijn, 1973, p. 168). Daarmee verbonden is het vertrouwen van de lezer in Alfreds visie op de werkelijkheid.

Hoewel de lezer het hele verhaal door de ogen van de hoofdpersoon beleeft, blijkt zijn perspectief op sommige momenten toch breder te zijn. Dat is juist de bovengenoemde discrepantie die onder andere De Wispelaere ertoe heeft gebracht zich op de alwetende verteller/auteur te beroepen: “de *alwetende* verteller (de schrijver Hermans) [...] [die] haast onmerkbaar suggesties doet meetrillen en een ordening van contrasterende effecten aanbrengt *buiten het bewustzijnsverloop van het personage* [cursivering toegevoegd]” (2001, p. 143).

---

*Hermans gevolgd door een vraaggesprek met de schrijver* (pp. 204-228). Amsterdam: De Bezige Bij. pp. 216-219.

<sup>1</sup> Zoals in het theoretisch kader reeds is aangegeven, houdt zich de studie van narratologie niet bezig met de extra-tekstuele instantie van de (biografische) auteur. Het hechten van te veel belang aan de rol van de auteur zou namelijk de vrije interpretatie kunnen verhinderen (Bal, 2009, pp. 15-16).

<sup>2</sup> Fontijn beroept zich op de uitspraak van Hermans die de actoriële vertelling in de derde persoon enkelvoud (zoals in *De donkere kamer*) de ‘verhulde ik-vorm’ heeft genoemd. Omdat de observaties van Osewoudt even subjectief zijn als ze in de eerste persoon enkelvoud werden verteld, krijgt de lezer, “naarmate de roman vordert, meer een meer de neiging het woordje ‘hij’ te vervangen door ‘ik’” (1973, p. 166).



Als iets “buiten het bewustzijnsverloop van het personage” plaatsvindt, ontdekt de lezer dit niet aan de hand van Alfreds innerlijke monologen, maar bijvoorbeeld aan zijn lapsussen<sup>1</sup> of gesprekken tussen hem en de andere personages. Deze fragmenten hebben daarom niet zozeer met de vertelwijze te maken, als wel met de structuur van de roman in kwestie.<sup>2</sup> Zo bestaat de mogelijkheid dat de lezer aan de hand van enkele gebeurtenissen en dialogen eerder dan de hoofdpersoon zelf de mislukking van de expeditie vermoedt. Niet alleen reist Alfred naar het verre noorden zonder de cruciale luchtfoto’s, hij blijkt tijdens zijn gesprekken met Arne zowel inhoudelijk als psychisch onvoorbereid op zijn onderzoek. Nadat Arne het enige argument van Alfred ten gunste van het bestaan van meteoorkraters heeft tegengesproken, denkt het hoofdpersonage tegen beter weten in positief: “– Toch is het een geweldige hypothese. [...] Ik krijg hartkloppingen van opwinding als ik eraan denk.” Tussen de regels door lezend wordt het duidelijk dat Alfreds echte motivatie niet de wetenschap is, maar het voldoen aan de verwachtingen van zijn ouders: “Ik ben ambitieus, daar kan ik niets aan doen, zelfs al weet ik waar het van komt. [...] Mijn moeder heeft me opgevoed in het denkbeeld dat ik de carrière die hij [de vader] niet heeft kunnen afmaken, moet voltooien.” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 86). Op dat moment zou de lezer die ten minste één boek van Hermans ooit heeft gelezen, zeker zijn dat Alfreds zoektocht op een fiasco zal uitlopen.

Ook Fontijn wijst op de structuur van de roman als de factor die het perspectief van de lezer breder maakt dan dat van het hoofdpersonage. Het grootste deel van *Nooit meer slapen* bestaat namelijk niet, zoals van een ik-roman zou mogen worden verwacht, uit de beschrijvingen van Alfreds gevoelens en gedachten, maar veeleer uit de gesprekken tussen de personages en een nuchtere weergave van hun handelingen (Fontijn, 1973, pp. 168-169). Zoals reeds eerder is geconstateerd, komt de lezer zaken te weten aan de hand van de dialogen die Alfred of zich nog niet realiseert, of bij zichzelf heeft verzwegen. Zo horen we voor de eerste keer over de dood van Alfreds vader tijdens het zo-even geciteerde nachtelijke gesprek met Arne.<sup>3</sup> Dit geeft de lezer het gevoel dat er zogeheten blinde vlekken bestaan in een schijnbaar coherent relaas van het hoofdpersonage. Een vergelijkbaar effect kunnen de witregels hebben

---

<sup>1</sup> Volgens psychoanalytischwoordenboek.nl betekent ‘lapsus’ een “[h]andeling waarbij het beoogde doel niet wordt bereikt, doordat het onbewuste storend tussenbeide komt” (Woordenboek, 2017). Dat zijn dus de toevallige handelingen van Alfred waar hij achteraf niet over nadenkt. Fontijn benoemt onder andere “de momenten waarop Alfred [...] zich vergist in de weg [of] zijn kompas verliest” (1973, p. 169).

<sup>2</sup> In dit opzicht wordt het nog duidelijker dat De Wispelaere niet de alwetende verteller (die hij met Hermans verwacht), maar de abstracte auteur bedoelt die de roman op een bepaalde manier heeft gestructureerd. Naar woorden van Raat gaat hier om “de schrijver Hermans, zij het in zijn technisch-organisatorische hoedanigheid” (Raat, 1989, p. 214).

<sup>3</sup> Een analoog voorbeeld vormt het gesprek tussen Alfred en Arne waarin de lezer voor de eerste keer leest over het morele conflict tussen Alfred en zijn moeder (zie: *Nooit meer slapen*. (1979). pp. 141-144).

die er vaak toe dienen de “hiaten in tijd” aan te geven (Fontijn, 1973, p. 170). De lezer kan zich namelijk afvragen wat er inmiddels is gebeurd en waarom hij daarvan niet op de hoogte wordt gehouden. Met andere woorden, de lezer raakt niet door de vertelling in de war maar juist door het gébrék aan vertelling; cruciaal voor het scheppen van zijn epistemologische scepsis is datgene dat níét aan hem wordt overgebracht. Dit alles laat Fontijn denken dat “[d]e schrijver geen enkele poging [doet] om via de stream of consciousness à la Joyce een complete persoonlijkheid op te roepen, die beantwoordt aan wat we psychologisch verantwoord noemen”. Integendeel, met “een chaotische hoeveelheid impressies van Alfred” probeert hij de aandacht van de lezer af te leiden van die momenten in de roman waarop een ogenschijnlijk “volledige registratie” van het hoofdpersonage hiaten vertoont (1973, pp. 169, 171).

De rol van de ik-vertelling in *Nooit meer slapen* is dus tegenstrijdig. Enerzijds krijgt de lezer toegang tot de spontane gedachteprocessen van het hoofdpersonage. Doordat de lezer gevoelens, hopen en angsten van Alfred allemaal ongecensureerd leert kennen, neigt hij er onwillekeurig toe op zijn visie op de werkelijkheid te vertrouwen. Anderzijds wordt de lezers vertrouwen meermaals op de proef gesteld. Dit gebeurt bijvoorbeeld wanneer de beschreven gebeurtenissen of gesprekken niet met de innerlijke monoloog van het hoofdpersonage overeenkomen of wanneer zijn relaas onbegrijpelijke blinde vlekken vertoont.

### Waarheidsproblematiek in *Nooit meer slapen*

In dit hoofdstuk wordt een poging in het werk gesteld een verband te leggen tussen de vertelsituatie in *Nooit meer slapen* en het overkoepelende thema van Hermans’ oeuvre. Voordat wordt overgegaan op de analyse van de onderzoeker worden in het kort de bijdragen besproken van Blok en Fontijn, die al eerder een poging deden de thematische functie van de verteltechnieken in de betreffende roman te bepalen (Raat, 1989, p. 219).

In zijn lezing uit 1971 definieert Blok het hoofdthema van Hermans. De meeste nadruk legt hij op “de principiële onbegrijpelijkheid van wat ons overkomt” (Raat, 1989, pp. 219-220). Dit aspect manifesteert zich in *Nooit meer slapen* volgens Blok vooral door het gebruik van de tegenwoordige werkwoordstijd. Het praesens heeft namelijk tot doel de ontoegankelijkheid van het verleden aan te tonen: “Zo is er alleen het nu, het praesens, dat moedig wordt volgehouden.” Blok beroept zich tevens op de gelijktijdige vertelsituatie waarin het leesmoment met het gebeurmoment samenvalt. Hij trekt de conclusie dat het onmogelijk is om grip op het verleden te krijgen omdat de werkelijkheid onbegrijpelijk is (Blok, 1971, p. 12).

