

Groots en Meeslepend wil ik mislukken

Hermans en Grunberg: plot, slot en het lot van de personages vergeleken



Dennis Koopman, S0729787, dennis_mercator@hotmail.com

Begeleider: dhr. prof. dr. J.L. Goedegebuure

Bachelor-werkstuk Opleiding Nederlandse Taal en Cultuur

12 augustus 2010, Leiden (10ECTS)

Inhoudsopgave

0 Samenvatting	3
1 Inleiding: Twee auteurs	4
1.1 <i>De H van Hermans</i>	4
1.2 <i>De G van Grunberg</i>	5
1.3 <i>Verwantschap of epigonisme?</i>	6
1.4 <i>Vergelijkend onderzoek</i>	7
2 Theoretisch kader: intrige en drama	8
2.1 <i>Het belangrijkste gereedschap: intrige</i>	8
2.2 <i>Verhaaltypen en de functie van fictie</i>	9
2.3 <i>Intrigerende verhaaltypen</i>	10
3 Literatuuropvattingen: Over mussen en advocaten	11
3.1 <i>Opvattingen Hermans: De gruwelijke grap van de goochelaar</i>	11
3.1.1 Doelgericht foto-negatief van een vallende mus	12
3.1.2 Bewustwording van een waardeloze waarheid	13
3.1.3 Het 'goede' melodrama en de practical joke	14
3.1.4 Apotheose van handelende personificaties?	14
3.1.5 Hermans in het kort: Het tragische melodrama dat de werkelijkheid volgt	16
3.2 <i>Opvattingen Grunberg: 'Slapstick en the art of making stennis'</i>	16
3.2.1 De roman als geloofwaardig proces	17
3.2.2 Manipulator die zorgt voor het genot van de schaamte	19
3.2.3 Het tragische vertelspel omtrent de verliezers	21
3.2.4 Grunberg in het kort: Geënceneerde fatale vergissingen	23
3.3 <i>Vergelijking: De geschiedenis van een ontzuivering</i>	24
4 Romanvergelijking: All is fair in love and war	26
4.1 <i>Uit talloos veel miljoenen: 'Wat viel er nog meer voor ellendigs te verzinnen?'</i>	26
4.1.1 Parels in de vuilnisbak en beren aan de strop	26
4.1.2 Geld maakt niet gelukkig, ook niet vruchtbaar	30
4.2 <i>Tirza: de vernietiging van de familie Hofmeester</i>	32
4.2.1 'Ouderliefde is het offer dat zwijgend wordt gebracht.'	33
4.2.2 Het kapot maken van een vader en het ophemelen van een dochter	35
4.3 <i>Vergelijking: Beklemmende berusting en vernietigend verzet</i>	38
5 Conclusie: Het neefje en de tovenaer	40
6 Literatuuropgave	42

0 | Samenvatting

Arnon Grunberg is vaak vergeleken met Willem Frederik Hermans. In hoeverre die vergelijking opgaat wat betreft het nihilistische wereldbeeld is daar al onderzoek naar gedaan. Dit werkstuk behandelt enkele overeenkomsten en verschillen in stijl op het niveau van de roman, met name met het oog op hoe de ontwikkeling van de intrige zich manifesteert in de personages.

De opvattingen van beide auteurs rondom de functie van literatuur, plotopbouw en de manier waarop personages een rol spelen in hun romans, komen grotendeels overeen. Beide auteurs willen tragikomedies schrijven die de lezer meeslepen in een bepaald wereldbeeld. Identificatie zorgt voor catharsis, die het vervolgens mogelijk maakt de lezers te laten reflecteren op de normen en waarden van de personages in de romans. De ontknoping moet aankomen als een mokerslag.

Naast deze werk-externe studie is er van beide auteurs ook één roman nader bekeken. De analyse van *Uit talloos veel miljoenen* (1981) en *Tirza* (2006) laat zien dat de schrijvers hun opvattingen ook in de praktijk naleven. Wat betreft de personages komt hier een belangrijk verschil aan bod: Hermans' personages hebben hun eigen lot niet veroorzaakt. Ze zijn slachtoffers van de werkelijkheid en zo gedragen zij zich ook: zij verzetten zich niet en vinden min of meer vrede met hun beklemmende lot. Dit terwijl Grunbergs personages juist actief worden door hun tegenslagen. De laatste, onomkeerbare gebeurtenis die hun mislukking compleet maakt, veroorzaken zij zelf, bij wijze van verzetsdaad. Ze zijn slachtoffers van hun eigen identiteit. Vervolgens kunnen zij zich niet neerleggen bij het feit dat zij tot zichzelf en tot hun tragische lot veroordeeld zijn.

1 | Inleiding: Twee auteurs

Letterkundigen kunnen hun kennis beproeven door de hierna beschreven auteur te identificeren: ooit in Amsterdam geboren en in zekere mate gefascineerd door de verhouding tussen werkelijkheid en fictie. (Tja, genoeg schrijvers van dit pluimage te vinden.) Een zeer belesen persoon, een intellectueel, met een brede interesse, maar toch in het bijzonder voor de filosofie. Een schrijver die ook een pseudoniem heeft gebruikt. (Ook dan blijven er nog steeds genoeg schrijvers over, hoor ik letterkundigen klagen. Goed dan:) Zijn oeuvre omvat naast romans ook korte verhalen, essays, columns, poëzie, theaterteksten en voorwoorden. Een volgens sommigen geperverteerde schrijver, gezegend - of misschien wel vervloekt - met een polemische pen, die bovendien sterk is beïnvloed door het nihilisme. Daardoor behandelt deze schrijver het menselijk tekort in zijn boeken op een geheel eigen manier. Hij buigt niet voor enige autoriteit en schaamt zich niet voor het beeld dat de media van hem schetsen, nee, deze Bekende Nederlander laat misschien juist wel expres een bepaald beeld ontstaan. Bovendien is dit een schrijver die op een gegeven moment genoeg had van dat Nederland, het land verlaat, maar vervolgens de Nederlandse literatuur toch met zijn pennenvruchten aan blijft vullen.

Niet één, maar in ieder geval twee auteurs beantwoorden aan deze beschrijving en zij vormen het onderwerp van deze scriptie.

1.1 | De H van Hermans

De eerste auteur is Willem Frederik Hermans, geboren op 1 september 1921.¹ Kattenliefhebber, schrijfmachine-verzamelaar, lector in de fysische geografie, maar vooral bekend als auteur. Hij debuteerde met *Conserve* (1947). Antikatholieke uitspraken van een personage in de roman *Ik heb altijd gelijk* (1951) leidden tot een proces, en tot meer bekendheid. *De donkere kamer van Damokles* (1958) werd verfilmd door Fons Rademakers. Lange tijd woonde hij in Groningen, maar zodra hij in Nederland niets meer te zoeken had, ging hij met zijn vrouw naar Parijs. Hij stierf uiteindelijk wel in Nederland, in 1995 te Utrecht, nadat hij eerst nog enige jaren in Brussel had gewoond.

Het Huygens Instituut publiceert zijn volledige werken. Dit moeten uiteindelijk vierentwintig kloeke banden worden, waarvan er momenteel zes verschenen zijn. Het literaire werk is te groeperen in een realistisch en een surrealistisch deel. Hermans schreef onder andere over de oorlog en over het universiteitsmilieu. *Nooit meer slapen* (1966) wordt als zijn beste roman beschouwd.

Hermans stond bekend als één van de 'grote drie' van de naoorlogse literatuur. In de nog verzuilde samenleving schilderden veel media hem af als een nors figuur, niet makkelijk in de omgang. Dat beeld van verstokte chagrijn zal niet zijn afgezwakt door zijn pessimistische uitspraken over het menselijk bestaan en de wereld. Zijn mens- en wereldbeeld is grotendeels gestoeld op filosofen, en vond een vruchtbare voedingsbodem in zijn oorlogservaringen. 'Moraal, ethiek en geloof leggen het loodje tegen de honger. Die mooie bovenbouw laat de mens zonder meer vallen wanneer hij moet eten. [...] We zetten dan ons zo kostbaar verklaarde leven op het spel en nemen risico's om wat in de mond te steken of uit de handen van de vijand te blijven.'² 'De ethiek wordt ook de rug toegekeerd door de sadomasochistische kant in de mens, die doelbewust zoekt naar het

¹ Levensfeiten uit Van Bork & Verkruijsse 1985, p 265-267.

² Hermans 1983, p. 75. Verdere citaten uit dit werk (*Scheppend Nihilisme*) worden in superscript aangegeven met SN, gevolgd door het paginanummer.

lijden.³SN76 In die situaties lijken bedrog en agressie geoorloofd om barbaarse behoeften te bevredigen. De mens denkt slechts aan zichzelf, en om met Brecht te spreken: Eerst komt het vreten, dan pas de moraal. Hermans kan 'getuigenis' geven van de wereld zoals hij die ziet 'en die wereld is niet absoluut',^{SN79} maar hangt van chaos, wanbegrip en zinloosheid aan elkaar. Moedwil en misverstand saboteren de menselijke communicatie en alleen met waansystemen probeert de mens zich in de wereld overeind te houden; iets waarin hij gedoemd is te mislukken. Het belangrijkste begrip was voor Hermans misschien wel 'onkenbaarheid', wat zich in zijn romans vertaalde naar het beeld van 'de mens die als een blinde rondtast in een wereld waarvan hij niets begrijpt'.³

1.2 | De G van Grunberg

Op de shortlists met de mogelijke nieuwe grote drie prijkt stevast de naam van een man die vijftig jaar na de geboorte van Hermans de wereld in kwam: Arnon Yasha Yves Grunberg, geboren op 22 februari 1971.⁴ Zowel zijn gymnasium, zijn zelf opgezette uitgeverij als zijn acteer carrière waren geen successtory; schrijven wel. Hij debuteerde succesvol met *Blauwe Maandagen* (1994) en verhuisde een jaar later naar New York. Was hij eerst het enfant terrible van de Nederlandse literatuur, nu is het beeld dat hij met zijn Lucebert-waardige optredens van zichzelf laat ontstaan een beeld van ongrijpbaarheid. Een schrijver die het hele literaire circus niet zo serieus *lijkt* te nemen.

De humor in zijn werkt neemt de vorm aan van absurde vergelijkingen, tomeloze overdrijving, understatementen en ironie. Waarmee hij de lezer echter serieuze zaken voor wil schotelen: de absurditeit van het menselijk bestaan, de vergeefsheid van het menselijk streven en de groteske nietigheid van de mens. Waarom? 'In de literatuur gaat het erom het drama te vergroten, in het leven gaat het erom het drama te verkleinen',⁵ zo stelt Grunberg. Door te schrijven, verkleint hij het drama in zijn eigen bestaan, anders zou het o.a. 'deprimerend' en 'eenzaam' zijn.⁶ Zijn leven lijkt zelfs bijna volledig in dienst te staan van de literatuur; hij schreef aan Aaf Brandt Corstius: 'Mijn veldonderzoek voor mijn boeken, columns en verhalen brengt mij gevaarlijk dicht in de buurt van het leven, dat ik uit angst probeer te ontvluchten. Een ironische situatie. Ik leef per ongeluk, ten behoeve van mijn nieuwe roman.'⁷ Maar een schrijversleven is dan ook 'een laboratorium waarin experimenten worden uitgevoerd ten behoeve van het vertellen van verhalen' en wat de schrijver ook meemaakt, 'hij kan altijd afstand nemen van zijn rampen, zijn tragedies, zijn mislukkingen, door erover te vertellen'.⁸

Afstand nemen deed Grunberg ook door te schrijven onder een pseudoniem. Lange tijd ontkent hij Marek van der Jagt te zijn. Van der Jagt wint de Anton Wachterprijs met zijn 'debuut' *De geschiedenis van mijn kaalheid* (2000), net als Grunberg. Velen herkennen de stijl. De mystificatie zorgt voor een hoop publiciteit, maar de ontkenning blijkt niet vol te houden; het spel is uitgespeeld, Grunberg valt uit zijn rol.

