

## **Wat er overblijft**

### **Over het oeuvre van Willem Frederik Hermans**

#### **G. F. H. Raat**

*werd geboren in 1946 in Amsterdam. Studeerde Nederlands aan de Universiteit van Amsterdam. Hij is universitair hoofddocent moderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Publiceerde o.a. 'Over "De hondsdagen" van Hugo Claus' (1980); 'De vervalste wereld van Willem Frederik Hermans' (1985) en 'Veertig jaar "De Avonden" van Gerard Reve' (1988).  
Adres: Mariënstein 113,  
NL-1852 SJ Heiloo*

Het werk van Willem Frederik Hermans telt een zestal verhalen waarin de schrijver Richard, die soms de achternaam Simmillion krijgt, de hoofdfiguur is. Tegen Martien de Jong, die aan vijf van deze verhalen een met interview-fragmenten gelardeerde studie wijdde, verklaarde Hermans dat hij instond voor hun autobiografische waarachtigheid.<sup>(1)</sup> Eén van deze verhalen is 'De elektriseermachine van Wimshurst', waarmee de bundel *Een wonderkind of een total loss* (1967) opent. Richard wordt beschreven als een schooljongen, die de miskennis door zijn medeleerlingen probeert om te buigen tot bewondering door voor de klas het apparaat te demonstreren dat in de titel wordt genoemd. Hij lijkt te slagen in zijn opzet: 'De geur van het door de elektrische vonken ontstane ozon doordrenkt de atmosfeer van het klaslokaal als een geur van heiligheid.

Nu weet ik dat mijn boodschap eindelijk doordringt tot hun botte breinen.'<sup>(2)</sup> Even staat Richard in 'een geur van heiligheid', maar door de domheid van de onderwijzer verschrompelt de triomf tot een debacle. Het jongetje dat een sacrale status leek te verwerven, wordt teruggestoten naar de positie van geminachte eenling, voor wiens boodschap niemand belangstelling heeft.

'De elektriseermachine van Wimshurst' wordt uit de herinnering verteld. De terugblikkende ik-verteller stelt zich daarbij minder ten doel het verleden adequaat weer te geven dan om de betekenis ervan te belichten voor zijn schrijverschap. Schrijven bleek tenslotte de enige mogelijkheid om zich te doen gelden: 'Vechten leidt tot niets, want ze zijn sterker. Ik kan alleen indruk op ze maken door ze te verbazen, maar hoe? Ik wil dat zij uren lang mijn gedachten denken, ik wil in hun hersens doordringen als een tumor.

Is dat toen al het doel geworden?

Zo ja, dan is het toch niet helemaal bereikt. Wel denken ze aan mij, maar alleen doordat ze jaloers op mij zijn.<sup>(3)</sup>

Hier ligt de oorsprong van Hermans' schrijverschap: de ultieme poging zich met de eigen visie op de werkelijkheid bestaansrecht te verwerven. Deze inzet bepaalt ook het gedrag van zijn personages, heeft consequenties voor zijn ideeën over literatuur en voor zijn verteltechniek en verklaart veel van het weerbarstige optreden in het openbaar, waardoor hij beroemd en berucht werd. In het besef slechts een beperkt zicht te kunnen bieden op een oeuvre dat bij alle consistentie zeer gevarieerd is, zal ik een en ander in het vervolg toelichten.

### **Heroïsch en deerniswekkend**

De schrijver is een eenling die zijn gelijk tracht te veroveren in een wereld die hem vijandig is gezind. Hoewel het werk van Hermans weinig schrijvers herbergt, is de essentie van deze situatie daarin steeds aanwezig. Zijn waarschijnlijk bekendste roman, *De donkere kamer van Damokles* (1958), begint met een verhaal dat wordt verteld door een onderwijzer: '...Dagenlang zwierf hij rond op zijn vlot, zonder drinken. Hij stierf van dorst want het water van de oceaan was zout. Hij haatte het water dat hij niet drinken kon. Maar toen de bliksem in zijn vlot sloeg en het vlot in brand vloog, schepte hij dat gehate water met zijn handen op, om te proberen de brand te blussen!