Zowel Raat als Fontijn oefenen kritiek uit op de redenering van Blok. Ten eerste wordt het heden in *Nooit meer slapen* nog ongewisser voorgesteld dan het verleden. Er bestaat overigens geen reden waarom de onbegrijpelijkheid van de werkelijkheid alleen voor het verleden zou gelden (Raat, 1989, p. 220). Ten tweede wordt de meerderheid van Hermans' romans en verhalen in de verleden tijd geschreven, hetgeen de auteur niet belet de realisatie van zijn thema te bewerkstelligen. (Fontijn, 1973, p. 173). Het grondmotief van Hermans manifesteert zich in *Nooit meer slapen* in het bijzonder door de ik-vorm (of de combinatie van de ik-vorm met het praesens), waarmee door Blok echter geen rekening is gehouden (Raat, 1989, p. 220). Als laatste dient in aanmerking te worden genomen dat de gebruikte werkwoordstijd niet per se aan de tijd binnen de roman beantwoordt. Het heden van Alfred, dat voor het grootste deel uit zijn toekomstplannen en -illusies bestaat, wordt voortdurend door zijn ervaringen en trauma's uit het verleden beïnvloed. Centraal staat hier de poging van het hoofdpersonage om in de chaos van nu en verleden – de werkelijke en de symbolische zoektocht – zijn ware identiteit te bepalen: “Alfred, wiens zoeken naar meteorstenen parallel loopt met zijn zoeken naar zijn ware identiteit [...], reflekteert en spreekt talloze malen over zijn verleden. Tijdens momenten van bewustwording staat zowel het gedetermineerd zijn door het verleden centraal als de onbegrijpelijkheid daarvan.” (Fontijn, 1973, pp. 173-174). De hermansiaanse onbegrijpelijkheid van de werkelijkheid manifesteert zich dus in het binnenste van het hoofdpersonage waarin zijn verleden, heden en toekomst door elkaar lopen.

### Beperkt perspectief

In het voorafgaande is gesproken over het beperkte perspectief in de context van narratologie – in de interne focalisatie is de lezer afhankelijk van het gezichtspunt van de focalisator (Bork, Delabastita, van Gorp, Verkruijsse, & Vis, dbnl.org, 2012-2016). Nu wordt ingegaan op het verlangen naar een nieuw perspectief als een belangrijk motief in de bewustwording van de hoofdpersoon.<sup>1</sup> Het subjectieve perspectief van het hoofdpersonage staat namelijk symbool voor de benarde wereld waarin Alfred in het begin van de roman

---

<sup>1</sup> Er kan dus worden gesteld dat het beperkte perspectief in *Nooit meer slapen* zowel letterlijk (met betrekking tot de interne focalisatie) als figuurlijk (met betrekking tot het verhaal) kan worden opgevat. Opmerkelijk genoeg is hetzelfde patroon te onderscheiden in de hieraan voorafgaand geanalyseerde romans. In *Conserve* wordt Onitah als een van de interne focalisatoren door niemand begrepen en als een krankzinnige beschouwd. Hetzelfde gebeurt later met Jerobeam en Ferdinand. In *De donkere kamer* wordt Osewoudt op de Bevrijdingsdag door de Nederlandse soldaten opgepakt. Niet alleen verliest hij zijn vrijheid als persoon (hij wordt in een nauwe cel opgesloten) maar ook als focalisator (op dat moment verschijnt de auctoriële verteller ten tonele). Zijn gezichtspunt wordt verder metaforisch beperkt wanneer hij door een smal raam en vanachter het prikkeldraad de festiviteiten bekijkt. (Zie: de hoofdstukken ‘Gevaaren van de subjectieve waarneming’ voor *Conserve* en ‘Afwijkingen van de actoriële vertelling’ voor *De donkere kamer*).

opgesloten zit. Door zijn pogingen zich hieruit te bevrijden, probeert Alfred, evenals de hoofdpersonages in *Conserve* en *De donkere kamer*, “een punt te vinden, waarin beslist kan worden tussen waar en onwaar, tussen objectiviteit en subjectiviteit.” (Fontijn, 1973, p. 171)

Van het begin af onderneemt Alfred vergeefse pogingen om zijn perspectief uit te breiden. De roman begint met de ontmoeting met professor Nummedal die in bezit zou zijn van de luchtfoto's van Finnmark. Het hoofdpersonage verdraagt geduldig Nummedals vervelende gezelschap in de hoop de beloofde foto's te ontvangen. De luchtfoto's staan symbool voor een nieuw, verschillend perspectief dat het hoofdpersonage absoluut nodig heeft om een wetenschappelijk en persoonlijk succes te behalen:<sup>1</sup> “... luchtfoto's zijn vanzelfsprekend een *must* [...] Daar kom je niet onderuit.” – zei professor Sibbelee toen hij Alfred de foto's beloofde. Wanneer het hoofdpersonage met lege handen naar Alta vliegt, kijkt hij uit het raam en fantaseert over het lenen van een helikopter. Had hij een helikopter, dan “zou [hij] alles kunnen zien vanuit elke hoogte die [hem] goeddunkt!” De helikopter vervangt in dit opzicht de luchtfoto's als een object dat Alfred een nieuw perspectief zou schenken. De hoofdfiguur geeft zich aan fantasieën over waarin zijn uitzicht niet meer door minderwaardigheidsgevoelens en verlegenheid wordt belemmerd. Hij stelt zichzelf gelijk aan andere wetenschappers die immers om de technologische ondersteuning niet hoeven te smeken: “Ik ben toch geen kind dat op een knutselcursus zagen moet leren met een klein zaagje, terwijl er zaagmachines bestaan?” Een onverhoeds gevoel van macht en zelfvertrouwen verdwijnt echter zodra het hoofdpersonage weer realistisch denkt. Hij kijkt weer vanuit zijn gewone, beperkte gezichtspunt: “Nummedal [...] en de hele Geologische Dienst kunnen wat mij betreft hun luchtfoto's houden. [Nieuw alinea] Ondertussen heb ik geen helikopter.” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 65).

Alfreds perspectief is niet alleen beperkt, maar op sommige momenten ook onbetrouwbaar.<sup>2</sup> Al tijdens de reis naar het noorden valt zijn waarneming hem voortdurend tegen. Uit angst dat de afspraak met Arne net zoals die met Sibbelee zal mislukken, kijkt het hoofdpersonage volhardend naar zijn vriend uit. Twee keer verwacht hij iemand anders met Arne (een keer in Tromsø, al weet hij dat ze in Alta hebben afgesproken). De figuren die uit de verte

---

<sup>1</sup> Fontijn beweert dat de hoofdfiguur desperaat naar de luchtfoto's zoekt, omdat deze hem de mogelijkheid zouden geven de wereld vanuit het perspectief van zijn vader – een veelbelovende maar tragisch verongelukte wetenschapper – te kunnen bekijken. Alfreds tocht vormt in dit opzicht “een wanhopige poging contact te krijgen met de gestorven vader.” (1973, p. 175).

<sup>2</sup> Het onbetrouwbare perspectief is tevens een kenmerk van de actoriële vertelling en de interne focalisatie (Bork, Delabastita, van Gorp, Verkruisje, & Vis, dbnl.org, 2012-2016). Net als Alfreds beperkte perspectief kan de onbetrouwbaarheid van zijn waarneming dus zowel in de context van de verteltechnieken als van het plot van de roman worden geïnterpreteerd.

sprekend op Arne leken (en die als ter bevestiging terug wuifden), blijken vanuit een ander perspectief helemaal geen gelijkenis met Arne te vertonen. Deze voorzieningen geven het hoofdpersonage het gevoel van “een afschuwelijke twijfel”. Hij verliest vertrouwen in zijn eigen waarneming en komt tot paranoïde conclusies: “Het kan immers zijn dat toen ik later zelf op het schip kwam, Arne al lang van boord was en dat ik een man gezien heb die helemaal dezelfde niet was als degene (Arne!) die eerst tegen mij had gezwaaid.” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 68). Al zou dat theoretisch inderdaad kunnen – Alfred is op het schip gekomen nadat de meeste passagiers al zijn uitgestapt – is dit scenario zo onwaarschijnlijk dat het niet alleen Alfreds waarnemings-, maar ook zijn redeneringsvermogen beïnvloed. De lezer realiseert zich dat Alfreds perspectief soms door angst of gebrek aan zelfvertrouwen verwrongen raakt.