Grunberg heeft dezelfde genres als Hermans beoefend, het enige verschil is dat hij méér gedaan heeft. Vooral journalistiek werk, ook voor radio en televisie, plus een rol in een telefoongids-reclame. Opmerkelijk is ook de omvang; waar Hermans' oeuvre in totaal vijftien romans bevat, heeft Grunberg in vijftien jaar al dertien romans geschreven - als we ten minste de indeling op zijn website volgen - met de veertiende op komst.⁹ Vol-

³ Goedegebuure 1981, p. 461.

⁴ Levensfeiten uit: Van Bork 2004.

⁵ Grunberg 2007, p. 47

⁶ Vullings 2007.

⁷ Grunberg 2007, p. 202.

⁸ Grunberg 1998, p. 133. Verdere citaten uit dit werk (*De troost van de slapstick*) worden in superscript aangegeven met TS, gevolgd door het paginanummer.

⁹ *De Mensheid zij geprezen* (2001) staat op arnongrunberg.com vermeld als 'novel', waarover meer in 3.2. *Huid en Haar* verschijnt in oktober 2010 en is daarmee de 14e roman, maar dan in een tijdspanne van zestien jaar.

gens Max Pam lijkt Grunberg ‘soms wel de reïncarnatie van Vestdijk, over wie ook altijd werd gezegd dat hij sneller schreef dan God kon lezen.’¹⁰

1.3 | Verwantschap of epigonisme?

Wat zijn aandacht voor stijl betreft is Grunberg aanvankelijk vaak vergeleken met Reve, maar nog vaker wordt hij een ‘epigoon van Hermans’ genoemd.¹¹ Anderen spreken liever van verwantschap dan van epigonisme; ‘Grunbergs toon is heel anders en eigen’ en vooral zijn humor is anders.¹² Wel is bij Grunberg, een ‘onverholen’ bewondering voor Hermans te constateren en zijn recentere werk ‘zou heel goed door “oom Wim zaliger” kunnen zijn geschreven, al twijfelt Meijers of Hermans’ cynisme bij Grunberg past.¹³ Goedegebuure heeft hem wel eens ‘een geperverteerde kleinzoon van cynicus W.F. Hermans’ genoemd.¹⁴ Ook Doorman noemt Grunberg even ‘rücksichtslos’ als Hermans: ‘hetzelfde fundamentele wantrouwen jegens het goede in de mens’ en ook ‘het filosofische element in Hermans’ romanopvatting’ is bij Grunberg terug te zien, bijvoorbeeld in ‘het opstel over identiteit dat hij onder het pseudoniem Marek van der Jagt geschreven heeft.’¹⁵ Ook Arnold Heumakers verbindt het nihilisme van Hermans met het nihilistische wereldbeeld van Grunberg in een artikel over *De Mensheid zij geprezen* (2001).¹⁶ De gelijkenis is niet onopgemerkt gebleven.

Het hebben van hetzelfde wereldbeeld is evenmin misdadig als verbazingwekkend. Het filosofisch gedachtegoed dringt de intellectueel een beperkt aantal wereldbeelden op. Aangezien het gedachtegoed van Nietzsche direct of indirect invloed moet hebben uitgeoefend op het wereldbeeld van zowel Hermans als Grunberg, kun je al snel spreken van verwantschap. Toch heeft bijvoorbeeld Stoutjesdijk in een scriptie over het nihilisme van Grunberg de verschillen met Hermans benoemd. Hermans ziet de mensen als ‘egoïstische, wrede dieren, ze bedriegen zichzelf en elkaar continu en ze bewonen een waardeeloos, zinloos universum.’ Maar de mens is een ‘waardeloos dier’ en ‘Hermans heeft zich nooit kunnen neerleggen bij de nietigheid van het restant dat de mens is, bij de menselijke behoefte aan irrationele leugens, bij de vergankelijke chaos en onzekerheid waaraan hij is overgeleverd. Keer op keer zoekt hij naar wetenschappelijke waarheid in een mensenleven - en keer op keer wordt hij teleurgesteld.’ ‘Nietigheid en lijden, wreedheid en onderdrukking, onmacht en mislukking’ spelen ook bij Grunberg een rol, maar hij zoekt niet naar (wetenschappelijke) waarheid; hij kiest juist voor de illusie, voor ‘de wereld van het spel.’ ‘Vlucht, verbeelding en verdoving,’ zijn de levensstrategieën in deze wereld, in deze ‘poppenkast,’ en we kunnen maar beter mee spelen.¹⁷

Over in hoeverre Hermans Grunberg zelf beïnvloed heeft, zal hij zich waarschijnlijk niet snel direct uitlaten; elke schrijver wil zo origineel mogelijk zijn of zich zo voordoen. Toch geeft hij zelf indirect genoeg bewijzen van bewondering. Het meest treffende voorbeeld is misschien een lezing, waarvoor hij verzocht was een korte statement te maken over het werk van Hermans. Hij begon die lezing met de mededeling dat hij dat niet zou doen. Objectief genomen ook een statement, maar wel eentje met uitleg: ten eerste heeft hij het oeuvre niet eens één keer gelezen, dus voelt hij zich blijkbaar niet deskundig of waardig genoeg. Maar vooral vindt hij het absurd om zo’n ‘omvangrijk oeuvre’ te willen vatten in statements. Hij spreekt de hoop uit ‘dat de romankunst zich kan bevrijden van de korte statements.’ Waar hij wel iets over wil zeggen is over *De donkere kamer*. ‘Het wegvallen van regels, hiërarchieën en ordeningen is wat de oorlog aantrekkelijk maakt.

¹⁰ Pam 2006.

¹¹ Barnard 2009.

¹² Jacobs 2007.

¹³ Meijers 2008.

¹⁴ Goedegebuure 2004.

¹⁵ Van den Blink 2006. Hier is Maarten Doorman aan het woord, verwijzend naar *Otto Weininger of Bestaat de jood?* (2005)

¹⁶ Heumakers 2001.

¹⁷ Alle citaten in deze alinea uit: Stoutjesdijk 2006, p. 30.

Hermans begreep dat.¹⁸ Hermans ontbreekt ook niet in zijn beschouwend werk. Grunberg verwijst in zijn Albert Verwey-lezing naar Hermans' 'ideaal van doelgerichtheid',¹⁹ in *De Troost van de Slapstick* (1998) citeert hij een passage over de illusie van geestelijke waarden uit *Ik heb altijd gelijk*.^{TS149} en ook in *De Mensheid zij geprezen* komen schrijvers aan bod 'wier werk' hij 'geheel of gedeeltelijk' bewondert, schrijvers met wie hij 'in ieder geval veel affiniteit' voelt, waaronder inderdaad Hermans.²⁰ Daarnaast wordt Hermans ook in *Otto Weininger of Bestaat de jood?* (2005) regelmatig aangehaald. In Grunbergs eigen woorden samenvattend: 'Als het werk van Hermans niet natrilt in de Nederlandse letteren dan trilt niets na en dan moeten we er misschien maar mee ophouden.'²¹

1.4 | Vergelijkend onderzoek

Al met al genoeg interessante aanknopingspunten voor een vergelijking tussen de twee auteurs, want in hoeverre gaat de vergelijking op? Dit onderzoek zal moeten worden toegespitst; een algemene beschouwing van beide oeuvres is te omvangrijk en zal vanzelfsprekend niet snel in concrete details treden. De vergelijking betreft uiteraard niet de uitwerking van het nihilisme in hun werk, en ook niet de vormgeving van hun auteursidentiteit, waarbij ondanks de verschillen in media ook genoeg gelijkenissen opvallen. Ook wordt dit geen stijlvergelijking, althans niet op woord- en zinsniveau. Echter wel op romanniveau, want in hoeverre komen hun ideeën en uitwerkingen van plotopbouw overeen? De nadruk zal dan liggen op de handelingen en de ontwikkeling van de personages en vooral op het lot dat hen bij de ontknoping te wachten staat. De thematiek en de inhoud van hun romans zullen indirect een rol spelen, aangezien de romanconstructie vaak moeilijk los gezien kan worden van de inhoud.

Belangrijke opvattingen over verhaalverloop zullen aan het licht komen in een beschouwing van auteursuitspraken, zowel op papier als in interviews. In hoofdstuk 3 komen daarom hun poëtica's aan bod, met het oog op de rol die de personages daarin spelen. Vervolgens onderzoek ik in hoofdstuk 4 in hoeverre zij in hun literaire proza voor hun personages het geloof uitoefenen dat ze in hun beschouwend werk prediken. Dit zal ik doen op basis van thematisch verwante familieromans: *Uit talloos veel miljoenen* (1981) van Hermans en *Tirza* (2006) van Grunberg. Het laatste hoofdstuk zet de conclusies op een rij. Voorafgaand aan dit alles zal ik echter in hoofdstuk 2 nog kort ingaan op de in dit kader relevante begrippen.

¹⁸ Na te lezen in in Fokas Holthuis 2008, p. 3-4. Oorspronkelijke lezing was in het Frans, op 23 maart 2007 in Parijs.

¹⁹ Grunberg 2009, p. 26. Verdere citaten uit dit werk (*Het verraad van de tekst*) worden aangegeven in superscript,

beginnend met VT, gevolgd door het paginanummer. Voor Hermans romanideaal, zie 3.1.

²⁰ Humo 2001.

²¹ Van den Blink 2006.

2 | Theoretisch kader: intrige en drama

Schrijfgerei uitgezonderd is taal het belangrijkste gereedschap waar schrijvers mee werken. Daarmee creëren zij hun boeken, die uiteindelijk niets meer dan talige constructies zijn. Ook de verhaalanalyse kan niet zonder zulke constructies. We hebben een theoretisch kader nodig waarmee we verschillende verhaalelementen kunnen identificeren. Daarom wil ik hier enkele begrippen behandelen rondom verhaalopbouw, en vervolgens kort ingaan op enkele verhaaltypen en hun mogelijke functies.²²

2.1 | Het belangrijkste gereedschap: intrige

Schrijvers hebben vele mogelijkheden om een verhaal zo boeiend mogelijk te maken. *Dialog*, *monoloog*, en *beschrijving* zijn slechts enkele abstracte procédés die alleen nog ingevuld moeten worden met de materie die de schrijver in zijn boek wil behandelen. Verhalen kunnen vanaf het begin (*ab ovo*) verteld worden, maar ook middenin de handeling beginnen (*in medias res*). Schrijvers kunnen meerdere personages aan het woord laten, maar ook *focalisatie* toepassen op één personage. Bovendien kunnen ze ervoor kiezen een *verteller* wel of niet te laten reflecteren op de gebeurtenissen. Maar het belangrijkste hulpmiddel voor de schrijver is het *plot*, de *intrige*, waarmee verhaalopbouw of tekststructuur worden aangegeven. Soms hebben de woorden *plot* en *intrige* echter een iets beperktere betekenis en wordt er verwezen naar het belangrijkste element in die verhaalopbouw, namelijk: het centraal gestelde probleem, het dramatische conflict en hoe dat wel of niet wordt opgelost. Dit element zal ik in deze scriptie aanduiden met *intrige*, terwijl ik met *plot* zal verwijzen naar de structuur.