De onderwijzer begon zelf het eerst te lachen, de klas lachte tenslotte ook mee.<sup>(4)</sup> Onder de lachers bevindt zich Henri Osewoudt, die zich niet realiseert dat onbedoeld zijn eigen positie wordt verzinnebeeld. De schipbreukeling is gedwongen zijn heil te zoeken bij wat hij haat. Een uitzichtloze handelwijze: als hij niet in de vlammen omkomt, zal hij sterven van dorst. De jonge Henri ziet dit in, zoals blijkt, als hij het op school gehoorde verhaal vertelt aan zijn oom.<sup>(5)</sup> Toch zal hij niet anders handelen. Hij zal ook steun zoeken bij een omgeving die hem afstoot en daaraan ten onder gaan.

Eenmaal volwassen leidt Osewoudt het miezerige bestaan van een sigarenwinkelier in een provincieplaats. Zelfs het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog brengt daarin aanvankelijk geen verandering, maar door toedoen van zijn mysterieuze dubbelganger Dorbeck heeft hij korte tijd de illusie de wereld naar zijn hand te kunnen zetten. Dorbeck introduceert hem in de opwindende wereld van de illegaliteit, waar hij zijn lelijke en onvruchtbare echtgenote verruilt voor de mooie Marianne. De geslachtsdaad met haar wordt niet voorgesteld als een liefdevol gebeuren, maar als een verbeterde poging van Osewoudt het leven in zijn greep te krijgen. In dit verband duikt al de titel op die Hermans zijn eerstvolgende roman zal geven. 'Alles wat er nog zou kunnen gebeuren, zou hij moeten aangrijpen met deze hartstocht, of het leven een enorme vrouw was, van wie zelfs de zweetlucht in werkelijk

viriele mannen niet anders dan een onoverwinnelijke extase ontketende. Niet één enkele maal, maar altijd opnieuw, zonder te rusten. Nooit meer slapen.

Hij hoorde Marianne hijgen en richtte zich half op, zijn tanden op elkaar geklemd. Zij kreunde en sperde haar ogen open als toonde zij hem hoe men met open ogen vechten moest en met open ogen sterven.<sup>1(6)</sup> Het kind dat Osewoudt bij Marianne verwekt, blijft niet in leven en zijn verzetsdaden worden hem aangerekend als collaboratie. Zijn verleden, en daarmee zijn identiteit, blijkt onbewijsbaar, hetgeen volgens de ijzeren logica van Hermans' universum Osewoudts ondergang betekent.

Het hier summier geschetste patroon herhaalt zich steeds weer in het werk van Hermans. Zijn protagonisten vechten voor hun gelijk in een wereld die geen waarheid kent, doch slechts rivaliserende opinies. Zij zijn daardoor zowel heroïsch als deerniswekkend, het laatste sinds *Nooit meer slapen* (1966) in toenemende mate. De titel van een tweede Richard-verhaal in *Een wonderkind of een total loss*, 'Het grote medelijden', wijst daarop en komt trouwens terug in de volgende overpeinzing van de centrale figuur in *Nooit meer slapen*. 'Ik heb alleen groot medelijden met de andere mensen die zo ver bij mij vandaan zijn en al had ik een radiozender tot mijn beschikking, het zou geen nut hebben hun te zeggen wat ik denk. Ik kan hen niet begrijpen en zij mij evenmin.'<sup>1(7)</sup>