Het thema van het beperkte perspectief wordt in de roman voortgezet. Zonder de luchtfoto's blijft Alfred in het veld niets anders over dan het aardoppervlak nauwkeurig te observeren. Hij wordt echter zo door de uitdagingen van de voettocht in beslag genomen (zware rugzak, woeste rivieren, rivaliteitsverhoudingen met de tochtgenoten enzovoort), dat hij er zelden aan denkt. Zo ver van huis, midden in de wildernis, voelt zich het hoofdpersonage steeds meer in zijn beperkte perspectief opgesloten: “Veel waarnemingen die een nieuw gezichtspunt kunnen opleveren, heb ik nog niet gedaan.” Jaloers kijkt hij naar Arne die regelmatig notities in zijn aantekenboekje maakt. Alfred bewondert de aantekeningen vanwege hun helderheid en wetenschappelijke waarde, al begrijpt hij niet wat ze betekenen: “Ik kan ze niet lezen, want ze zijn in het Noors geschreven, maar ik zie genoeg om te begrijpen dat het heldere, nauwkeurige aantekeningen moeten zijn.” Hij fantaseert bij deze gelegenheid dat hij toegang heeft tot het gezichtspunt van een ander: “Aantekeningen die niet onmiddellijk hun waarde verliezen als ze niet teruggelezen kunnen worden door degene die ze gemaakt heeft”. (*Nooit meer slapen*, 1979, pp. 127, 153).

Volgens Raat en Fontijn vormen de aantekeningen van Arne het enige alternatieve perspectief in de betreffende roman. Raat beweert dat dit perspectief ontbreekt, aangezien de notities, geschreven in het Noors, in het grootste deel van de roman buiten het bereik van de hoofdpersoon blijven (1989, p. 221). Het dagboek komt pas tegen het einde van de roman in handen van Alfred, wanneer hij Arnes dode lichaam op de bodem van het ravijn ontdekt.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Arne is op dezelfde manier om het leven gekomen als Alfreds vader. Dit is een van de redenen waarom hij door onder anderen Raat en den Boef als de vaderfiguur wordt beschreven (Raat, 1989, p. 218). Om maar een paar andere redenen te benoemen: Arnes gezicht is “onbegrijpelijk oud en moe” en alle zijn kleren en voorwerpen zijn gelijk “oud en versleten” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 74). Daarenboven heeft hij een sterke band met het hoofdpersonage, helpt hem bij het oversteken van rivieren en het dragen van de zware rugzak (Haasse, 2000, p. 166). Opmerkelijk genoeg fungeert de figuur van Arne volgens bijvoorbeeld Fontijn als Alfreds alter ego (1973, p. 173). Deze twee thesen sluiten elkaar niet uit. Ook Alfred heeft “een [onschadelijke] repliek van de fatale val”

De hoofdpersoon bladert het boekje door en komt zijn eigen naam op de laatste pagina tegen. Hij vraagt zich later af “[wat] Arne daar over [hem heeft] gezegd” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 220). De ontdekking van “wat de anderen in zijn omgeving van hem zeggen en denken” zou het einde vormen van Alfreds symbolische zoektocht. Hij zou namelijk zijn “ware identiteit” kunnen vaststellen buiten zijn eigen, verwrongen perspectief (Fontijn, 1973, p. 172). Het hoofdpersonage vraagt daarom een Noors meisje, dat hij in een bus heeft ontmoet, de aantekeningen van Arne voor hem te vertalen. Het blijkt dat Arne, anders dan de hoofdpersoon en bijgevolg de lezer zou denken, vol bewondering was voor Alfreds moed en doorzettingsvermogen. Dit aangrijpend relaas vormt in dit opzicht een soort voorvertoning (al komt het te laat) van de mening die de lezer over de hoofdpersoon zou hebben gevormd indien het verhaal niet door hem was gefocaliseerd: “Het boekje van Arne stelt de lezer, opgesloten in Alfreds wereld, in staat de hoofdpersoon te zien door de ogen van een ander.” (Fontijn, 1973, p. 173)

#### Motief van de spiegel

Net als in *Conserve* en *De donkere kamer* speelt het motief van de spiegel een belangrijke rol.<sup>1</sup> Een aanmerkelijke bijdrage is hieraan geleverd door Raat, voor wie de vertelsituatie in *Nooit meer slapen* (dat is: de combinatie van het praesens met de bespiegelend inslag) “een opvallende analogie [vertoont] met de situatie waarin iemand zijn spiegelbeeld gadeslaat”. Hij verricht verder een overtuigende analyse, waarin hij het proces van Alfreds bewustwording in verband brengt met de drie stadia in de geschiedenis van de mens, die door de hoofdpersoon in een van zijn innerlijke monologen worden onderscheiden.<sup>2</sup> (1989, pp. 222-226). Een cruciale rol in alle drie stadia speelt een beduidend voorwerp: een spiegel.

In het eerste stadium is zich de mens van zijn eigen spiegelbeeld onbewust. Zijn ‘ik’ vormt een samenhangend geheel: “Honderd procent subjectief”. In het tweede stadium ontdekt Narcissus het spiegelbeeld. Een ‘ik’ neemt een ‘zelf’ voor de eerste keer waar. ‘Ik’ en ‘zelf’

---

van zijn vader gemaakt. Het hoofdpersonage fantaseert verder dat hij “eigenlijk net zo goed [zou] kunnen doodgaan als Arne” (*Nooit meer slapen*, 1979, pp. 138, 222). Na zijn terugkomst wenst Alfred het onderzoek van Arne voort te zetten, waardoor “hij gelijk wordt aan de vader-figuur [en tevens zijn alter\_ego] en zich bevrijdt van diens beklemmende voorbeeld” (Raat, 1989, pp. 225-226).

<sup>1</sup> Zie: de hoofdstukken ‘Weg voor individualisme’ voor *Conserve* (Onitah bekijkt haar lichaam in een spiegel en wenst dat het eeuwig jong blijft, was het door middel van mummificatie) en ‘Relatie tussen focalisator en lezer’ voor *De donkere kamer* (het uitgebreide spiegelmotief).

<sup>2</sup> Dit is het enige fragment in de roman waarin het hoofdpersonage de lezer direct aanspreekt: “Als je mij vraagt zijn er drie belangrijke stadia in de geschiedenis van de mens.” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 32). Dit bewijst de these van Raat dat dit fragment doorslaggevend is voor de interpretatie, aangezien het zich van de rest van het boek onderscheidt.

zijn echter nog steeds symmetrisch: “Wij liegen en het spiegelbeeld liegt met ons mee.” Pas in het derde stadium, dat met de uitvinding van fotografie samenvalt, vindt een splitsing plaats tussen een ‘ik’ en een ‘zelf’.<sup>1</sup> De splitsing komt neer op de discrepantie tussen ons spiegelbeeld (het subjectieve, geïdealiseerde ‘ik’) en een foto, die een objectief beeld van ons representeert. De mens lijdt omdat zijn ware ‘ik’ versplinterd wordt tussen “tallose foto’s”, die als het ware “vreemde incarnaties” van hem in de ogen van anderen vormen (*Nooit meer slapen*, 1979, pp. 32-33).

Volgens Raat staat de problematiek van het derde stadium centraal in het oeuvre van Hermans. Hij beweert vervolgens dat de bewustwording van Alfred in *Nooit meer slapen* een regressie van het derde naar het eerste, subjectieve stadium vormt<sup>2</sup> (1989, pp. 222, 223-224). De buitengewone ambities van het hoofdpersonage (zoals het feit dat hij “een brok afkomstig uit de kosmos [wil vinden] [...], dat op aarde nog nooit was aangetroffen”) komen met zijn verlangen overeen om zich met zijn ideaalbeeld te vereenzelvigen (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 39; Raat, 1989, pp. 222-223). Wanneer hij echter zijn twijfels en angsten op de anderen projecteert, ziet de hoofdpersoon een van de ‘incarnaties’ van zichzelf die hij tot elke prijs van zich wil afschudden: “Wat zullen ze wel van mij denken? Ik wil geen belachelijk figuur slaan, IK WIL HET NIET.” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 105). Het versplinterde ‘ik’ van de hoofdpersoon openbaart zich daarenboven in het begin van de roman door de metafoor van de spiegel. Alfreds lievelingsvoorwerp vormt het geologische kompas met een klein spiegeltje dat hij van zijn zuster Eva cadeau heeft gekregen. Het hoofdpersonage geeft toe dat hij het kompas even vaak gebruikt om zich erin te bekijken als om er metingen mee uit te voeren. Wanneer Alfred echter in het spiegeltje kijkt, blijkt zijn spiegelbeeld onvolledig: “Het spiegeltje is zo klein, dat als ik mij neus en ogen erin zien kan, mijn oren onzichtbaar zijn.