We gebruiken ook andere begrippen en labels om grip te krijgen op de wereld van literatuur, met name om romans te classificeren. Boeken die de wereld laten zien zoals die in de ogen van de schrijver zou moeten zijn, noemen we *idealistisch*; boeken die de werkelijkheid pogen na te bootsen zijn *realistisch*; boeken een wereld laten zien waar we ons nauwelijks in herkennen noemen we *vervreemdend* en *absurd*. We gebruiken de aanduiding *avonturenroman* als de nadruk van een verhaal ligt op de veelheid van uitdaginge hindernissen die hoofdpersoon moet trotseren, zoals in *reisverhalen*, *ridderromans*, *westerns* of *misdaadromans*. Ligt de nadruk op de innerlijke ontwikkeling van één persoon (en de mogelijke opvoedkundige kwaliteiten die dat verhaal kan bieden) dan hebben we te maken met een *ontwikkelingsroman* of een *Bildungsroman*. Als we kijken naar de vorm, zouden we zomaar eens te maken kunnen hebben met *dagboekromans*, *briefromans*, *soaps* of *sprookjes*. De term *sprookje* wordt ook gebruikt om een bepaalde werkelijkheidsverhouding weer te geven, net als bij *sleutelromans*, *mythen*, *allegorieën*, *sagen* en *fabels*. Hoe onvolledig dit overzicht ook is, het moge duidelijk zijn dat romans die slechts één label opgeplakt krijgen een zeldzaam fenomeen zijn in literatuurland.

Al deze soorten van romanclassificatie kijken echter niet naar het niveau waarop de intrige zich afspeelt, waarop het centrale probleem zich manifesteert. En dat is nu juist het niveau dat in deze scriptie een belangrijke rol speelt. Daarom wil ik de volgende begrippen onder de aandacht brengen. Speelt het conflict zich vooral af op het niveau van het innerlijk van de personages, dan zal ik spreken van een *psychologische roman*.²³ Als de handelingen en gebeurtenissen op de voorgrond treden, wil ik spreken van *intrigero-*

²² Voor dit hoofdstuk heb ik gebruik gemaakt van Van Boven & Dorleijn 2003, Van Gorp e.a. 1998 & Van Bork.

²³ Deze term wordt vooral gebruikt in verband met de ontwikkelingsroman, waar ook veel aandacht voor gedachten, gevoelswereld en drijfveren van personages is. Dat de

psyche van een persoon een rol speelt in de intrige, hoeft een ontwikkeling in die psyche niet uit te sluiten, sterker nog: de ontwikkeling kan zelfs de intrige zijn. Hantering van de term in deze scriptie duidt echter op een intrige dat zich in hoofdzaak psychisch manifesteert.

man, waarbij ik wil aanstippen dat dit begrip dicht in de buurt komt van de avonturenroman. Biedt de intrige vooral de mogelijkheid om een bepaalde wereldbeschouwing te ventileren - wordt dit wereldbeeld met andere woorden bijna een personage - en krijgt de intrige hierdoor een ondergeschikte rol, dan hebben we te maken met een *ideeënroman*. Dit is geen uitputtende en uiteraard geen absolute onderverdeling. De begrippen moeten vooral relatief van elkaar worden gebruikt en kunnen overlappen. Ze dienen enkel een effectievere behandeling van de twee romans in hoofdstuk 4.

2.2 | Verhaaltypen en de functie van fictie

Het lot van de personages is nauw verbonden met twee (oer-)verhaaltypen en vooral verhaaleinden, namelijk het positieve en het negatieve slot. Dat alles heeft weer te maken met theorieën over effect en functie van literatuur. Over het effect van fictie op de menselijke geest wordt nog steeds debat gevoerd, maar datzelfde debat bestond al in de Griekse oudheid. Het betrof toen weliswaar niet de schadelijkheid van zogenaamde 'geweldstimulerende' videospellen of films, Plato was toen al van mening dat fictie mogelijk verkeerde hartstochten aanwakkerde, het beestachtige in de mens naar boven haalde. Aristoteles geloofde echter in een zuiverende werking van fictie; door bijvoorbeeld getuige te zijn van de heftige emoties van spelers op toneel beleven de toeschouwers deze emoties mee. Dit idee van reiniging, van een gezonde ontlading van emoties, wordt *catharsis* genoemd. Soms wordt met catharsis ook de opluchting bedoeld dat de toeschouwer het zo slecht nog niet heeft, vooral in vergelijking met het lot van de personages. In ieder geval gaat het om ontspanning, en dan met name de ontspanning van de geest door de opgeroepen emoties. Een onmisbaar element voor deze catharsis is *identificatie*, zonder herkenning is het immers onmogelijk de emoties mee te beleven.

Brecht is een van de eersten die ontkennde dat catharsis het belangrijkste doel was van fictie; het was in ieder geval niet het doel van zijn drama. Het publiek moest zich niet identificeren met de personages, er moest juist vervreemding ontstaan. Zo ontstaat er afstand tussen publiek en voorstelling en zodoende zullen de toeschouwers eerder geneigd zijn te reflecteren op wat zij gezien hebben. Het was Brechts bedoeling de toeschouwer te activeren om de maatschappij te veranderen. Geen ontspanning, maar eerder activering van de geest.

Zelfs nu, met een ongelooflijk gevarieerd aanbod van fictie, lijkt het idee van catharsis nog het meest te leven. Toeschouwers identificeren zich met personages, personages volgen het plot dat voor hen is uitgedacht en uiteindelijk volgt de ontknoping van het verhaal. Het zijn met name de gebeurtenissen in die ontknoping die zorgen voor catharsis, voor de ontlading van emoties. Die ontknoping kan zowel positief als negatief uitpakken, en beide ontknopingen zijn veelvuldig uitgewerkt in het klassieke drama. Dit drama heeft eigenlijk voor de oerverhaaltypen gezorgd die schrijvers nu nog, bewust of onbewust, gebruiken en die verhaaltypen zijn bijna onlosmakelijk verbonden met de functie van fictie.

Het klassieke drama kent een vaste opbouw in verschillende fasen, over het algemeen corresponderend met de vijf bedrijven. Ten eerste komen we te weten waar en wanneer het stuk zich afspeelt en wie iedereen is (*expositie*). Vervolgens wordt het probleem duidelijk (*intrige*), daarna wordt de spanning rondom dat probleem opgevoerd (*climax*), tot er een situatie ontstaat die onomkeerbaar is (*catastrofe*), wat bij de held een omslag teweeg brengt (*peripetie*), ten 'goede' of ten kwade.

Deze strakke opbouw was zowel van toepassing op *tragedie* als op *komedie*. De tragedie is bij uitstek geschikt voor het opwekken van catharsis en behelst vaak aangrijpende gebeurtenissen rondom een mentaal, moreel of sociaal probleem, uitmondend in een catastrofe. De totale mislukking is ofwel ontstaan door de fatale vergissingen die de held heeft begaan, ofwel door de gebeurtenissen die de personages moeten ondergaan, als speelballen van het noodlot. Niet zelden kan de held deze samenloop van omstandigheden niet aan en wordt waanzinnig of beëindigd het eigen leven. Maar de catastrofe kan ook leiden tot een bepaald inzicht (*agnitio*) waarmee de hoofdpersoon zich uiteindelijk verzoent. De komedie kent gelukkig niet zo'n treurig eind, maar wekt wel emoties op. In die zin is er sprake van catharsis, van een geestelijke ontspanning, maar het is dan vooral een ontlading van de lach; het blijspel moet ontspannen en vermaken, soms met een moraliserende ondertoon. Het biedt een lachwekkende blik in de wereld van alledag, met een uitsluitend positieve afloop waarin alle misverstanden uit de weg worden geruimd. De humor zit vaak in de *dramatische ironie*; het publiek is beter van de situatie op de hoogte dan de alledaagse personages.

Elementen uit deze oerverhaaltypen werden ook samengevoegd, waardoor een tussenvorm ontstond: de *tragikomedie*. Welke elementen er uit welk verhaaltipe moeten worden gehaald is niet duidelijk voorgeschreven. Duidelijk is wel dat deze mengvorm het publiek een betere kans op catharsis bood dan het zuivere blijspel. Deze combinatie van lach en traan wordt tegenwoordig soms eveneens aangeduid met *melodrama*. Van oorsprong was dit een toneelvorm met meer muziek dan tot dan toe gebruikelijk was, maar de huidige betekenis behelst toch vooral een (ongeloofwaardig) handelingsverloop over goed en kwaad, zonder al te veel psychologische onderbouwing, waarin de deugd altijd beloont wordt. Daarnaast wordt de term melodramatisch gebruikt om te verwijzen naar het (overmatig) vergroten van de dramatiek, om een heviger emotioneel effect bij het publiek te bereiken.

Uiteraard zijn er ook andere soorten van ontknoping mogelijk. Een open einde bijvoorbeeld, waarbij de lezer zelf een ontknoping zou kunnen verzinnen. De ontknoping kan er echter ook uit bestaan dat er eigenlijk helemaal niets veranderd is, dat alles bij het oude is gebleven. Maar over het algemeen zijn ook zulke einden als positief of als negatief te bestempelen, al naar gelang de thematiek of de intrige.

2.3 | Intrigerende verhaaltypen

Samenvattend: de intrige is het belangrijkste gegeven voor een romanschrijver om zijn verhaal spanning en vorm te geven. De intrige kan liggen op het niveau van de gevoelswereld, het niveau van de gebeurtenissen en handelingen of kan zijn veroorzaakt door (een conflicterende situatie met) het wereldbeeld. De uiteindelijke ontknoping en daarmee het lot van de personages in een roman pakt ofwel positief, ofwel negatief en tragisch uit. Deze twee ontknopingen lijken onlosmakelijk verbonden met de twee oerverhaaltypen van komedie en tragedie. Catharsis - geestelijke reiniging - is het meest gangbare effect van de intrige en de daarbij horende ontknoping.

In verband met de volgende hoofdstukken levert dat enkele vragen op. Hoe kijken Hermans en Grunberg aan tegen catharsis, identificatie, intrige en aanverwante begrippen? Welk verhaaltipe lijkt hun voorkeur te hebben en hoe hebben zij het vormgegeven? Wat is het lot van hun personages en hoe reageren zij op hun lot? Zijn ze er zelf verantwoordelijk voor, of is dat lot onvermijdelijk in hun fictieve wereld? Verzetten ze zich nog (vergeefs?) tegen dat lot of is er berusting?

3 | Literatuuropvattingen: Over mussen en advocaten

In dit hoofdstuk behandel ik de auteursopvattingen van zowel Hermans als Grunberg, met het doel erachter te komen welk belang zij hechten aan de intrige, welke plaats hun personages in dat geheel innemen en aan welk verhaaltipe zij de voorkeur geven. Want welk lot hebben zij het liefst voor hun romanpersonages in petto? Vervolgens zal ik hun opvattingen vergelijken. Of hun literaire proza in de praktijk inderdaad diezelfde functie en vooral hetzelfde effect heeft als de heren beschrijven, is moeilijk te toetsen. Maar daarom hoeft de beschrijving ervan niet te ontbreken.