### Literatuur als communicatie

De onoverbrugbare afstand tot de andere mensen, heeft Hermans er niet van weerhouden alles op de kaart van de literatuur te zetten. Integendeel, in een volledig isolement valt niet te leven, zoals ook de kleine Richard in 'De elektriseermachine van Wimshurst' moet erkennen: 'Maar ik kan niet tegen mijn eenzaamheid op.'<sup>1(8)</sup> De literatuur is de laatste mogelijkheid om dit isolement te doorbreken, een opvatting die de jonge Hermans herkent in het schrijverschap van Multatuli. In een opstel met de titel 'Pionier in het vacuüm' schrijft hij de auteur van Max Havelaar een visie op de literatuur toe die in feite de zijne is: 'een onmiddellijk en over alle scheidslijnen heenreikend communicatie-apparaat; een gebied waar men zichzelf kan maken tot wat men verkiest te zijn, zonder (schijnbaar) met anderen rekening behoeven te houden.'<sup>1(9)</sup>

Wie zoveel in de literatuur investeert als Hermans deed, vreest het verkeerde begrip van zijn werk. Hij zal er niet mee volstaan van tijd tot tijd een roman de wereld in te zenden, maar zijn werk ook nadien blijven begeleiden door revisie van de tekst bij herdrukken en door de critici aan te vallen die het onjuist interpreteren. Hermans bleef door de jaren heen wijzigingen aanbrengen in zijn werk en verdedigde het in interviews en polemieken tegen onbegrip.

Dit zijn echter herstelwerkzaamheden, uitgevoerd als het kwaad van het misverstaan al is geschied. Effectiever is het preventief te handelen door zelf de regels van de literaire communicatie te decreteren. Daartoe moet ook afgerekend worden met concurrerende literaturopvattingen.

Zo bestreed hij de literaturopvattingen van het tijdschrift *Forum* (1931-1935), die een groot aantal van zijn generatiegenoten tot leidraad nam. Hermans stond uiterst sceptisch tegenover de zogenaamde egotistische literatuur, zoals brieven en dagboeken, omdat hij niet geloofde dat de persoonlijkheid (de 'vent'), het bekende ijkpunt van *Forum*, zich daarin onverhuld zou uiten. In 1948 schreef hij: 'Men mag het er veilig voor houden dat bespiegelingen over en commentaar op het eigen leven voor het grootste deel zelfbedrog zijn.'<sup>(10)</sup> Geheel in overeenstemming met dit standpunt had hij twee jaar eerder het gebrek aan persoonlijkheid gekritiseerd in het alom bejubelde en bekroonde oorlogsdagboek *Doortocht* van Bert Voeten: 'Voeten ziet zaken en mensen zoals de meeste mensen ze zelf graag zouden willen zien en dat ontnemt aan dit dagboek het grootste deel van de waarde die het zou kunnen hebben.'<sup>(11)</sup>

Hermans' afwijzing geldt niet het persoonlijkheids criterium, maar wel de privilegiëring van autobiografische geschriften ten koste van de roman. Anders dan de aanhangers van de *Forum*-beginselen, acht hij de indirecte uitdrukkingvorm van de roman, waarin de schrijver 'voor zijn binnenste een schild plaatst waarachter hij alles kan doen en laten wat hij wil', de beste waarborg voor het zich kunnen manifesteren van een persoonlijkheid.<sup>(12)</sup>

Het is dus niet verwonderlijk dat hij via dit genre de regels uitvaardigt volgens welke de literaire communicatie dient te verlopen en aldus de lezers conditioneert en instrueert. In het bekende poëtische opstel 'Experimentele romans' lanceert hij het befaamde begrip 'klassieke roman', een romanconcept waarin de immanente functionaliteit van alle elementen tot allesoverheersende norm is verheven.<sup>(13)</sup> Dit romanideaal is niet uitgevonden door Hermans, zoals het werk van Vestdijk en Mulisch, om slechts twee auteurs te noemen, uitwijst. Hij heeft het echter wel een naam gegeven en expliciet de principes ervan geformuleerd.

Met de klassieke roman distantieert Hermans zich nadrukkelijk van een poëtica waarin de overeenstemming met de buitenliteraire werkelijkheid vooropstaat. Toch is deze mimetische norm niet geheel afwezig, naar blijkt, als hij het melodramatische karakter van zijn romans verdedigt. 'Melodramatisch in de slechte betekenis is een boek alleen als de geijkte deugd erin beloond wordt en de geijkte boosheid bestraft.