---

<sup>1</sup> Deze splitsing manifesteert zich in twee fragmenten van de roman waarin de hoofdpersoon (de ik-verteller) zichzelf met ‘hij’ aanduidt. De ‘hij’ vormt in deze passages een succesvolle, volmaakte versie van het ‘ik’. Voor de eerste keer komt ‘hij’ tevoorschijn na het fragment over de drie stadia in de geschiedenis van de mens: “Hij zal mijn proefschrift voor mij schrijven [...] Als de kranten om zijn foto vragen, zal ik hem net zolang laten fotograferen, tot een van die portretten identiek aan hem is. Maar vanochtend zijn z’n ogen roodomrand doordat hij niet geslapen heeft – en ik slaap toch al zo slecht.” Het blijkt dus onmogelijk om het ideaalbeeld van Alfred (de succesvolle ‘hij’) op een foto te vereeuwigen (dat is: objectief te beschouwen). Het hoofdpersonage komt daarom snel op zijn alledaagse, gebrekkige ‘ik’ terug. Tegen het einde van de roman – nadat de hoofdfiguur zich van Arne heeft verwijderd – komt het ‘hij’ voor de tweede keer voor. Eenzaam in de wildernis voelt zich Alfred verenigd met de natuur. Hij slaagt er voor de eerste keer in om zelfstandig te jagen: “Voor het eerst van zijn leven doodt hij een zo hoogstaand beest als een eend.” (*Nooit meer slapen*, 1979, pp. 33, 210). Het gebruik van ‘hij’ loopt dus parallel aan Alfreds gevoel van euforie en zelfvoldaanheid, dat hem van het ‘ik’ duidelijk afscheidt.

<sup>2</sup> Raat beweert aan het einde van zijn opstel dat het hoofdpersonage toch uiteindelijk op zijn uitgangspunt (het derde stadium) terugkeert. Voor een gedetailleerde uitlegging zie: Raat, G. (1989). ‘Alfred en zijn spiegelbeeld. Over de vertelsituatie in *Nooit meer slapen*.’ In W. S. (red.), *Verboden toegang. Essays over het werk van Willem Frederik Hermans gevolgd door een vraaggesprek met de schrijver* (pp. 204-228). Amsterdam: De Bezige Bij. pp. 225-226.

[...] Zelfs als ik het op armslengte van mij af houd, kan het nog mijn hele gezicht niet weerkaatsen.” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 32). Het kompas, als een voorwerp dat het hoofdpersonage “de weg moet wijzen”, geeft hem in de vorm van onsamenhangende fragmenten weer (Raat, 1989, p. 223). Dit bewijst dat Alfreds geologische carrière en vooral zijn tot mislukken gedoemde zoektocht uit zijn tegenstrijdige zelfbesef voortvloeit.

Interessant genoeg raakt het kompas onderweg zoek. Dit gebeurt nadat Alfred de richting verkeerd heeft afgelezen en zich van Arne (op dat moment zijn enige tochtgenoot)<sup>1</sup> heeft afgescheiden. Straks ziet het hoofdpersonage met verbazing dat Arne hem niet volgt en trekt hij zijn kompas opnieuw tevoorschijn. Deze keer wijst de naald echter weer in de tegenovergestelde richting. Tot zijn schrik realiseert de hoofdpersoon zich dat hij diegene is die zich heeft vergist. Nu is hij verdwaald en Arne reageert niet op zijn oproepen. Wanneer Alfred het kompas op een van de nabij liggende stenen legt om de richting nogmaals te bepalen, valt het plotseling in een spleet. Het precieuze kompas is nergens te vinden.

Raat betoogt dat het hoofdpersonage zich op dit moment op “de subjectiviteit van het eerste stadium” terugkeert”<sup>2</sup> (1989, p. 224). Kort voordat het kompas zal verdwijnen, bekijkt Alfred zijn geschrokken gezicht in de spiegel: “Jezus Christus! [...] Mijn gezicht is volmaakt in overeenstemming met wat ik voel: half open mond, een spleet die opkomende angst uitademt.” Deze keer “liegt [het spiegelbeeld] met [het hoofdpersonage niet] mee”; wat hij ziet is reëel, allesbehalve het ideaalbeeld waar hij naar streefde (*Nooit meer slapen*, 1979, pp. 189, 32). Het ‘ik’ en het ‘zelf’ van de hoofdpersoon vallen in dit kritische moment uiteindelijk samen (Raat, 1989, p. 224). Alfreds eenzame wandeling die daarop volgt – en die door de vondst van het lichaam van Arne zal worden afgebroken – wordt als de zoektocht naar zijn ware identiteit geïnterpreteerd (Fontijn, 1973, p. 173). Losgemaakt van het spiegelbeeld en van het belemmerende toezicht van Arne, lijkt het hoofdpersonage namelijk in contact met zijn ware zelf te komen (Raat, 1989, p. 224). Raat beweert verder dat het hoofdpersonage tijdens zijn bad in een meer (“liefderlijk water”) een catharsis ondervindt: daarna voelt hij zich als herboren<sup>3</sup> (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 209; Raat, 1989, p. 224). Op sommige momenten lijkt het alsof

---

<sup>1</sup> Qvigstad en Mikkelsen hebben zich al in een eerder stadium van Alfred en Arne afgescheiden (zie: *Nooit meer slapen*. (1979). pp. 173-174). Vanaf dat moment wandelt Alfred alleen met Arne.

<sup>2</sup> Van het derde naar het tweede stadium is het hoofdpersonage een paar uur ervoor overgegaan toen zijn fototoestel – “het optische instrument dat het derde stadium karakteriseert” – doorweekt raakte en kapotging (Raat, 1989, p. 224).

<sup>3</sup> Vroeger in de roman vertelt Mikkelsen over de symboliek van water. Mikkelsen, die in talrijke discussies een religieus standpunt inneemt, vergelijkt de waterwereld met het hiernamaals (zie: *Nooit meer slapen*. (1979). pp. 126-127). Voor het hoofdpersonage dat zich sterk tegen religie afzet, betekent het bad in contact komen met zijn onbewuste (vandaar de vergelijking met het slapen: “... nergens pijn of weerstand meer ontmoeten, is nog heerlijker dan slapen”) (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 209).



de hoofdfiguur het standpunt van het epistemologische nihilisme inneemt. Hij accepteert dat de bestaande communicatiemiddelen tekortschieten om elkaar te begrijpen, en fantaseert over een eenzame dood midden in de natuur als de enige die “in overeenstemming [zou zijn] met wat [hij] weet. *Omdat [zijn] leven het nooit zal kunnen zijn* [nadruk van Hermans]” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 207). Typisch voor Hermans blijken echter die overpeinzingen niets in het leven van het hoofdpersonage te veranderen. Wat op het eerste gezicht op de persoonlijke ontdekking lijkt, schijnt straks weer op het onbekende uit te komen. De hoofdpersoon wordt heen en weer geslingerd tussen tegenovergestelde gevoelens: van verhevenheid en extase tot afgunst en verbitterdheid. Alsof er niets is gebeurd, wordt hij steeds met dezelfde vragen en twijfels geconfronteerd. Bij zijn thuiskomst krijgt Alfred van zijn moeder een paar manchetknopen, die uit de eens door zijn vader gekochte meteorostenen werden vervaardigd: “Hier zit ik, in elke hand een manchetknoop, aan elke manchetknoop een halve meteoriet. Samen een hele. Maar geen enkele bewijs voor de hypothese die ik bewijzen moest.” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 253). Ironisch genoeg komt dus het hoofdpersonage uiteindelijk in bezit van een meteoriet.<sup>1</sup> Dit gebeurt echter op een heel andere manier dan hij heeft gepland. De lezer kan zich afvragen wat de zin was van de zoektocht, moeilijke emoties, zweet en vermoeidheid, slapeloze nachten. Is het alles, de grootste angst van Alfred verwezenlijkend, voor niemendal geweest?