Van beide auteurs ontbreekt een volledig uitgewerkte, samenhangende poëtica. Wel hebben zij meer dan genoeg opvattingen verwoord in essays, lezingen en interviews. Hoewel hieruit een auteurspoëtica te destilleren valt, moet opgemerkt worden dat de gebruikte bronnen daar niet in beginsel voor bedoeld zijn. Het gevaar bestaat altijd dat citaten te letterlijk genomen worden, uit hun verband gerukt worden, of niet geïnterpreteerd worden zoals de schrijver ze misschien bedoeld heeft. Maar door het zinvol verbinden van uitspraken zullen desalniettemin twee genuanceerde beelden ontstaan, die de poëtica's van Hermans en Grunberg misschien niet volledig en juist weergeven, maar daar onmogelijk ver van af kunnen liggen. Ik neem hierbij aan dat hun opvattingen door de jaren heen niet drastisch veranderd zijn, enkel beter uitgekristalliseerd.

3.1 | Opvattingen Hermans: De gruwelijke grap van de goochelaar ²⁴

Hermans' wereldbeeld bestond uit chaos, wanbegrip en zinloosheid. Maar is literatuur ook chaotisch en zinloos? Zinvol in de betekenis die Hermans' parapleer Wittgenstein aan die term geeft, is de literatuur zeker niet. Het is 'gewauwel', maar 'met bepaalde technische kwaliteiten' en 'gelukkig houdt de mens zich 'voor 99% van de tijd dat hij leeft [...] bezig met geouwehoer. En nu heb je een beter soort geouwehoer, net zoals je mooie hoeren hebt en lelijke hoeren!' ^{SN246} Net zoals Hermans de mislukkingen in zijn leven tot zijn grootste succes heeft gemaakt door erover te schrijven, profiteert Hermans ook hier van hoe de mensen volgens hem in elkaar zitten. Hermans wil zinvolle, ware uitspraken, maar de mensen willen geouwehoer - en dat zullen de mensen krijgen ook.

Een minder pejoratief woord voor gewauwel of geouwehoer is echter: mythe. De mythe verklaart door een schijnbare orde te scheppen en verbanden te leggen; met de chaotische en onkenbare werkelijkheid heeft dat niets meer te maken. 'Mytheschepping' bij Hermans is volgens Dupuis dan ook: 'stolling van vergankelijke werkelijkheidsbeelden, die vervolgens als bindend worden aangenomen en op de mens hypnotiserend werken.'²⁵ Realistische verhalen zijn volgens Hermans per definitie mythisch, 'omdat de realiteit grotendeels een mythische realiteit is, geconstitueerd door de algemene opinie van een groep, die uit al het waarneembare een aantal waarnemingen uitkiest en combineert tot een mythe.'^{SU117} Schrijvers geven hun verhalen - bewust of onbewust - een 'mythische dimensie',^{SN367} en alleen de verhalen met dat 'mythologische element' geven de indruk 'dat er iets unieks is gebeurd'; zonder dat element blijft het verhaal alledaags, autobiografisch en toevallig.^{SN367}

²⁴ Ten eerste heb ik hiervoor gebruik gemaakt van de 8e druk van de essay-bundel *Het sadistische universum* (Hermans 1971, verdere citaten staan in superscript, beginnend met SU, gevolgd door het paginanummer). Ten tweede citeer ik uit de interview-bundel *Scheppend Nihilisme* (Hermans

1983, paginanummers van citaten in superscript, na de letters SN). Dit is aangevuld met andere uitlatingen van Hermans en secundaire literatuur.

²⁵ Dupuis 1985, p. 114.

3.1.1 | *Doelgericht foto-negatief van een vallende mus*

Al vroeg lanceerde Hermans het ‘schrijven van een “klassieke” roman’ als het belangrijkste experiment voor de Nederlandse literatuur.^{SU106} De eenheden van het klassieke toneel brachten hem op het idee, met name de eis van de eenheid van handeling, wat misschien een ‘te beperkte aanduiding’ is, maar ‘eenheid van thema, eenheid van patroon, kortom enige eenheid, kan toch niet worden gemist.’^{SU107} Het moet draaien om ‘één dramatische gebeurtenis’ en personages worden niet beschreven ‘door ze te beschrijven, maar door ze te laten handelen.’^{SN317} Met andere woorden een roman:

waarin het thema volledig is verwerkt in een verhaal, waarin een idee wordt uitgedrukt door middel van handelingen, waarin de optredende personages desnoods eerder personificaties zijn dan psychologische portretten. Een roman waarin alles wat gebeurt en alles wat beschreven wordt, doelgericht is; waarin bij wijze van spreken geen mus van het dak valt, zonder dat het een gevolg heeft. ^{SU107-108}

Geen volkomen originele gedachtegang, voor wie denkt aan de rol van de eenheden in de poëtica van Aristoteles, of aan Tsjechovs uitspraak dat het pistool dat in de eerste acte aan de muur hangt, in de laatste acte moet worden afgevuurd. Maar of het nu een geweer of een vallende mus is, het moet functioneel zijn en iets is alleen functioneel ‘als het in een verband geplaatst wordt.’^{SN166} Door ‘gebeurtenissen en personen te rangschikken’ in deze verbanden, vergroot het verhaal zelfs aan ‘waarschijnlijkheid.’^{SU109} Als we denken aan Hermans’ uitspraken over waarheid, zal het vast en zeker om deze waarschijnlijkheid gaan als Hermans stelt dat het onmogelijk is ‘een roman of verhaal tot een goed einde te brengen of ervan te genieten, als het op een of ander niveau niet waar is.’^{SN301} Ook Hermans’ vaak aangehaalde uitspraak: ‘Romanschrijven is wetenschap bedrijven zonder bewijs,’^{SU108} moet in dit licht bekeken worden; alles moet kloppen binnen de wereld, binnen de eenheid van de roman. En om de helderheid te dienen, schroomt Hermans niet om ons in zijn boeken min of meer een zwart-wit-tekening voor te schotelen. Immers: ‘De intensiteit van het wit, wordt alleen groter door dieper zwart.’^{SU110} Waarom deze overdreven duidelijkheid? Omdat geen kunstenaar ‘opzettelijk vraagtekens’ mag scheppen, want die ‘ontstaan wel automatisch, ook bij het helderste exposé, of beter: juist dan. Dat zijn de ware vraagtekens die het magische element in de kunst brengen, de spanning, de betovering. De rest is bedrog en verveling.’^{SN129}

‘Wie goed om zich heen ziet, ontwaart geen eenheid van handeling, maar veelheid en zineloosheid van handeling, verwarring, chaos en verveling’^{SU108} en dus ook geen doelgerichtheid. De roman is dus alles wat de werkelijkheid niet is, bijna het negatief van de werkelijkheid. In Hermans’ ogen beschrijft de roman dan ook niet de realiteit. Daarvoor is ‘verondersteld dat de schrijver het mechanisme van die werkelijkheid kent en beheerst [...]. Maar de realistische romanschrijver [...] kent alleen de mechanica die hij zelf verzonnen heeft. Ook de realistische romancier is een magiër, ook zijn verhaal is geen objectief relaas, maar een sage.’^{SU115} Parafraze: Het gaat niet om de werkelijkheid, het gaat juist om de beschrijver van die werkelijkheid, die een geheel subjectieve, persoonlijke en dus mythische samenhang legt in de wereld die hij beschrijft.

3.1.2 | *Bewustwording van een waardeloze waarheid*

De taak van de schrijver heeft veel te maken met stilzwijgende afspraken rondom taboes en andere verboden in de samenleving. Hermans gelooft 'dat de wereld blijft draaien, doordat mensen hebben afgesproken om die onderwerpen dan ook maar te mijden. Maar een schrijver heeft de taak om die dingen juist aan te roeren, of liever gezegd, hij kan er een heleboel stof uit halen.'^{SN82} Anders gesteld: '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.'^{SU111} Betekent deze taakomschrijving dat de schrijver toch zinvol bezig is, dat Hermans ondanks zijn wereldbeeld een verbeteringsideaal nastreeft?

Ondanks de eerder geciteerde - en wellicht ook niet geheel serieuze - uitspraak dat literatuur niets meer dan zinloos geouwehoer is, heeft Hermans ook uitspraken gedaan die daar niet geheel mee lijken te corresponderen. Het is alleen maar logisch dat een schrijver het niet serieus kan volhouden zijn werk als zinloos te kwalificeren. Dat zou betekenen dat hij er beter mee kan stoppen en dat viel Hermans moeilijk, schrijven was voor hem 'iets als een verslaving'.^{SN295} Hij heeft zijn schrijfwerk wel degelijk een eigen invulling gegeven, al was het maar voor zichzelf en zijn eigen gemoedsrust.

Hermans heeft zich zijn hele oeuvre beziggehouden met begrippen als waarheid en bedrog. Hij zou de laatste zijn om zijn publiek de wet te lezen, omdat hij wist dat er geen absolute waarde is. Schrijvers kunnen 'niet liegen waar geen waarheid is'^{SU117} en in zijn surrealistische werk zal de lezer zich daarvan misschien het meest van bewust zijn. In *De God Denkbaar Denkbaar De God* (1956) bijvoorbeeld is Hermans 'meer een goochelaar en een goochelaar is iemand die zijn publiek niet bedriegt, omdat het publiek weet dat het voor de gek wordt gehouden'.^{SN345} Ook in zijn realistische werk draait het om 'relativering van verabsoluteringen'.^{SN79} En als er al mogelijkheid is voor een verandering in de 'goede' richting, dan zal die verbetering niet komen doordat mensen 'waarheden niet onder het oog' willen zien.^{SN238} Die waarheid is dan niet de waarheid die Hermans zijn personages laat verkondigen, maar de waarheid die de lezer zelf moet kiezen. De roman biedt namelijk 'een wereld die veel doorzichtiger is dan de werkelijk bestaande wereld. Na afloop kan hij zeggen: het is wel zo, of het is niet zo'.²⁶ Over de materie van een roman is dus altijd discussie mogelijk. Eigenlijk wil Hermans zijn publiek maar van één waarheid doordringen en dat is de enige zekerheid die het nihilisme biedt: Niets is zeker.

Er blijkt dus wel degelijk een schrijverstaak te bestaan. In het verlengde daarvan ligt de functie van literatuur. Dat is 'vooral een troostende functie'²⁷ of misschien beter 'een vertroostend effect' dat opmerkelijk genoeg bereikt wordt door 'boeken, die niet pogen de lezer te troosten'.^{SN244-245} Elders formuleert Hermans de romanfunctie als het opheffen van de 'fundamentele eenzaamheid van alle mensen',^{SN295} maar ook dat kan met gemak gezien worden als troost. Hermans ideale lezer:

zoekt geen valse troost, poogt niet zijn vooroordelen te bevestigen, maar wil zich zijn verdrongen waarheden juist bewust worden en is aldus ontvankelijk voor de diepere boodschap van de auteur. Lezen is een proces van bewustwording, schrijven een daad van bewustmaking.²⁸

De lezer moet er dus wel voor openstaan. Dat wordt duidelijk als Hermans het over de populariteit van de detective heeft; hij vreest dat mensen 'het "detectiefje" niet om de spanning lezen, maar om het wereldbeeld, zo knus, vertrouwd, veilig en gezond'.^{SU105} Als

²⁶ Goedegebuure 1981, p. 460.