Waarom is dit melodramatisch in de slechte betekenis?

Omdat het tegen alle waarschijnlijkheid ingaat, voor ons, die weten dat de wereld niet is ingericht op het belonen van de geijkte deugd en het bestraffen

van de geijkte boosheid.<sup>(14)</sup> De waarschijnlijkheid, eerder in het opstel ontleend aan de interne consistentie van de roman, wordt hier afgemeten aan de gebruikelijke gang van zaken in de realiteit.

Uit dit laatste citaat wordt duidelijk dat Hermans rekening houdt met de conventionele beelden die de lezers zich van hun wereld hebben gevormd. Zijn verteltechniek bestaat voor een belangrijk deel uit een sluwe exploitatie van deze beelden. Een strategische handelwijze die niet verwonderlijk is bij een auteur die zijn lezers nodig heeft, maar ook als zijn tegenstanders beschouwt.

Het manipuleren van de lezers is een hachelijke zaak, waarover de schrijver niet te veel kan loslaten. Poëtische instructies kunnen het gewenste begrip van het werk bevorderen, maar het gevaar dreigt dat al te gerichte aanwijzingen de werking van de literaire tekst juist blokkeren. Vermoedelijk om die reden laat Hermans verschillende literaire middelen onbesproken. Zo heeft hij in de loop der jaren veel stijlkritiek geleverd, laatstelijk in *Malle Hugo* (1994), maar zijn opvattingen over stijl nooit expliciet uiteengezet. Toch betreft het een stuk literair gereedschap dat hij met verve heeft gehanteerd. In *Conserve* (1947) bespeelt hij diverse stijlregisters, van archaische kinderboekentaal tot het clichématige idioom van de populaire literatuur. De ironische verteltrant die mede hieruit resulteert, bewerkstelligt dat de lezers zich ervoor zullen hoeden de opgeroepen wereld aan de werkelijkheid te toetsen.<sup>(15)</sup>

De zakelijke en exacte stijl van *De donkere kamer van Damokles* is er daarentegen juist op gericht de lezers in de waan te brengen dat hun een levensechte werkelijkheid wordt voorgeschoteld. Vooral in combinatie met het gekozen gezichtspunt is de stijl hier een effectief procédé, zoals uit de volgende beschrijving blijkt. 'De dolk had een groot handvat van zwarte rubber. Het lemmet was niet langer dan zijn duim, maar het was ongelooflijk scherp en werd naar boven toe wel zo breed als een scheermesje. Het zou niet moeilijk zijn er een dodelijke wond mee toe te brengen. Het lemmet was met een veer in het zachte handvat bevestigd. Alleen door met de duim druk uit te oefenen op het andere uiteinde van het handvat, kwam het lemmet te voorschijn. Het gebruik van dit vreemde instrument was duidelijk: men kon er iemand mee steken zonder dat het slachtoffer het staal te zien kreeg, gewoon door het handvat tegen zijn lijf te houden en dan het lemmet naar buiten te drukken.'<sup>(16)</sup> Waartoe deze gedetailleerde beschrijving van een steekwapen dat de lezers kennen onder de naam stiletto? Antwoord: het betreft een wapen dat Osewoudt, wiens visie hier wordt weergegeven, niet kent. De uitvoerigheid van de beschrijving weerspiegelt zijn geïntrigeerde monsterring van 'dit vreemde instrument'. De contemporaine blik op de wereld anno 1945 verhoogt het realiteitsgehalte van de roman.

Dit realisme ontpopt zich als een misleidende strategie, zodra de hoofdfiguur van de roman na de bevrijding wordt beschuldigd van landverraad, zowel tot zijn eigen verbazing als die van de lezers. De waarheid over Osewoudt blijkt onbewijsbaar en de werkelijkheid onkenbaar. Ook nu delen personage en lezers deze ervaring. De nihilistische slotsom reduceert het realisme van de roman met terugwerkende kracht tot niet meer dan een vertelstrategie, want als de werkelijkheid niet gekend kan worden, kan zij zeker niet worden beschreven.