### Onbetrouwbare vertelling

Tot slot wordt kort een omstreden interpretatie van *Nooit meer slapen* besproken door Hella Haasse (ondersteund door Max van Duijn). Haasse is van de onbetrouwbaarheid van de ik-vertelling uitgegaan om te bewijzen dat Alfred diegene is die Arne van de helling heeft geduwd. Naar het voorbeeld van De Wispelaere onderscheidt ze de afgescheiden structuren van de vertelling. De additionele derde structuur betreft de tijdspanne nadat Alfred zich van Arne heeft verwijderd. In deze periode zou “een derde vorm van bewustzijn” het hoofdpersonage in bezit hebben genomen, en hem tot moord hebben aangezet (2000, p. 164). Deze fragmenten heeft de ik-verteller (de dader) uiteraard verzwegen waardoor zijn relaas volgens van Duijn “allerlei barstjes en smetjes vertoont”<sup>2</sup> (2012).

Zowel Haasse als van Duijn (die laatste trouwens met de toon van een misdadjournalist) halen talrijke fragmenten uit de roman tevoorschijn ten gunste van hun

<sup>1</sup> Om deze ironie nog verder te versterken, is er een meteoriet in Finnmark gevallen juist op het moment dat de hoofdpersoon Noorwegen verlaat.

<sup>2</sup> Hiermee hangt nauw samen dat het hoofdpersonage volgens van Duijn zijn relaas achteraf vertelt (2012).

hypothese. Haasse benoemt onder andere Alfreds dagdromen over het doden van Mikkelsen, jaloezie op de tekeningen van Arne, en een psychische crisis (2000, pp. 167-168). Van Duijn legt minder nadruk op het plot en meer op de verteltechnische aspecten dan Haasse (de reden waarom haar betoog “opmerkelijk weinig bijval [heeft] gekregen”). Naarmate de roman vordert, ontbreken er volgens van Duijn steeds langere fragmenten in het verslag. Vooral na het incident met het kompas lijkt het alsof Alfreds geheugen hapert (2012). In het licht van het bovenstaande krijgt de titel van de roman in kwestie een dubbele betekenis. Enerzijds duidt hij de dood van Arne aan, zoals direct in de tekst wordt aangegeven: “Maar dit is geen slapen. Dit is nooit meer slapen.” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 218). Anderzijds verwijst hij naar het slechte geweten van het hoofdpersonage nadat hij Arne heeft vermoord (‘Sleep no more!’ van Macbeth)<sup>1</sup> (van Duijn, 2012; Haasse, 2000, p. 178). Terug in Nederland wordt het hoofdpersonage niet meer door de witte nachten wakker gehouden. Hij zou uiteindelijk goed kunnen slapen, was hij niet “voortgejaagd door het besef te moeten inhalen wat [hij] overdag verzuimd [heeft], te moeten goedmaken wat [hij heeft] verknoeid” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 250). Heeft Alfred nu zeker alleen het mislukte onderzoek in gedachten?

Er komen inderdaad talrijke fragmenten in de roman voor die de hypothese van Haasse en van Duijn zouden kunnen ondersteunen. Sommige fragmenten hebben ze zelfs niet vermeld, bijvoorbeeld wanneer het hoofdpersonage de dood van Arne als het ware voorspelt kort na hun ontmoeting in Alta: “Of hij had kunnen vallen. Van een schijnbaar ongevaarlijke helling kunnen storten, naar beneden rollen.” (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 70). De vraag of Alfred Arne heeft vermoord, lijkt echter analoog te zijn aan die of Dorbeck bestaat: het cruciale is om die vragen te stellen, maar het is evenzeer niet noodzakelijk om deze te beantwoorden. Zo kunnen de fantasieën van Alfred over Arnes dood net zo goed uit de gelijkenis tussen Arne en Alfreds vader voortvloeien; ze kunnen even zo goed toeval zijn. Het gaat juist om het “niet-weten” van de lezer waardoor hij net zoals de personages ten onder aan de epistemologische twijfel gaat (Bouckaert-Ghesquiere, 1980, p. 349).

### Conclusie

De roman *Nooit meer slapen* sluit aan bij de ontwikkeling die Hermans in de jaren zestig doormaakte, waarin de schrijver vaak voor de combinatie van de ik-vertelling met het praesens koos. Tegelijkertijd wordt de roman in kwestie door de gelijktijdigheid van gebeuren

---

<sup>1</sup> In dit opzicht krijgt ook het bovengenoemde bad van het hoofdpersonage (catharsis), wanneer “[v]uil en schuim verdwijnen zonder een spoor achter te laten”, een shakespeareaanse betekenis (*Nooit meer slapen*, 1979, p. 209). Alfred wast namelijk het symbolische bloed van Arne van zich af (van Duijn, 2012).

en vertellen gekarakteriseerd, waardoor deze zich toch van de andere werken van Hermans uit die tijd onderscheidt. Deze kwestie vormt trouwens een veelvuldig bediscussieerd onderwerp. Veel literatuurwetenschappers beweren dat de betreffende roman niet gelijktijdig, maar retrospectief wordt verteld. Bijgevolg schrijven ze de rol van de verteller aan de extra-tekstuele instantie van de auteur toe.

Volgens de onderzoeker vervult het hoofdpersonage in *Nooit meer slapen* een dubbele functie van de (interne) focalisator en de (actoriële) verteller. Anders dan in een retrospectieve ik-roman bestaat er bovendien geen tijdsafstand tussen het belevende en het vertellende 'ik'. De hoofdfiguur deelt daarom direct mee wat hij op een bepaald moment ziet, denkt en ervaart. Hij is bijgevolg niet in staat op de gebeurtenissen vooruit te lopen. In aantal opzichten lijkt het relaas van het hoofdpersonage op een getrouwe registratie van zijn bewustzijn.

Het voor de hand liggende gevolg van deze verteltechniek is de identificatie van de lezer met het hoofdpersonage. Net als bij de actoriële, derde-persoon-enkelvoudvertelling in *De donkere kamer*, wordt het perspectief van de lezer van *Nooit meer slapen* beperkt door het gezichtspunt van de focalisator. De lezer zou geen andere keuze hebben dan volledig op de visie van het hoofdpersonage te vertrouwen, kwamen er geen factoren in het geding die deze visie op de een of andere manier betwisten. Deze factoren manifesteren zich voornamelijk in de structuur van de roman. Aan de hand van de veel voorkomende dialogen en wittregels krijgt de lezer toegang tot de verzwegen of overgeslagen elementen in het verslag van de hoofdpersoon.

Ook het hoofdpersonage onderneemt pogingen om zijn perspectief uit te breiden. Net als in de eerder besproken romans van Hermans, blijft de hoofdpersoon aan het einde van de zoektocht even onwetend als aan het begin. Het motief van spiegel dient er in *Nooit meer slapen* toe het innerlijke, onoplosbare conflict van het hoofdpersonage aan te tonen. Sommige analytici zijn van de onbetrouwbaarheid van de vertelling uitgegaan om te beweren dat de hoofdfiguur gewichtige feiten uit zijn verslag heeft verzwegen. Parallel aan de vraag over het bestaan van Dorbeck, waarop de auteur geen eenduidig antwoord geeft, blijven dergelijke veronderstellingen in de literaire wereld van Hermans echter onbewijsbaar.

## Ontwikkeling van Hermans' vertelpatroon

In de voorafgaande hoofdstukken zijn de vertel- en focalisatietechnieken in de drie romans van Willem Frederik Hermans geanalyseerd. Ook zijn de manieren bestudeerd waarop de gebruikte technieken bijdragen aan de realisatie van het thema van epistemologisch nihilisme. In dit afsluitende hoofdstuk is getracht de afzonderlijke conclusies van de analyses met elkaar te vergelijken teneinde de ontwikkeling van Hermans vertelmodel in relatie tot zijn epistemologische scepsis aan te tonen.

De debuutroman van Hermans, *Conserve*, onderscheidt zich van de andere geanalyseerde romans door de veranderlijke vertelsituatie. Er zijn drie fasen te onderscheiden: de dominantie van de auctoriële verteller in het begin van de roman (die met zerofocalisatie wordt gecombineerd), de terugtrekking van de auctoriële verteller met af en toe voorkomende auctoriële commentaren (de interne focalisatoren krijgen geleidelijk meer invloed) en de dominantie van de interne focalisatoren in de drie laatste hoofdstukken (de verteller verdwijnt helemaal naar de achtergrond). De overgang van de ene naar de andere fase loopt parallel aan de ontwikkeling van het verhaal. In de eerste fase leven de vier hoofdpersonages ondergeschikt aan het waardesysteem dat ze niet accepteren. De superioriteit van de auctoriële verteller boven de interne focalisatoren wijst de lezer op de machtsverhoudingen in de voorgestelde wereld. Omdat de verteller de instantie is die beslist welk personage focaliseert, wint hij automatisch het vertrouwen van de lezer. In de tweede fase verandert geleidelijk de verhouding van de hoofdpersonages ten opzichte van de opgelegde waarheid. Ze gaan op zoek naar hun eigen waardestelsel, hetgeen parallel aan het controleverlies van de verteller verloopt. De personages proberen vergeefs elkaar van hun subjectieve waarheid te overtuigen, en verkeren dientengevolge in een epistemologische crisis. Bij het gebrek aan de auctoriële verteller in de derde fase raakt de lezer net als de focaliserende personages verdwaald in de wereld waarin geen objectieve Waarheid bestaat.