²⁷ Goedegebuure 1981, p. 460.

²⁸ Dupuis e.a. 1989, p 40.

de lezer een bevestiging van zijn eigen wereldbeeld wil zien, heeft de literatuur van Hermans geen effect - althans niet het beoogde effect.

3.1.3 | *Het 'goede' melodrama en de practical joke*

Hermans moet er soms wel flink de pest in gehad hebben Nederlander te zijn, want dat bond hem zowel aan de taal als aan de literatuur. En zowel taal als literatuur stelden internationaal weinig voor. Op het vlak van de literatuur heeft hij zich daar vaak genoeg verbaal over opgewonden, net als Busken Huet vele decennia eerder. Eén punt van kritiek betrof het ontbreken van 'intrigeromans', waaraan hij de conclusie verbindt dat schrijvers 'de grootste afkeer' hebben gehad 'van het uitdenken van intriges'.^{SU100} Over de grens zijn er volop verhalen 'met uitgesproken personages en een duidelijk "plot", een intrige die door de handelingen van de personages organisch groeit,' maar bij ons is het 'loslaten van de intrige [...] de regel'. Maar een intrige kan ook voor problemen zorgen. Zo merkt hij over *Bel ami* (1885) op dat - hoewel hij het achter elkaar heeft uitgelezen - de lezer helaas nergens tot rust komt, 'want de auteur houdt strak vast aan zijn logische schema, aan z'n intrige; te strak'.^{SN373}

Hermans is een 'voorstander van tragikomisch en melodramatisch'^{SN217} maar geeft niet duidelijk aan wat voor hem het verschil tussen die termen is. Hij definieert zijn boeken de ene keer 'als tragi-komisch - sommige misschien zelfs als grappen'^{SN342} en de andere keer zijn het allemaal 'melodrama's'.^{SU110} Laten we er maar van uitgaan dat er bij Hermans een zekere overlap is tussen de termen. Over het melodrama heeft Hermans zich het meest uitgelaten. Zo schuilt het 'belachelijke van het oude, romantische melodrama [...] in de moraal en de wensdromen' die eraan ten grondslag liggen.^{SU110} Hermans' werk zal nooit melodramatisch zijn in de meest gangbare en in zijn woorden 'slechte' betekenis; dat 'de geijkte deugd' beloond wordt 'en de geijkte boosheid gestraft' gaat Hermans te veel tegen de waarschijnlijkheid in.^{SU110} De humor die zich met de tragedie mengt, vindt bij Hermans een oorsprong in de dood van zijn zus: 'een mateloos gruwelijke grap van het noodlot', die leidde tot de uitspraak dat alle 'tragedies en alle tragische romans' gebaseerd zijn 'op een practical joke'.²⁹

De boodschap van een roman 'moet liggen in de totaliteit van het verhaal, dus in wat de mens die er in optreedt, de personen die er in optreden, zijn; en wat het samenspel of het conflict tussen die personen is'.^{SN369} Bovendien moeten romans 'gaan over mensen of over wat ze beleven'; het draait niet om schilderachtige beschrijvingen.^{SN40} Daarnaast voert een romanschrijver 'een bepaald wereldbeeld in personen ten tonele en die personen leven volgens de spelregels van dat wereldbeeld. Al heeft hij dan de spelregels niet verzonnen, die personen schiep hij wel'.^{SN149} Dat duidt erop dat we door naar die personen te kijken, misschien iets meer over de bedoelingen van hun schepper te weten komen. Reden te meer om aandacht te besteden aan de uitspraken die Hermans gedaan heeft over romanpersonages en wat ze moeten beleven.

3.1.4 | *Apotheose van handelende personificaties?*

Het publiek wil 'romanhelden die braaf zijn zonder' de heilige uit te hangen, kortom helden 'van menselijk formaat' die geen radicale denkbeelden uitspreken.^{SU114} Maar dat zijn niet de romanhelden die Hermans in gedachten heeft. Die heeft namelijk 'andere dimensies dan de 'menselijke', hij is van andere materie gemaakt dan van 'vles en bloed'; 'Alle ware romanhelden zijn goden of halfgoden, demonen, heroën, uitverkorene, gezalfden, betoverden of profeten'.^{SU114} Wat Hermans hiermee bedoelt, is dat ze mythisch worden,

²⁹ Van Straaten 1995, p. 20-21.

‘personificaties in plaats van personen, omdat zij alleen fungeren bij gratie van het gebeuren. Alleen die gedeelten van hen tellen mee, die een rol spelen in de handeling.’^{SU109}

Die nadruk op handeling komt ook naar voren bij Hermans’ kritiek op de romanheld in de Nederlandse literatuur. Dat ging met name over de passiviteit, het gebrek aan actie en vooral agressie. Het zijn personages:

die geleefd worden en nauwelijks proberen op eigen houtje te leven. Predestinatie en fatalisme zijn oppermachtig. Ongeluk en tragedie ontstaan in Nederland niet door moedwil of overmoed van de tragische held, maar omdat de melk overkookt, de dijk doorbreekt, de vijand het land overrompelt, hoe dan ook: doordat de natuur, de omstandigheden, god, het zo willen. Onze romanhelden willen zelf nooit wat bijzonders. Het zijn slachtoffers, ze hebben de wind niet mee en daarmee uit.^{SU101 [curs. WFH]}

Dit past precies in de eerder beschreven kritiek van het ontbreken van een intrige, maar het slachtoffer zijn past ook in het beeld dat Hermans van de mens in verhouding tot de wereld heeft. Is dit niet ook het lot van Hermans’ personages? Mijn voorlopige hypothese is dat het in Hermans’ romans meer gaat om het conflict tussen personage en de wereld waarin ze zich bevinden dan om de conflicten tussen personages: De held is en blijft slachtoffer, niet dankzij, maar ondanks het feit dat hij handelt. Juist door te handelen, beseft hij de onvermijdelijkheid van dat menselijk tekort. In Hermans’ eigen woorden gaan romans ‘over mensen die niet realiseren wat ze zich hadden voorgenomen, en de spijt daarover.’^{SN104} Dupuis formuleert het net even anders en ziet het als een algemene eigenschap van Hermans’ helden ‘dat bij hen scherp inzicht en psychologische onbehulpzaamheid met elkaar gepaard gaan’³⁰

In ieder geval speelt identificatie een rol. Romanlezers zijn uren met een boek bezig en als het goed is, bouwen ze een intieme band op met één of meerdere fictieve personages. ‘Daardoor komt het sloteffect van het boek, als het goed is, veel harder aan,’^{SN294} en deze apotheose is met aandacht geconstrueerd. Het effect mag dan bij Hermans eerder in de richting gaan van een masochistisch delirium dan de klassieke catharsis, na beide volgt ‘een periode van stilte en rust.’³¹ Hermans zelf merkt over het lot van zijn personages op dat ‘doodbloeden’ in zijn verhalen veel voorkomt.³² Een ‘en zijn leefden nog lang en gelukkig’ hoeft je dus bij Hermans niet te verwachten.

Er wordt eerder de nadruk op gelegd, dat de held uiteindelijk het slachtoffer wordt van ondoorgroendelijke krachten. De traditionele held wordt ontmaskerd omdat hij bedrogen uitkomt. Van zijn kant wordt de lezer door het groteske en karikaturale aspect van de gebeurtenissen tot distantiëring genoopt, zodat hij achter de toestand van de held naar een betekenis zoekt. Aldus wordt hij er attent op gemaakt, dat de ‘heldentocht’ niet anders is geweest dan een hopeloze kronkelgang in een genadeloos mechanisme.³³

Het uiteindelijke lot van Hermans’ personages, het sloteffect moet er dus zoals eerder gezegd voor zorgen dat de lezer zich verdrongen waarheden bewust wordt, en daardoor getroost wordt. Nog één opmerking van Hermans over het schrijven van romans en het sloteffect: ‘In hoeverre het technisch geslaagd is, is het enige wat mij interesseert.’^{SN245}

³⁰ Dupuis 1985, p. 142.

³¹ Goedegebuure 1981, p. 461.

³² Van Straaten 1995, p. 24

³³ Dupuis 1985, p.75. De lijdende vorm zal hier hoogstwaarschijnlijk per ongeluk overmatig zijn gebruikt, en niet om doelbewust het slachtofferschap te accentueren.

3.1.5 | Hermans in het kort: Het tragische melodrama dat de werkelijkheid volgt

Als we Hermans moeten geloven zijn de verbanden die ik hierboven gelegd heb mythisch: verklarend, maar zonder absoluut waarheidsgehalte. Misschien valt Hermans' poëtica het beste (mythisch) samen te vatten in woorden van een hedendaagse bewonderaar van zijn werk, Cristophe Vekeman:

In Hermans' ogen was het universum sadistisch, en wat hijzelf een oeuvre lang gedaan heeft, is bijgevolg aantonen dat alle mensen [...] net als hij slachtoffer zijn van de pijnlijke, chaotische, van elke zin verstoken wereld waar het leven ons, aardbewoners, generatie op generatie toe blijft veroordelen. Hij toonde dit meedogenloos aan, maar wel degelijk met alle medelijden van dien. Immers, slechts wie zelf onder de last van het bestaan gebukt gaat, zoveel vind ik logisch, is tot waarachtig medelijden in staat, daar empathie zonder projectie volstrekt ondenkbaar is.³⁴

Een schrale troost: volgens Hermans is het niet zo 'dat het lot van de romanschrijver even treurig zou moeten zijn als dat van zijn hoofdpersonen; dat is niet mogelijk. Dat is gewoon een opeenstapeling van ellende.'^{SN254} Maar de ellende van de personages heeft Hermans tot in den treure en tegelijkertijd met een gruwelijke humor aangetoond. Dit melodrama ontstaat door alle handelingen van de karikaturale personages en alle overige gebeurtenissen in het verhaal betekenis te geven; alles ondersteunt de eenheid van thema en handeling, de dramatische gebeurtenis, de centrale intrige, het conflict. Als Hermans zich jaren later uitlaat over dit romanideaal, noemt hij het een roman met een 'twisted ending' of een 'surprise ending', een roman die volgens eigen zeggen niet bestaat in Nederland, alleen in één van zijn eigen verhalen komt zo'n eind voor: *Filip's sonatine* (1980).³⁵ Dit sluit het principe van doelgerichtheid niet uit, sterker nog: alle eerder genoemde elementen in dat verhaal stomen af op de in dit geval verrassende ontknoping, waarin alles op hun plek valt, echter op een manier die voor de meeste lezers niet voor de hand ligt. Bovendien op een manier die orde in de chaos schept, en die hoofdpersoon Gerrit Hondijk bedrogen en gedesillusionneerd achterlaat. Het lot van de personages, hun delirium, betekent catharsis voor de lezer. Hij wordt zich bewust van een waarheid die troostend, zalvend werkt. En dat allemaal door de doelgerichte, samenhangende, geordende, zingevende en dus mythische romanwereld die in bijna alles het negatief is van een afbeelding van de werkelijkheid, maar nog steeds hetzelfde onderwerp heeft.