### **Onbarmhartige waarheden**

De schrijver kan in de optiek van Hermans niet buiten zijn lezers, want zij vormen de onontbeerlijke voorwaarde voor de verkondiging van zijn visie op de wereld, waaraan hij zijn identiteit ontleent. Helaas kan hij niet van hen op aan: zij zijn niet geïnteresseerd, hebben hun eigen belangen, schieten tekort in begrip, of tonen zich niet ontvankelijk voor de veelal onaangename waarheden die de schrijver hen voorhoudt, die er immers op uit is 'de lezers te ontmaskeren en te tuchtigen.'<sup>(17)</sup>

Het zijn inderdaad onbarmhartige waarheden waarmee Hermans zijn lezers confronteert. Hij acht dit de taak van de schrijver, die zich op dit punt onderscheidt van de journalist, zoals hij in het essay 'Antipathieke roman-personages' uitlegt: 'De journalist formuleert wat de massa denkt, de schrijver bestrijdt wat de massa denkt en brengt aan het licht wat de massa niet durft te denken.'<sup>(18)</sup>

Een journalist met dit dubieuze beroepsethos heeft Hermans geportretteerd in het verhaal 'De blinde fotograaf'. Appie is een aan een sensatieblad verbonden nieuwsgaarder die de mensen bedriegt die hij interviewt en zijn lezers naar de mond praat: 'Natuurlijk geef ik, als elke journalist, het publiek gelijk (...).'<sup>(19)</sup> Hij lijkt zelfs niet afkerig van censuur, zoals wordt gesuggereerd in een scène, waarin hij zich laat aftrekken door een moederlijke hoer, die in het bezit is van 'een mollige, witglanzende, (...) een roomse hand (...)'.<sup>(20)</sup> Blijmoedig begeeft Appie zich in wat niet zonder dubbelzinnigheid wordt aangeduid als 'de roomse greep'.<sup>(21)</sup> Zijn journalistieke vermogens worden gestimuleerd door de overgave aan een godsdienstige institutie, waarmee Hermans het in het begin van de jaren vijftig meer dan eens aan de stok had. 'Vanzelf kwamen de gedachten, kant en klaar in goede volzinnen, alsof in mijn hoofd een telextoestel stond. Gezegend moesten de kettens zijn geweest die werden gewurgd door de roomse greep. Wijsheid, voor geen ander sterveling bereikbaar, moet aan hen geopenbaard zijn in hun laatste ogenblikken.'<sup>(22)</sup> De inquisitie als bron van wijsheid. Maar ook: journalistiek als bevrediging van de eigen lustgevoelens.

Gezien dit beeld van de journalistiek kan het niet verwonderen dat

Hermans nooit journalist is geweest, al heeft hij in tal van tijdschriften, dagen weekbladen zijn, nimmer onduidelijke, meningen geventileerd. Zijn publieke optreden strookte met zijn opvatting 'dat een schrijver geen andere roeping heeft dan zich te doen horen.'<sup>(23)</sup> Hermans nam daarbij veelal radicale standpunten in en was nooit bevreesd alleen te staan. Sterker, hij leek daar soms een grimmig genoeg in te scheppen. Het gevolg is dat er een uitvoerige inventaris valt op te maken van de conflicten waarbij hij betrokken is geweest. Dat Hermans ook een beminnelijke kant had, werd vaak met enige verbazing vastgesteld.<sup>(24)</sup>