Een heel andere vertelsituatie is terug te vinden in *De donkere kamer*. Ten eerste blijft deze onveranderd door de hele roman ongewijzigd: in plaats van drie ontwikkelingsfasen is er in *De donkere kamer* sprake van een vast vertel- en focalisatiepatroon. Ten tweede zijn in de roman uit 1958 andere typen van verteller en focalisator te onderscheiden: een auctoriële verteller en één interne focalisator in plaats van een auctoriële verteller met meerdere interne focalisatoren. Wat de twee vertelsituaties gemeen hebben, zijn een enkele keer voorkomende auctoriële commentaren die een afwijking vormen van de tweede fase van *Conserve*

(de terugtrekking van de auctoriële verteller) en van de actoriële vertelling in *De donkere kamer*. In *De donkere kamer* hebben ze echter een veel grotere impact dan in *Conserve*.

Deze keer heeft Hermans besloten de lezer nog sterker bij de ervaring van de personages te betrekken. Terwijl in *Conserve* al een zekere mate van lezersbetrokkenheid valt te onderscheiden, namelijk het vertrouwen van de lezer op de vertellers begeleiding en zijn verwarring vanwege de afwisselende subjectieve perspectieven, gaat de lezer van *De donkere kamer* helemaal ten onder aan de epistemologische crisis van het hoofdpersonage. Dit gebeurt voornamelijk dankzij het vaste vertel- en focalisatiepatroon, te weten de samenstelling van de actoriële vertelling met de interne focalisatie. In tegenstelling tot de alwetende en alomtegenwoordige verteller in *Conserve* kan de actoriële verteller in *De donkere kamer* niet verder kijken dan het gezichtspunt van de hoofdpersoon. De verteller is ondergeschikt aan de focalisator, hetgeen doet denken aan de machtsverhoudingen van de tweede en de derde fase in *Conserve*. De sterke positie van de (enige) interne focalisator in de betreffende roman heeft verder de lezersidentificatie tot gevolg. De lezer neigt er automatisch toe op de subjectieve waarneming van de focalisator te vertrouwen. Evenals het focaliserende personage kan de lezer niet wijs worden uit de voorgestelde werkelijkheid.

Deze rare toestand van “niet-weten” waarin de lezer aanvankelijk als gevolg van de vertel- en focalisatietechnieken verkeert, wordt paradoxaal genoeg nog verder versterkt door de afwijkingen ervan (Bouckaert-Ghesquiere, 1980, p. 349). De bovengenoemde auctoriële commentaren die in *Conserve* een overgang van de tweede naar de derde fase ondersteunen, dienen er in *De donkere kamer* toe de lezer in een interpretatieve verwarring te brengen (de afwijkingen van de interne focalisatie spelen daarbij eveneens een rol van betekenis). Het is aan de hand van onder andere de auctoriële commentaren dat de lezer zich langzamerhand de verstoorde visie van de focalisator realiseert. De identificatie met het perspectief van het hoofdpersonage vormt in dit opzicht een belemmering voor een nuchtere beoordeling van de romanwerkelijkheid. De lezer is bijgevolg niet staat op de cruciale vraag of Dorbeck bestaat te beantwoorden en wordt daardoor slachtoffer van de epistemologische crisis van de hoofdpersoon.

Het meest opvallende verschil tussen *Nooit meer slapen* en de beide andere romans vormt de ik-vertelling die de roman in kwestie in Hermans' ontwikkelingsstadium uit de jaren zestig plaatst. Verder is *Nooit meer slapen* de enige roman waarin de tegenwoordige tijd als werkwoordsvorm wordt gehanteerd. Wat de rollen van verteller en focalisator betreft, worden ze vanaf de eerste pagina onveranderd door dezelfde instantie van het hoofdpersonage vervuld.

Ondanks de in het oog springende verschillen, lijkt de vertelsituatie in *Nooit meer slapen* in aantal opzichten op die in *De donkere kamer*. Ten eerste blijft ze ongewijzigd door de hele roman (alleen in *Conserve* ontwikkelt de vertelsituatie zich in de loop van het verhaal). Ten tweede werd de combinatie van de derde persoon actoriële vertelling en de interne focalisatie (zoals in *De donkere kamer*) door Hermans zelf “de ‘verhulde ik-vorm’” genoemd vanwege de vergelijkbare gevolgen van die twee vertelsituaties op de leeservaring (Fontijn, 1973, p. 166). De lezer van *Nooit meer slapen* deelt namelijk alweer het beperkte perspectief van het hoofdpersonage. Bij gebrek aan een objectieve vertelinstantie kan hij de visie van de focalisator niet aan de realiteit toetsen. Dit werkt de lezersidentificatie even gemakkelijk in de hand als in het geval van *De donkere kamer*. Ten laatste mondt de lezersbetrokkenheid in *Nooit meer slapen*, net als in *De donkere kamer*, uit in de lezers epistemologische crisis en verwarring. Opnieuw stelt de lezer zich vragen waarop de auteur geen duidelijke antwoorden geeft (met inbegrip van de omstreden vraag over de dood van Arne). In dit laatste opzicht lijkt *Nooit meer slapen* eveneens op *Conserve*, al is in deze scriptie aangetoond dat Hermans in zijn debuutroman beduidend minder nadruk op de ervaring van de lezer legt dan in zijn latere werk.

Anders dan in de voorafgaand geanalyseerde romans maakte Hermans in *Nooit meer slapen* geen gebruik van auctoriële commentaren of andere afwijkingen van het vaste vertellen- en focalisatiepatroon. In plaats daarvan hebben dialogen en blinde vlekken in het relaas van het hoofdpersonage een verontrustend effect op de lezer. Enkele verteltechnische aspecten zoals het beperkte, onbetrouwbare perspectief van de hoofdpersoon, worden in *Nooit meer slapen* als elementen van het verhaal weerspiegeld. Zo is het perspectief van de hoofdfiguur zowel letterlijk (qua verteltechnieken) als metaforisch (qua diens geestelijke toestand) beperkt. Dit fenomeen is ook terug te vinden in *Conserve* en *De donkere kamer*, al is ze in *Nooit meer slapen* vanwege de gebruikte ik-vorm, die een diep inzicht verschaft in de gedachten van het hoofdpersonage, het meest opvallend.

## Besluit

In deze scriptie is gezocht naar antwoorden op de volgende onderzoeksvragen: hoe ontwikkelde zich het vertelmodel van Willem Frederik Hermans in de loop van zijn schrijverschap? Op welke manier staat het in verband met het thema van epistemologische nihilisme? Om tot deze antwoorden te komen is er een vergelijkend onderzoek uitgevoerd naar de interpretatieve functie van de vertel- en focalisatietechnieken in de drie romans van Hermans.

Uit de resultaten is gebleken dat Hermans gedurende de eerste twintig jaar van zijn schrijverschap experimenteerde met verschillende vertel- en focalisatietechnieken. De schrijver onderging daarnaast meerdere ontwikkelingsfasen. Op basis van dit onderzoek zijn er specifiek drie fasen te onderscheiden: de veranderlijke vertelsituatie waarin de verteller geleidelijk aan macht ten gunste van afwisselende focalisatoren verliest (*Conserve*), de vaste dominantie van de interne focalisator met enkele afwijkingen (*De donkere kamer*), en het ik-vorm relaas dat hiaten vertoont (*Nooit meer slapen*). Aangezien er duidelijke overeenkomsten bestaan tussen *Conserve* en *De donkere kamer* (zoals de auctoriële commentaren) alsook tussen *De donkere kamer* en *Nooit meer slapen* (zoals de identificatie van de lezer met de focalisator), maar niet noodzakelijk tussen *Conserve* en *Nooit meer slapen*, het kan worden geconcludeerd dat de technische ontwikkeling van Hermans' oeuvre lineair verliep. Hij heeft namelijk geprobeerd elke nieuwe roman beter te schrijven dan de vorige, hetgeen aansluit bij Hermans' aanhoudende streven naar perfectie.