3.2 | Opvattingen Grunberg: 'Slapstick en the art of making stennis'³⁶

'Als de romanfiguur van de heer Hermans hier lijfelijk in de verdachtenbank zat, zou ik ontoerekeningsvatbaarheid pleiten en een psychiatrisch rapport vragen. Hoe kan de schrijver hier verantwoordelijk worden gesteld voor de uitingen van zo'n figuur?'³⁷ Woorden waarmee raadsman Arie Moût de heer Hermans in 1952 verdedigde tegen de aantijgingen rondom *Ik heb altijd gelijk*. Romanfiguur Lodewijk Stegman, die de antikatolieke uitspraken had gebezigd, was vanzelfsprekend niet aanwezig. Vijftig jaar later

³⁴ Vekeman 2009, p 149.

³⁵ Dupuis e.a. 1989, p. 264.

³⁶ Citaat komt uit bladzijde 213 van *De troost van de slapstick*, één van de bronnen die voor deze beschouwing is gebruikt. Andere citaten uit dit werk worden - zoals al eerder vermeld - aangegeven in superscript beginnend met TS, gevolgd door het paginanummer van het citaat. Verder heb ik gebruik gemaakt van willekeurig geselecteerde in-

terviews en lezingen, aangevuld met secundaire literatuur. Ten slotte heb ik gebruik gemaakt van *De Mensheid zij geprezen* (Grunberg 2002, citaten aangegeven in superscript beginnend met MG, gevolgd door het paginanummer). Het gebruik daarvan verantwoord ik in de tekst zelf.

³⁷ Van Straaten 1995, p 14.

ontvangt Grunberg de Gouden Uil voor de 'lofrede' op de mens van de door hem ten tonele gevoerde en fictieve advocaat in *De Mensheid zij geprezen*. Een werk dat Grunberg 'geen fictie' zou noemen en waarvan hij het op prijs zou stellen 'mocht er ernstig op de beweringen van de advocaat worden ingegaan'.³⁸ Om het ingewikkelder te maken staat het essayistische werk wel onder de Engelse noemer 'novels' op de website van de auteur.

Was het in 1511 Erasmus die de Godin Zotheid de draak stak met talloze menselijke praktijken, in 2001 laat Grunberg een advocaat zijn paradoxale of ironische lofrede houden. Moria prees de dwaasheid, de advocaat prijst de Mensheid bij wijze van verdediging. Zijn pleidooi, zijn lofzang, is de tekst van het boek. De aanklacht die hij lijkt te moeten weerleggen is dat de mens geworden is zoals hij is. De aanklagers en getuigen zijn allemaal schrijvers en regisseurs van (wereld)formaat. Zij hebben de mens 'in al zijn slechtheid, benepenheid en armzaligheid' uitgebeeld en de cliënt heeft 'zichzelf in dat uitschot moeten herkennen' en 'is zich gaan gedragen zoals de getuigen hem hebben afgeschilderd'.^{MG10} Maar de mens is 'een marionet, en in plaats van de poppenspeler te beschuldigen wanneer de marionet zich misdraagt, wordt de marionet aangeklaagd'.^{MG26} De aanklagers hebben alleen 'het ongeluk' van de mens 'overtuigend' bewezen.^{MG12} Ze hebben een gevaarlijke, smerige vorm van 'smaad en laster' geschreven, 'vermomd als roman'.^{MG17} Diezelfde getuigen wachten op 'het boek dat de wereld verandert, [...] het boek dat de macht van het fictieve woord bewijst. Ze vergeten, of ze verdringen, dat de fictie van de getuigen allang heeft gewonnen'.^{MG20} Of met andere woorden: 'Niet de kunst imiteerde het leven, maar het leven de kunst'.^{MG15} Het lijkt deze omkering die centraal staat. De advocaat klaagt de aanklagers aan omdat zij ervoor hebben gezorgd dat de mens geworden is waar die aanklagers hem zelf van beschuldigen. En in die aanklacht sijpelt voortdurend bewondering door. De advocaat prijst dus niet de mensheid ironisch - althans niet in de eerste plaats - maar hij klaagt de populaire producenten van fictie ironisch aan.

3.2.1 | *De roman als geloofwaardig proces*

Waarom gebruik ik dit 'fictieve' werk voor auteursopvattingen van Grunberg? Wat Grunberg wilde - het ernstig ingaan op de uitspraken van de advocaat - is mijns inziens niet hetzelfde als Grunberg verantwoordelijk houden voor (het eventuele effect van) de uitspraken van de ten tonele gevoerde advocaat. Maar ondanks de omkering staan er genoeg uitspraken in die zonder twijfel passen in Grunbergs poëtica en die bovendien het overpeinzen waard zijn. Het zijn soms overdrijvingen en absurde metaforen en vergelijkingen à la Grunberg, maar ze maken een hoop duidelijk. En waarom de uitspraken van de advocaat het overpeinzen waard zijn, wordt wellicht duidelijk uit het volgende citaat:

Elke roman, elk verhaal, is te beschouwen als een pleidooi van de schrijver voor een of meerdere van zijn personages. Een aanklacht, een verdedigingsrede of allebei tegelijk. Hij nodigt de lezer uit een moreel oordeel te vellen over de gedragingen van zijn personages, of beter nog, hij nodigt ze uit, hij verleidt ze hun oordeel te herzien. [...] De schrijver doet dit niet door de feiten te veranderen, maar door de feiten anders te ordenen. Zoals een therapeut tegen zijn cliënt zegt: 'Ik kan de feiten van uw leven niet veranderen, maar ik kan wel aantonen dat u uit die feiten hele andere conclusies kunt trekken dan u nu doet'.³⁹

³⁸ Humo 2001. Dit zei Grunberg naar aanleiding van de vraag of het een filosofisch traktaat is of fictie.

³⁹ Vullings 2007. Hij citeert uit brieven van Grunberg aan Gerrit Krol, op 18 mei en 25 augustus 2001 verschenen in het NRC.

De schrijver als advocaat van zijn cliënten, als verdediger of aanklager zijn personages, als ‘Grote Poppenspeler’ van zijn marionetten. Het is deze vergelijking, dit meta-roman-concept dat misschien wel tot het einde is doorgevoerd in *De Mensheid zij geprezen*. Moeten we Grunberg dus toch verantwoordelijk houden voor de uitspraken van de advocaat? Want als de schrijver altijd een advocaat is, valt deze advocaat dan niet samen met de schrijver? Of is ook deze advocaat één van Grunbergs cliënten? In ieder geval is de fictieve redenaar mens, al ‘ontkennen sommigen dat’^{MG5} en is over hem ‘bijna net zoveel kwaad gesproken als over’ zijn cliënt, men heeft hem ‘verantwoordelijk gesteld voor talloze rampen’ en hij is zelfs wel eens ‘voor satan uitgemaakt, en voor duivel’^{MG9}. Het wordt al moeilijker, maar niet onmogelijk om hier Grunberg in te zien, gezegend met een gezonde portie zelfspot. Maar de vraag over verantwoordelijkheid kunnen we beter achterwege laten. Dat Grunberg je bijna laat geloven dat er geen grenzen bestaan tussen fictie en werkelijkheid, wisten we al. Laten we, zoals Grunberg voorstelde, zonder omhaal serieus ingaan op de beweringen die lijken te passen in Grunbergs poëtica.

‘Iedereen hier aanwezig weet dat geloofwaardigheid in een roman iets heel anders is dan geloofwaardigheid in een rechtszaal’ zo zingt de advocaat.^{MG12} Over geloofwaardigheid zegt Grunberg elders: ‘niet het onderwerp, maar de toon, de woordkeus, de volgorde van de woorden zijn bepalend of wij de verteller geloven of niet.’^{TS53} Dit gecombineerd met de uitspraak dat verhalen niet tot leven komen ‘vanwege de inhoud, alleen vanwege de manier waarop het is verteld,’^{TS39} lijkt erop te duiden dat stijl erg belangrijk is voor Grunberg. Grunberg beweerde echter in zijn Albert Verwey-lezing dat het ‘primaat van de stijl’ onwaar was, dat het in de eerste plaats gaat om wat er beschreven wordt.^{VT22} Om het verhaal dus. Welke symboliek gebruikt wordt, welke stijl er gehanteerd wordt, is ondergeschikt en ‘of de auteur iets beweert, of meent wat hij zegt, doet er niet toe. Het gaat tenslotte om de tekst. Alleen in die literaire ruimte, onbezwangerd door schrijvers met opzichtige bedoelingen, kan “de wereld van het spel” tot zijn recht komen.’⁴⁰ Wie nog even terugdenkt aan de advocaat, zal zien dat het hier om hetzelfde gaat: De tekst en de beweringen moeten serieus genomen worden en centraal staan, niet de (buiten-literaire) context of de stijl. Als de nadruk immers ligt op stijl, ligt die niet op de inhoud van de roman, en is het een excuus ‘om de roman op veilige afstand van de lezer te houden opdat zijn wereldbeeld niet hoeft te kantelen.’^{VT25}

Een parafraze: Stijl staat in dienst van de geloofwaardigheid, die er op haar beurt voor zorgt dat de lezer zich uiteindelijk op de tekst, op de inhoud concentreert. Maar waar moet die tekst, die inhoud of dat verhaal over gaan? Grunberg onderschrijft de definitie dat een verhaal ‘een stuk tekst’ is ‘dat de lezer aanzet om te willen weten wat er verder gebeurt.’^{TS127} Volgens Grunberg zijn er voor verhaalschrijvers vele mogelijkheden, maar ook beperkingen. De schrijver hoeft bijvoorbeeld te beleren ‘noch te verontrusten, hij hoeft ook niet te troosten, hij hoeft niet kuis te zijn, maar hij hoeft ook niet vulgair te zijn, noch hoeft hij de werkelijkheid te duiden.’^{TS127} Een roman ‘mag de lezer niet in slaap wiegen.’^{TS112} Literatuur kan en mag wat Grunberg betreft ‘genezen’, maar ‘wie dat accepteert moet ook de keerzijde onder ogen zien: dat diezelfde literatuur ziek kan maken.’^{VT19} Literatuur kan de lezer op ‘ideeën brengen, maar eventueel ook op ‘slechte’ ideeën.’^{TS139} Een schrijver mag van hem ‘zijn lezers best willen opvoeden, of hoop geven, maar op voorwaarde dat ze het niet doorhebben dat hij dat wil’, want schrijvers mogen alles, behalve ‘reclame maken voor het menselijk ras.’^{TS133-134} Waarom geen reclame maken? Misschien omdat reclame alles mooier maakt dan dat het eigenlijk is, omdat reclame idealistisch is. En ‘hoe het zou moeten zijn, weten we allemaal wel.’^{TS22}

⁴⁰ Vullings 2007. Hij citeert uit het nawoord van J.M. Coetzee's *Hij en zijn man* (2004).