Intussen zorgen de bijdragen van Hermans aan het publieke debat voor een merkwaardige tegenstelling: de man die met zoveel literaire overtuigingskracht tot uitdrukking bracht dat de waarheid niet bestaat, behalve in het beperkte domein van de exacte wetenschappen, joeg deze zijn leven lang rusteloos na. Een voorbeeld. Toen er aan het einde van de jaren zestig stemmen opgingen die vroegen om rehabilitatie van Weinreb, een joodse man die na de oorlog veroordeeld was wegens collaboratie, was Hermans van meet af aan een geharnast tegenstander. Hij geloofde niet in de theorie dat Weinreb slechts in schijn met de Duitsers had samengewerkt, maar in werkelijkheid listig gebruik had gemaakt van de mogelijkheden die de Duitse bureaucratie bood om joden voor deportatie te behoeden. Een van regeringswege ingestelde onderzoekscommissie kwam in 1976 tot de conclusie dat er geen enkele grond was om Weinreb eerherstel te verlenen. Daarmee kwam geen einde aan Hermans' bemoeienissen met deze kwestie. Hij verlangde dat de ijverars voor Weinreb, met name Renate Rubinstein en Aad Nuis, ongelijk bekenden en ruitelijk toegaven dat hij het gelijk aan zijn zijde had. Dit is nooit gebeurd. In een interview, hem afgenomen door Bibeb en afgedrukt in *Vrij Nederland* van 22 juni 1996, gaf Nuis nogmaals zijn visie op de affaire Weinreb. Het lijdt geen twijfel dat Hermans bij leven en welzijn de woorden van de tegenwoordige staatssecretaris van onderwijs, kunsten en wetenschappen niet onweersproken zou hebben gelaten.

## Nalatenschap

In het verhaal 'Dood en weggeraakt' is Richard Simmillion een al wat oudere schrijver, woonachtig in Parijs, die vol melancholie en mededogen terugdenkt aan zijn vader, die hij in zijn jeugd zo haatte. Als bij een diefstal de gouden horloges verloren gaan die Richard van zijn vader erfde, denkt hij mismoedig: 'Alles was er van hem overgebleven is, raakt zoek en zo gaat het op den duur met alles wat er overblijft van iedereen.'<sup>(25)</sup>

De zinspeling op het lot dat de eigen nalatenschap ten deel zal vallen, krijgt een ironische kleuring door het ongelukje dat Richard bij de kapper overkomt. Deze knipt in zijn oor en verbindt de wond met pleister, watten en

cellofaan. Commentaar van het slachtoffer: 'Hij vond misschien dat elke naar Frankrijk verhuisde Nederlander met een verband op zijn oor moest eindigen, net als Vincent van Gogh.'<sup>(26)</sup>

Het is de vraag of Hermans postuum de roem ten deel zal vallen die Van Gogh na zijn dood verwierf. Maar wat er overblijft van Willem Frederik Hermans, zijn werk, dat door de markante interne samenhang bij uitstek een oeuvre is, wettigt zeker niet de verwachting dat het snel in de vergetelheid zal raken.