Dit onderzoek bevestigt verder dat de verbetering van Hermans vertel- en focalisatietechnieken parallel liep aan de ontplooiing van zijn epistemologische scepsis. Dit wordt bewezen door het feit dat de lezer in toenemende mate bij de ervaring van de personages wordt betrokken. De mechanismen van lezersidentificatie zijn namelijk aanzienlijk sterker in *De donkere kamer* en *Nooit meer slapen* dan in *Conserve*. We kunnen daarom concluderen dat de aangepaste vertel- en focalisatietechnieken van Hermans ertoe dienden het thema van epistemologische nihilisme steeds effectiever aan de lezer over te brengen.

## Bibliografie

- Altes, L. K. (2000). Voorbeeld: W.F. Hermans. In L. K. Altes, *Literatuurwetenschap tussen betrokkenheid en distantie* (pp. 146-155). Assen: Van Gorcum & Comp. B.V.
- Anbeek, T. (1998). De verteltechniek van Hermans' eerste roman. In K. d. Bakker, *Over Conserve. De eerste roman van Willem Frederik Hermans* (pp. 73-91). Schoorl: dbnl.org.
- Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Balk-Smit Duyzentkunst, F. (1985). De stijl van Willem Frederik Hermans. (F. de Vree, Red.) *W.F. Hermans, speciaal nummer van Bzzlletin 13, 126*, 33-38.
- Barthes, R. (1981). De dood van de auteur (Vertaling: Jacq Vogelaar). *Raster nr. 17*.  
Opgeroepen op april 5, 2017, van <http://tijdschrifttraster.nl/roland-barthes-een-keuze-uit-zijn-werk/de-dood-van-de-auteur/>
- Bernaerts, L. (2009). Mechaniek: klassieke narratologie in de Nederlanden. In S. Bru, & A. Masschelein, *Tijding en Tendens: Literatuurwetenschap in de Nederlanden* (pp. 15-18). Gent: Academia Press.
- Bersma, C. (2002). Doublures binnen de donkere kamer. In A. Kooyman, *Uit de donkere kamer. Essays over en interpretaties van Hermans' Donkere kamer van Damokles* (pp. 21-34). Utrecht: Alexandria Editions.
- Betlem, D. (1966). De geboorte van een dubbelganger. *Merlyn. Jaargang 4*, 276-290.
- Blok, W. (1971). *Tijdopnamen*. Groningen: Inaugurele rede Groningen.
- Boenders, F. (1985). Willem Frederik Hermans en Ludwig Wittgenstein. (F. de Vree, Red.) *W.F. Hermans, speciaal nummer van Bzzlletin 13, 126*, 58-62.
- Bordewijk, F. (1988). Opnieuw surrealisme. 'Conserve', boek voor weinigen. In K. de Bakker, *Over Conserve. De eerste roman van Willem Frederik Hermans* (pp. 26-28). Schoorl: dbnl.org.
- Bork, Delabastita, D., van Gorp, H., Verkruijsse, P. J., & Vis, G. J. (2012-2016). *dbnl.org*.  
Opgeroepen op januari 25, 2017, van Algemeen letterkundig lexicon: focalisatie:  
[http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_00837.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00837.php)
- Bork, Delabastita, D., van Gorp, H., Verkruijsse, P. J., & Vis, G. J. (2012-2016). *dbnl.org*.  
Opgeroepen op januari 15, 2017, van Algemeen letterkundig lexicon: auctoriële vertelinstantie:  
[http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_00635.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00635.php)
- Bork, Delabastita, D., van Gorp, H., Verkruijsse, P. J., & Vis, G. J. (2012-2016). *dbnl.org*.  
Opgeroepen op februari 26, 2017, van Algemeen letterkundig lexicon: monologue intérieur: [http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_03087.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03087.php)
- Bork, Delabastita, D., van Gorp, H., Verkruijsse, P. J., & Vis, G. J. (2012-2016). *dbnl.org*.  
Opgeroepen op april 4, 2017, van Algemeen letterkundig lexicon: vrije indirecte rede:  
[http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_00624.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00624.php)



- Bork, Delabastita, D., van Gorp, H., Verkruijsse, P. J., & Vis, G. J. (2012-2016). *dbnl.org*. Opgeroepen op april 19, 2017, van Algemeen letterkundig lexicon: alwetende verteller: [http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_00635.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00635.php)
- Bork, Delabastita, D., van Gorp, H., Verkruijsse, P. J., & Vis, G. J. (2012-2016). *dbnl.org*. Opgeroepen op mei 10, 2017, van Algemeen letterkundig lexicon: ik-verteller: [http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_01030.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_01030.php)
- Bouckaert-Ghesquiere, R. (1980). De wolk van niet weten. Het literaire oeuvre van W.F. Hermans. *Ons Erfdeel. Jaargang 23*, 338-349.
- Bronzwaer, W. (1979). Focaliseren of vertellen? *Forum der Letteren*, 449-458.
- Calis, P. (1992). Het tumult bedaarde niet. *De Gids. Jaargang 155*, 402-404.
- Commentaar. De ontstaans- en publicatiegeschiedenis van *Conserve* (1947). (2005). In W. F. Hermans, *Willem Frederik Hermans. Volledige werken I* (pp. 723-788). Amsterdam: De Bezige Bij. Van Oorschot.
- de Vree, F. (2002). *Willem Frederik Hermans. De aardigste man ter wereld*. Amsterdam.
- de Wispelaere, P. (2001). Willem Frederik Hermans. Kritiek op menselijke verblinding in nieuwe roman van W.F. Hermans. In P. de Wispelaere, & B. Vervaeck (Red.), *De moderne roman* (pp. 143-146). Gent: Academia Press.
- Dupuis, M. (1983). J. J. Oversteegen: Voetstappen van WFH. Opstellen over W.F. Hermans. Utrecht, HES Publishers B.V., 1982, 122 blz., prijs f19.50. *Spiegel der Letteren. Jaargang 25*, 237-238.
- Encyclopedie, e. N. (2017). *encyclo.nl Nederlandse Encyclopedie*. Opgeroepen op april 20, 2017, van subjectiviteit: <http://www.encyclo.nl/begrip/subjectiviteit>
- filosofischwoordenboek.nl. (2017). *nihilisme*. Opgeroepen op april 18, 2017, van filosofischwoordenboek.nl: <http://www.filosofischwoordenboek.nl/search?q=nihilisme>
- Fontijn, J. (1973). Willem Frederik Hermans: Verleden, heden en toekomst. In K. Fens, H. U. Jessurun d'Oliveira, & J. J. Oversteegen, *Literair lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971* (pp. 165-176). Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- Gadourek, C. (2000). De pest. In C. Gadourek, *Albert Camus. Uitleg en aantekeningen bij zijn werken* (pp. 59-75). Assen: Van Gorcum & Comp. B. V.
- Genette, G. (1990). Focalizations. In G. Genette, *Narrative Discourse Revisited* (pp. 70-79). Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Govaart, T. (1957, november 23). Een boeiende en raadselachtige figuur. W.F. Hermans: "Drie melodrama's". *De nieuwe eeuw*.
- Grüttemeier, R. (1988). Is W.F. Hermans' *Conserve* inderdaad 'hetzelfde'? In K. de Bakker, *Over Conserve. De eerste roman van Willem Frederik Hermans* (pp. 125-140). Schoorl: dbnl.org.
- Haasse, H. S. (2000). Doodijs en hemelsteen. In H. S. Haasse, *Lezen achter de letters* (pp. 153-182). Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.