3.2.2 | *Manipulator die zorgt voor het genot van de schaamte*

Is Grunberg cynisch over de functie van literatuur? Vaessens meent van niet, alleen al de vulkanische productie zou 'opmerkelijk' zijn als hij niet in zijn eigen werk gelooft, het kan 'onmogelijk geschreven zijn met enkel de bedoeling om de mensheid in te wrijven dan niets echt is en alles een illusie.'⁴¹ En inderdaad heeft Grunberg zich herhaaldelijk over het belang van effect in de literatuur uitgelaten, wat bij hem synoniem lijkt aan de functie ervan: 'Iedereen die [...] een effect wil bereiken, manipuleert. En wie wil geen effect bereiken?'^{MG99} Het gaat er bij elk verhaal om het 'zo effectief mogelijk te vertellen. En natuurlijk, een schrijver kan vele effecten beogen. Maar een schrijver die geen effecten beoogt, dat kan niet. Dat is geen schrijver.'^{TS112} Daarom is volgens Grunberg de enige zinnige vraag m.b.t. literatuur: 'Hoe komt het dat een bepaalde tekst een bepaald effect teweegbrengt?'^{TS207} Een belangrijkere vraag in verband met deze scriptie is: Welk effect wil Grunberg teweeg brengen met zijn verhalen en hoe doet hij dat?

Een romanschrijver moet spelen met 'de verwachtingen van de lezers',^{TS113} maar vooral wil hij de lezer 'iets doen geloven en iets laten meemaken.'^{TS61} Grunberg zelf heeft althans 'bepaalde boeken en films nodig' om te weten wat hij heeft beleefd.^{TS209} Daar heeft Grunberg een realistisch verhaal voor nodig, wat in zijn ogen 'hetzelfde' is als een pessimistisch verhaal. Daarnaast vindt hij 'puur realisme [...] vaak niet realistisch genoeg. De botsing tussen realisme en surrealisme vind ik interessant en deze probeer ik in mijn boeken te beschrijven, maar ik denk, hoop, dat mijn boeken toch nog steeds wel wat over de wereld zeggen.'⁴²

De lezer 'iets' laten beleven door middel van een 'realistisch' verhaal: Dat kan preciezer. En Grunberg is preciezer geweest: 'literatuur is niet alleen maar vermaak. Je hoopt dat je roman zo gecomponeerd is dat degene die hem leest erdoor verandert. Je hoopt dat als hij tijdens het lezen door jouw ogen naar de wereld kijkt, hij daardoor ook daarna anders naar de wereld kijkt.'⁴³ Maar men kan het niet alleen eens, maar ook oneens zijn met een roman en dat is 'zijn kracht en zijn zwakte.'⁴⁴ In iets stilliger bewoordingen: Grunberg schrijft romans 'om de lezer mee te nemen in' zijn wereldbeeld en probeert door zijn romans 'het wereldbeeld van de ander te corrigeren' want dat van hem 'is juist, dat van de ander is onjuist.'⁴⁵ Dit past volledig in de visie van de romanschrijver als advocaat: als de schrijver niet volledig achter zijn eigen wereldbeeld staat als hij het (ironisch) verdedigt, zal hij zijn zaak niet winnen.

Onder zijn alter ego Van der Jagt stelt Grunberg dat romans bestaan uit twee elementen: dat wat in de roman waar is, en dat wat misschien niet waar is, namelijk de 'ideeën, gedachten filosofieën, wereldbeschouwingen en interpretaties van de personages'. Hij schets het beeld van de romanrealiteit als een machine, en personages als een ander soort machine, afhankelijk van de eerste. Zij moeten de 'producten', de 'beelden' van de eerste machine interpreteren, maar zijn daar niet helemaal juist voor ingesteld. Zij bedriegen daarbij zichzelf; ze denken dat ze gelijk hebben in hun interpretatie, soms zelfs dat hun acties invloed uitoefenen op de machine van de romanrealiteit, maar daarvoor is geen bewijs. Ook bij de interpretatie van acties van andere personage-machines speelt bedrog een grote rol. Met andere woorden: de romanrealiteit is meedogenloos en produceert chaotische beelden, maar het zijn de personages die zichzelf en anderen bedriegen door de beelden te interpreteren, niet omdat ze dat willen, maar omdat ze niet anders kunnen.⁴⁶ Zo'n roman 'stelt de lezer in staat eindelijk naar zijn eigen kortsluiting',

⁴¹ Vaessens 2009, p. 86.

⁴² Tardio 2008.

⁴³ Van Paassen 2007.

⁴⁴ Van der Jagt 2005, p.37.

⁴⁵ Tardio 2008.

⁴⁶ Uitspraken in de alinea op basis van Van der Jagt 2005, p. 49-51. Paginanummers van andere citaten worden aangegeven in superscript beginnend met OW.

naar zijn eigen defect te kijken.^{OW61} De lezer beseft dat de ‘samenhang die hij aanbrengt’ het defect is, ook al is de werkelijkheid niet geconstrueerd als een roman.^{OW64}

Of Grunbergs samenhang juist is of niet, doet er niet toe. De inzet is dat de lezer bereid is afstand te nemen van zijn eigen wereldbeeld, en wordt verleid intiem te zijn met het wereldbeeld van de roman, met het defect. De lezer onderzoekt met de roman ‘wat de gevolgen zijn van wat door velen, of een enkeling, voor waar wordt gehouden, ongeacht of wat voor waar wordt gehouden nu waar is of niet.’^{OW78} En daarna is het de bedoeling dat de lezer een moreel oordeel velte. Een roman moet een plaats zijn waar ‘ontnuchtering te vinden is’,^{TS123} ontnuchtering die ontstaat door de ‘verrukkelijke zekerheid in twijfel’ te trekken ‘dat de moreel verwerpelijken altijd de anderen zijn.’^{TS141} Maakt deze houding Grunberg tot een moraalridder? ‘Als schrijver ben je sowieso een moralist. Céline was er een, en De Sade. Als je de heersende moraal in twijfel trekt, ontsnap je niet aan de moraal.’⁴⁷ Wie denkt dat Grunberg de wereld en de mensen haat, ‘begrijpt niet dat het tegenovergestelde van liefde onverschilligheid is.’^{TS147} En als Grunberg onverschillig zou zijn ten opzichte van de wereld, denk ik met Vaessens dat er niet zoveel Grunbergromans verschenen zouden zijn. Bovendien hoopt hij ook niet dat de lezers onverschillig zijn ten opzichte van de tekst. Hij hoopt ‘erop dat de lezer een zekere empathie zal hebben met de tekst, met het verbodene, en dan pas met zichzelf, althans zolang het lezen duurt.’⁴⁸ Want waar ‘de tekst botst op de zelfcensuur van de lezer, waar hij botst op het zelfbeeld van de lezer, krijgt de tekst zijn betekenis en ontstaat de spanning waarop lezer en schrijver als het goed is allebei uit zijn.’^{VT35} Het uiteindelijke effect is dat de lezer door de tekst wordt ‘verleid om zichzelf te verraden, als het meezit. [...] Wat ik niet over mezelf had willen weten maar eventueel wel over een ander, en waarvan ik dus hoop dat de ander het nooit over mij te weten zal komen, daarin zit het verraad.’^{VT32}. Schaamte is belangrijk in de poëtica van Grunberg, want het is ‘misschien wel een onmisbaar effect van de tekst.’^{VT32} Door ‘die mengeling van walging en schaamte en de herkenning daarvan’^{TS55} voelt de lezer zich aangetrokken en hoe meer hij ‘zich kan schamen, hoe meer hij geniet.’^{VT35} Misschien is het ‘vertellen van verhalen’ niet meer dan ‘een vorm van verleiding.’^{TS191}

Als die schaamte het ultieme genot en het toppunt van schoonheid is, hoe wordt die (mengeling van walging en) schaamte dan bereikt? Grofweg gezien door twee verhaalelementen. Het eerste is pech. ‘Genot zonder pech zal geen of te weinig schoonheid opleveren. Wie schoonheid nastreeft moet het genot flink kruiden met de bus waarop geschreven staat: pech,’^{MG110} zo beweert de advocaat, die naast jurist ook ‘een regisseur van de pech’^{MG74} is: ‘Zolang mijn cliënt er is, zal er pech zijn. En zolang er pech is, moet het worden vormgegeven. Zolang ik er ben, zal ik de pech in scène zetten.’^{MG126} ‘Schoonheid is een vorm van geënceneerde pech.’^{MG122} De schrijver van een roman zal daarbij gebruik moeten maken van de Bukowski-doctrine: ‘mislukken mag, maar wel Groot en Meeslepend.’^{TS209} Zo maakt hij het mogelijk dat je kunt kijken naar het lijden van iemand anders zonder je daar schuldig over te voelen ‘want dat lijden was geënceneerd. Het was ook een soort lijden waar je om kon lachen, en waar je de humor en de schoonheid van kon inzien, terwijl je ondertussen afstand nam van je eigen leven.’⁴⁹

Het getuige zijn van een moord, het getuige zijn van een tragedie, kunnen wij beschouwen als een vorm van katharsis, dus van superieur genot. Een vorm van genot nog wel die ons eraan herinnert hoe wankel ons eigen leven is, hoe be-

⁴⁷ Humo 2001.

⁴⁸ Meijers 2008.

⁴⁹ Humo 2001.

dreigt het is. En niets doet ons meer van ons leven houden dan de wetenschap dat iets of iemand ons naar dat leven staat.^{MG118}

De pech, het lijden, de moord en de tragedie: allemaal komen ze aan als een rake klap. En zo'n klap 'heeft alles in zich om de toeschouwer naar een katharsis te leiden: de elementen zijn er, de spanning, het noodlottige misverstand, de huiver, de angst, de klap, het medelijden.^{MG33} Maar het schaamte-effect wordt ook bereikt door sadisme. Het enceneren van pech en het enceneren van boosaardigheid gaan samen als een peper- en zoutstel; het sadisme is de andere kant van de medaille van de pech. Net zoals we catharsis kunnen beleven aan de tragedie van de slachtoffers, kunnen we dat volgens Grunberg ook aan de veroorzakers van die tragedie, de daders. En die daders zijn of de personages zelf, of natuurlijk de sadistische regisseur van de pech. De wreedheid waarover wij kunnen lezen [...] draagt bij aan de schoonheid van die werken. Wij willen niet kijken, wij huiveren, wij bedekken onze ogen, en toch kijken we stiekem door een spleet - en we huiveren nog meer en genieten.^{MG69} De advocaat stelt dat alles erop wijst dat 'de bedenker en regisseur van deze poppenkast een sadist is.'^{MG70} Of hij het hier heeft over poppenkastregisseur Grunberg is onduidelijk, maar dat Grunberg sadisme onmisbaar vindt in romans, moge wel duidelijk zijn. Zo bewondert hij de 'gemeenheid, de wreedheid en het sadisme' die doorsijpelen in de romans van Dahl; de duisternis die erachter schuil gaat 'maakt zijn boeken zo spannend.'^{TS91} Schrijvers zullen er 'alles aan doen om zo fataal mogelijk te zijn'^{TS124} en schrijven 'met de bedoeling de menselijke soort te schaden.'^{TS136} De stem van de schrijver is misschien een 'stem fatale' in plaats van een femme fatale; hij brengt de lezer daar waar hij eigenlijk niet, maar stiekem ook weer wel wil zijn. De schrijver heeft alle touwtjes in handen, want 'als in zijn boek het noodlot voorkomt, dan is dat noodlot eigenlijk de schrijver vermomd als het noodlot.'^{TS188}