## Eindnoten:

- (1) MARTIEN J.G. DE JONG, *De waarheid (?) omtrent Richard Simmillion. Een essay over een onvoltooide autobiografie van Willem Frederik Hermans*, Baarn, 1986, p. 96. De Jong kon nog geen aandacht besteden aan 'Afscheid van Canada', dat in 1991 werd gepubliceerd in *De laatste roker*.
- (2) WILLEM FREDERIK HERMANS, *Een wonderkind of een total loss*, 10e dr., Amsterdam, 1986, 1e dr. 1967, p. 43.
- (3) *Idem*, p. 19.
- (4) WILLEM FREDERIK HERMANS, *De donkere kamer van Damokles*, 25ste dr., Amsterdam, 1983, 1ste dr. 1958, p. 5.
- (5) *Idem*, p. 7. Zie ook FRANS A. JANSSEN, *Over De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans*, 1e dr., 3e herz. opl., Amsterdam 1983, 1e dr., 1e opl. 1976, p. 40.
- (6) *Idem*, p. 179.
- (7) WILLEM FREDERIK HERMANS, *Nooit meer slapen*. 16de dr., Amsterdam, 1981, 1ste dr. 1996, p. 206.
- (8) HERMANS, *Een wonderkind of een total loss* (zie noot 2), p. 17.
- (9) W.F. HERMANS, 'Pionier in het vacuüm', in MENNO TER BRAAK, C. BUSKEN HUET e.a., *Over Multatuli*, Amsterdam, 1950, pp. 26-32. Aldaar p. 29.
- (10) WILLEM FREDERIK HERMANS. [Recensie]. In *Criterion* 6 (1948), nr. 5 (mei), pp. 318-320. Aldaar p. 320.
- (11) De kritiek verscheen onder de titel 'Belijdenis der clandestiniteit' in *Criterion* 4 (1945-1946), nr. 15 (december 1946), pp. 838-842 en werd onder de titel 'De knijpkat op de schoorsteenmantel' herdrukt in *Mandarijnen op zwavelzuur*, 3e dr., Amsterdam, 1970, 1e dr. 1963, pp. 89-92. Het citaat staat op p. 89. Meer dan veertig jaar later onthulde Adriaan Venema dat het dagboek van Voeten een vervalsing is. Cf. ADRIAAN VENEMA, *Schrijvers, uitgevers en hun collaboratie*. Deel 1, *Het systeem*, Amsterdam, 1988, p. 286 en 291. Een ontdekking die Hermans in een brief aan Venema de volgende reactie ontlokte: 'De leugenachtigheid van een boek kan dus ook al in het oog springen zonder dat de lezer bekend is met de (verzwegen) waarheid.' Zie ADRIAAN VENEMA, *Verleden Tijd. Memoires*, Amsterdam, 1994, p. 277.
- (12) WILLEM FREDERIK HERMANS, 'Wat betekent Van Schendel voor de jongere generatie?' in *Criterion* 4 (1945-1946), nr. 13 (oktober 1946), pp. 679-688. Aldaar p. 687. Zie ook WILLEM GERARD GLAUDEMANS, *De mythe van het tweede hoofd. De literatuuropvattingen van W.F. Hermans, 1945-1964*, Utrecht, 1990, pp. 66-67.
- (13) Het opstel, blijkens de datering geschreven in 1958, verscheen voor het eerst in *Het Vaderland* van 29 maart 1961 en werd gebundeld in *Het sadistische universum 1*, 12de dr., Amsterdam, 1979, 1e dr. 1964, pp. 106-110.
- (14) *Idem*, p. 110.
- (15) Voor een uitvoeriger bespreking van deze strategie zie: G.F.H. RAAT, 'Conserve: poëtiëk, techniek en thematiek', in KEES DE BAKKER (red.), *Over Conserve. De eerste roman van Willem Frederik Hermans*, Schoorl, 1988, pp. 93-122.
- (16) HERMANS, *De donkere kamer van Damokles* (zie noot 4), p. 224.
- (17) Het citaat is afkomstig uit 'Afscheid van Canada'. Vgl. WILLEM FREDERIK HERMANS, *De laatste roker*, Amsterdam, 1991, p. 245.
- (18) HERMANS, *Het sadistische universum 1* (zie noot 13), p. 111.
- (19) WILLEM FREDERIK HERMANS, *Een landingspoging op Newfoundland*, 8ste dr., Amsterdam, 1983, 1ste dr. 1957, p. 169.
- (20) *Idem*, p. 180.
- (21) *Idem*, p. 181.
- (22) *Idem*, p. 181.
- (23) WILLEM FREDERIK HERMANS, *Malle Hugo. Vermaningen en beschouwingen*, Amsterdam, 1994, p. 7.
- (24) Deze kant van zijn persoonlijkheid is recent belicht in het boek *Het aardigste volk ter wereld. Willem Frederik Hermans in Brussel. Bijdrage aan zijn biografie*, Amsterdam/Antwerpen, 1996, van JEROEN BROUWERS.
- (25) HERMANS, *De laatste roker* (noot 17), p. 195.
- (26) *Idem*, p. 196.