- Harper, D. (2001-2017). *Online Etymology Dictionary*. (D. McCormack, Redacteur)  
Opgeroepen op januari 15, 2017, van etymonline.com.
- Hermans, W. F. (1 mei 1956). *Hermans aan Gerard van het Reve*. archief-Hermans.
- Hermans, W. F. (1962, maart). HP-gesprek met dr. Willem Frederik Hermans. (H. Sleutelaar, & P. Calis, Interviewers) *Haagse Post* 31.
- Hermans, W. F. (1969, januari 25, 27). (F. Snijders, Interviewer) *Amigoe di Curaçao* .
- Hermans, W. F. (1971). Twee families Smith. In W. F. Hermans, *Het sadistische universum 2. Van Wittgenstein tot Weinreb* (pp. 140-171). Amsterdam.
- Hermans, W. F. (1979). *Nooit meer slapen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Hermans, W. F. (1985, augustus 22). Epiloog op 22 augustus 1985, ten huize van dr W.F. Hermans in Parijs. (M. J. de Jong, Interviewer) Opgeroepen op mei 2, 2017, van digitalebibliotheek.org: <http://www.wfhermans.net/interviews/80/jong86.htm>
- Hermans, W. F. (2 april 1995). *Hermans aan Sonja Pos*. archief-Hermans.
- Hermans, W. F. (2004). Hermans aan Geert van Oorschot, 14 mei 1951. In W. F. Hermans, *Willem Frederik Hermans, Je vriendschap is werkelijk onbetaalbaar. Brieven aan Geert van Oorschot*. Amsterdam: Ed. Nop Maas.
- Hermans, W. F. (2005). Conserve. In W. F. Hermans, *Volledige werken I* (pp. 9-232). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Hermans, W. F. (2010). *De donkere kamer van Damokles*. Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorschot.
- Hermans, W. F. (25 januari 1959). *Hermans aan Gust Gils*.
- Hermans, W. F. (25 juli 1956). *Hermans aan Pieter Grashoff*. archief-Hermans.
- Hermans, W. F. (7 december 1983). *Hermans aan Frans A. Janssen*. archief-Hermans.
- Hermans, W. F. (sd). Preambule (Paranoia). In W. F. Hermans, *Paranoia*.
- Iser, W. (1972). Der Leser als Kompositionselement im realistischen Roman. Wirkungsästhetische Betrachtung zu Thackerays Vanity Fair. In W. Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (pp. 168-193). Kösel, Kempten: Wilhelm Fink, Verlag.
- Iser, W. (1972). Vorwort. In W. Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (pp. 7-12). Kösel, Kempten: Wilhelm Fink Verlag, München.
- Janssen, F. A. (1980). Het gelijk van Pyrrhon. Over De tranen der acacia's. In F. A. Janssen, *Bedriegers en bedrogenen. Opstellen over het werk van Willem Frederik Hermans* (pp. 17-35). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Janssen, F. A. (1983). *Over De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Janssen, F. A. (1985). Hermans, Willem Frederik. In G. J. van Bork, & P. J. Verkruijsse, *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs* (pp. 265-267). De Haan, Weesp.

- Jesserun d'Oliveira, H. (1977). W. F. Hermans. In H. U. Jesserun d'Oliveira, *Scheppen riep hij gaat van Au. 11 interviews met W. F. Hermans, Gerrit Achterberg, Lucebert, Pierre Kemp, Harry Mulisch, Louis Paul Boon, Richard Minne, Jan Wolkers, Hugo Claus, G. K. van het Reve, Leo Vroman* (pp. 13-26). Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Genneep.
- Lintvelt, J. (1985). Narratologie. In R. T. Segers, *Vormen van literatuurwetenschap: moderne richtingen en hun mogelijkheden voor tekstinterpretatie* (pp. 171-197). Groningen: Wolters-Noordhoff.
- literatuurgeschiedenis.nl. (2009). *Cynisch en landerig: de roman na de oorlog*. Opgeroepen op april 25, 2017, van literatuurgeschiedenis.nl: <https://www.literatuurgeschiedenis.nl/20ste/literatuurgeschiedenis/lg20009.html>
- literatuurgeschiedenis.nl. (2009). *W.F. Hermans. Amsterdam 1921 - Utrecht 1995*. Opgeroepen op april 27, 2017, van literatuurgeschiedenis.nl: <https://www.literatuurgeschiedenis.nl/20ste/auteurs/lg20027.html>
- literatuurmuseum.nl. (sd). *Expeditie Nooit meer slapen: inleiding. Een ontdekkingsstocht naar de oorsprong van Nooit meer slapen*. Opgeroepen op april 29, 2017, van literatuurmuseum.nl: <http://www.literatuurmuseum.nl/verhalen/hermans/nooit-meer-slapen>
- Marres, R. (1996). Het onloochenbare bestaan van Dorbeck. In R. Marres, *Over de interpretatie van De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans* (pp. 11-15). Leiden: Dimensie Boeken.
- Marres, R. (1996). Ongevoonden straat en lege foto. In R. Marres, *Over de interpretatie van De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans* (pp. 23-25). Leiden: Dimensie Boeken.
- Marres, R. (1996). Osewoudt verraadt Dorbeck niet: contact met Ebernuss. In R. Marres, *Over de interpretatie van De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans* (pp. 51-54). Leiden: Dimensie Boeken.
- Marres, R. (1996). Smulders over desoriëntatie. In R. Marres, *Over de interpretatie van De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans* (pp. 15-17). Leiden: Dimensie Boeken.
- Nieragden, G. (2002, winter). Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements. *Poetics Today*, 23(4), pp. 685-697.
- Oversteegen, J. J. (1988). Terugblik. In K. de Bakker, *Over Conserve. De eerste roman van Willem Frederik Hermans* (pp. 38-71). Schoorl: dbnl.org.
- Pos, S. (2010). *Dorbeck is alles! Navolging als sleutel tot enkele romans en verhalen van W.F. Hermans*. Amsterdam: Vossiuspers UvA.
- Raat, G. (1981). De verstandhouding met de lezer: over de presentatie van de werkelijkheid in Conserve. *Tirade. Jaargang 25*, 643-653.
- Raat, G. (1985). Literatuur als levenswijze. Een chronologisch overzicht. (F. de Vree, Red.) *W.F. Hermans, speciaal nummer van Bzzlletin 13*, 126, 15-25.

- Raat, G. (1988). *Conserve : poëtiëk, techniek en thematiek*. (H. W. instituut, Editor)  
Retrieved januari 29, 2017, from willemfrederikhermans.nl:  
<http://www.willemfrederikhermans.nl/bibliografie/zoeken/>
- Raat, G. (1989). Alfred en zijn spiegelbeeld. Over de vertelsituatie in *Nooit meer slapen*. In W. S. (red.), *Verboden toegang. Essays over het werk van Willem Frederik Hermans gevolgd door een vraaggesprek met de schrijver* (pp. 204-228). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Rodenko, P. (1947, september). Twee debuten. *Podium 4*, 343-355.
- Roos, H. (1985). Beeldspraak bij Willem Frederik Hermans. (F. de Vree, Red.) *W.F. Hermans, speciaal nummer van Bzzlletin 13*, 126, 39-44.
- Stanzel, F. (1955). *Die typischen Erzählsituationen im Roman*. Wien.
- Stanzel, F. (1981). Typen der Erzählsituation. In F. Stanzel, *Typische Formen des Romans* (pp. 11-52). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Tjeng Sit, O. (5 juli 1957). *Oey Tjeng Sit aan Hermans*. archief-Hermans.
- van Buuren, M. (1979). Focalisatie. Een kritische beschouwing van Mieke Bals narratologie. *Forum der Letteren. Jaargang 1979*, 459-470.
- van Duijn, M. (2012). Bloed aan de handen van Alfred Issendorf? *De Gids*, 4. Opgeroepen op mei 1, 2017, van <https://de-gids.nl/2012/no4/bloed-aan-de-handen-van-alfred-issendorf>
- van Hoek, G., & Wingen, C. (2002). De donkere kamer; perspectief en interpretatie van het gebeuren in *De donkere kamer van Damokles* van Willem Frederik Hermans. In A. Kooyman, *Uit de donkere kamer. Essays over en interpretaties van Hermans' Donkere kamer van Damokles* (pp. 37-67). Utrecht: Alexandria Editions.
- Vestdijk, S. (15 november 1957). De roman is niet dood. Een beknopt overzicht van Nederlandse romans. *Het Vaderland*.
- Vestdijk, S. (1998). Een boeiend, maar vrij zwak debuut. In K. de Bakker, *Over Conserve. De eerste roman van Willem Frederik Hermans* (pp. 19-22). Schoorl: dbnl.org.
- Weverbergh, J. (1988). Petrina: tevreden rancuneus individu met schizofrene inslag . In K. de Bakker, *Over Conserve. De eerste roman van Willem Frederik Hermans* (pp. 29-37). Schoorl: dbnl.org.
- wfhermansvolledigewerken.nl. (2013). *Biografie Hermans*. Opgeroepen op april 17, 2017, van wfhermansvolledigewerken.nl:  
[http://www.wfhermansvolledigewerken.nl/?page\\_id=288](http://www.wfhermansvolledigewerken.nl/?page_id=288)
- Woordenboek, P. (2017). *Lapsus*. Opgeroepen op mei 6, 2017, van psychoanalytischwoordenboek.nl:  
<http://www.psychoanalytischwoordenboek.nl/lemmas/lapsus/>
- Yans, B. (1992). *De God Bedrogen Bedrogen de God. Een speurtocht door W.F. Hermans' filosofisch universum*. Louvain/Bruxelles.