3.2.3 | *Het tragische vertelspel omtrent de verliezers*

Het noodlot van alle romanpersonages is dat ze behoren tot de fictie. En fictie is niet meer en niet minder dan 'herinneringen die niet waar zijn'^{TS97} die bestaan 'bij de gratie van suggestie'^{TS48}; alles laten zien is voor een romanschrijver 'ongeveer het dodelijkste wat er is. Wie alles heeft gezien hoeft niet meer.'^{TS39} Het gaat bij fictie om het oproepen van beelden met woorden. Die beelden 'zijn oneindig veel mooier [...] dan de beelden in werkelijkheid, dan de daden, omdat de woorden een belofte zijn en de beelden zelf de daden, een vervulling van die belofte, met alle desillusie van dien.'^{TS40} 'Dat er een discrepantie bestaat tussen woorden en daden is geen irritante uitzondering, maar een noodzakelijke eigenschap van die woorden.'^{MG64} Als we dit in verband brengen met het voorgaande en de uitspraak: 'Een verhaal is een ding waarin wordt verteld hoe de wet is overtreden, welke gevolgen dit had of juist niet,'^{VT35} biedt fictie de mogelijkheid daden te beleven zonder ze werkelijk te ondergaan, met - zoals we net al konden lezen - catharsis als gevolg. Het mooie van fictie is dat we daardoor daden kunnen beleven die we niet durven, en in andere gevallen helemaal niet willen beleven, dat de roman 'kan gaan waar anderen niet kunnen komen, en niet willen komen.'^{OW76} Dat gaat soms in de richting van geweld. Als we terugdenken aan de twee soorten machines die volgens Van der Jagt aan het werk zijn in de roman, valt het 'fysieke geweld' buiten dit schema, omdat het niet geïnterpreteerd hoeft te worden, omdat het echt, omdat er iets mee bereikt wordt.^{OW51} Alleen van 'de wereld van de pijn' kunnen we met zekerheid zeggen dat die waar is.^{OW59}

Fictie is illusie en dat laatste is ‘onze eerste en belangrijkste ervaring’.^{TS96} Identiteit is ook een illusie: ‘de mens heeft geen identiteit, maar hij moet doen alsof.’^{TS71} Het bestaan van identiteit is een vorm van oplichterij, en al houdt Grunberg van ‘elegantere oplichterij’,^{TS211} romanschrijven blijft een bijzondere vorm van liegen. Maar het lijkt wel of Grunberg die ‘leugens’ doortrekt naar de realiteit, alsof alles rondom Grunberg ‘tot de fictie’ gerekend moet worden.^{TS212} Fictie biedt immers evenveel houvast als non-fictie. Fictie is de verzamelplek van illusies bij uitstek, maar dat betekent niet dat daarbuiten geen illusies bestaan. Grunberg heeft de illusies van de werkelijkheid juist nodig, hij ‘speelt’ ermee, en daarvoor moet hij ‘die illusies herkennen en ontmaskerd hebben. Een schrijver is iemand die zelf nauwelijks of geen illusies meer heeft maar wel een illusie wil zijn voor anderen.’⁵⁰ Grunberg lijkt het eens te zijn met Fellini die heeft gezegd ‘dat het vertellen van verhalen het enige spel is dat de moeite van het spelen waard is.’^{TS191} Vertellen is een spel, een uit de hand gelopen doen alsof. Maar ook het leven is een spel, of dat nu het leven van romanpersonages is of van ‘echte’ mensen, als we de advocaat moeten geloven. Het gaat erom ‘het spel zo goed mogelijk te spelen.’^{MG114} En het spel bestaat eruit ‘de spelregels zo te veranderen dat de eigen daden binnen de spelregels vallen en de daden van de ander erbuiten’ of ‘de regels zo te interpreteren dat men kan winnen.’^{MG125} Bovendien wist iedereen ‘dat het spel verliezers zou opleveren en winnaars.’^{MG32}

Of Grunbergs romanpersonages nu winnaars of verliezers zijn, het belangrijkste in het kader van catharsis is dat de lezer zich met hen moet kunnen identificeren. Voor die identificatie kan het ‘nuttig zijn wanneer de romanschrijver enkele vooroordelen die leven onder de mensen bevestigt.’^{OW30} ‘Identificatie betekent hier niets anders dan empathie, dat wil zeggen de mogelijkheid om je voor te stellen dat jij de ander bent.’^{OW37} Want een verhaal zonder mogelijkheden ‘tot identificatie is geen verhaal.’^{TS25} En: ‘Hoe moeilijker die identificatie is, hoe meer verhaal er nodig is.’^{TS26} Er is weinig verhaal voor nodig om ons te herkennen in ‘het goede en het mooie’, moeilijker wordt het met ‘het slechte en het lelijke.’^{TS95} Grunbergs personages zitten daar meestal tussenin: de ‘half-goeden en de half-mooien’ zijn de ‘echte mensen.’^{TS95} Geen verhaal kan zonder hoofdpersoon, zonder held en het is ‘de held die je door de saaie passages heen sleept, het is omwille van de held dat je blijft lezen.’^{TS80} Ook als dat halve helden of ‘halve mislukkingen’ zijn zoals in *De donkere kamer*.^{TS40} En die identificatie kan niet bestaan zonder een beetje boosaardigheid of pech: ‘Wij bewonderen de held en identificeren ons met hem, niet ondanks het feit dat hij regels breekt, maar juist dankzij. Hij doet wat wij niet durven, een daarom doet hij het ook voor ons.’^{MG55} Maar de waarheden van de personages worden ‘niet automatisch als zodanig’ overgenomen door de lezer, omdat de schrijver ‘niet alleen een wereld toont, maar’ ook laat zien hoe die werkt.^{OW37} Door de empathie zal de lezer zijn eigen waarheid aanpassen, of niet.

Als identiteit fictie is, maar lezers zich wel moeten identificeren met de hoofdpersonen, hoe manifesteert het begrip identiteit zich dan in de romans van Grunberg? Als een spel, als het aannemen van een rol. In *Sterker dan de waarheid* (2002)⁵¹ komt een andere cliënt voor dan die in *De Mensheid zij geprezen*, een cliënt die merkwaardig genoeg te vergelijken valt met de advocaat. Het is een cliënt van een psychotherapeute en aan het eind blijkt dat we te maken hebben met Marek, het alter ego van Arnon. Hij is er omdat hij last heeft van een psychose waarvoor hij zelf verantwoordelijk is, een voorstelling die een geloof geworden is. Hij ‘bestuurt mensen’^{SW30} en ten tijde van de therapie zijn dat er twee, vermoedelijk hijzelf en de therapeute. Hij wil zichzelf ‘aan de werkelijkheid toetsen, of beter gezegd’: aan de hare, omdat die algemeen geaccepteerd is.’^{SW33} Marek heeft

⁵⁰ Vullings 2007.

⁵¹ Citaten uit dit werk worden weergegeven in superscript, beginnend met SW, gevolgd door het paginanummer. 22

het over een andere Marek: Hłasko, die in zijn boeken de ziekte beschrijft ‘van iemand die zich niet kan losmaken van de rol die hij ooit heeft aangenomen om te overleven.’^{SW41} Dit lijkt de verklaring waarom Grunberg deze voornaam aan Van der Jagt gegeven heeft. Maar ook lijkt het een uitspraak over het lot van Grunbergs romanpersonages zelf. Ze houden vaak tegen beter weten in vast aan een illusie, slagen er niet in hun gedrag te veranderen en een andere omgeving doet hen alleen nog maar meer beseffen dat ze aan die rol vast zitten.⁵² Als ze al uit hun rol vallen, is dat geen oplossing om te overleven.

Dit roept de vraag op hoeveel ontwikkeling Grunbergs personages doormaken. Eén van zijn essays gaat over zijn bewondering voor de kinderheld Karlsson, die ‘geen ontwikkeling’ doormaakt, wat jammer is ‘voor alle mensen die van mening zijn dat literaire helden een ontwikkeling moeten doormaken.’^{TS84} Het enige wat we hieruit op kunnen maken is dat Grunberg een ontwikkeling niet noodzakelijk acht, in ieder geval niet in kinderboeken. Een andere uitspraak in dit verband betreft de ontkenning van het ‘geloof dat we recht hebben op een goede afloop. Wat meestal betekent dat alles gewoon door gaat, en blijft zoals het is.’^{MG85} De goede afloop als afwezigheid van een slechte afloop, als het uitblijven van verslechtering, als uitblijven van ontwikkeling in de verkeerde richting. Is Grunberg nu fan van zo’n ontknoping of toch van de deprimerende afloop vol verliezers, ‘apathie en ondergang’?^{TS203} Als we Jacobs moeten geloven dat laatste; met enorme toewijding jagen ‘Grunbergs personages, ondanks de wereld van existentiële illusieloosheid en amoureuze of andere mislukkingen waartoe hun schepper hen veroordeelt, keer op keer hun dromen’ na, en ‘typisch zijn de catastrofes die ze daarmee veroorzaken.’⁵³ De advocaat spreekt ook over catastrofes: Als het vermoeden bestaat dat iemand het aan zichzelf te danken heeft, ‘is bijna ieder lot gerechtvaardigd. Maar als de willekeur, het onfortuin en de naakte pech het heft in handen nemen, dan klagen we steen en been.’^{MG41} Als het idee van de poppenspeler niet alleen toepasbaar is op de werkelijkheid, maar ook op de romanwereld, is ook die romanwereld een ‘tragedie van vergissingen en onvermogen. Een tragedie die af en toe zwalkt naar komedie, maar die wij toch uiteindelijk met recht een tragedie kunnen noemen, want de meeste vergissingen zijn fataal.’^{MG75} Elders zegt Grunberg: ‘Het toeval is tragisch, maar voor een roman niet tragisch genoeg. De vergissing is tragisch.’^{OW62} Het maken van fatale vergissingen is voor Grunberg blijkbaar kenmerkend voor de tragedie zoals hij die schrijven wil. Als Grunberg de regisseur van pech is, moet ik concluderen dat zijn personages over het algemeen een tragisch lot beschoren zal zijn. Voorlopige hypothese is dan dat hij het zo in scène zal zetten dat de personages dit lot aan zichzelf te danken hebben, omdat ze een fatale vergissing begaan.

3.2.4 | Grunberg in het kort: Geënceneerde fatale vergissingen

Volgens Grunberg is Camus’ definitie van het absurde (‘het gat dat gaapt tussen dat wat de mens wil en dat wat de wereld hem te bieden heeft’) ook van toepassing op slapstick.^{TS21} Bij het absurde bespeurt hij echter een berusting in dit feit, slapstick negeert het gegeven, gaat ertegen in, geeft zich eraan over. Deze slapstick heeft Grunberg zich eigen gemaakt, vooral in zijn vroege werk, en hij heeft het verweven met pech en sadisme, om bij de lezer een effect teweeg te brengen. Zijn literatuur zorgt voor verstrooiing, vermaak en genot, maar het is geen literatuur waarbij de lezer ontspannen bij weg kan dommelen. De lezer gaat vreemd met het wereldbeeld waar hij niet mee getrouwd is, en zal zich vervolgens af moeten vragen of hij een scheiding aan wil vragen. De tekst bevraagt de lezer. Ontnuchtering, schaamte, sadisme en tragedie: allen leiden ze tot genot. Waarom? Omdat lezers bedreigd worden zonder gevaar, omdat ze al lezend

⁵² Zie Brouwers 2009, p. 13.

⁵³ Jacobs 2007.

beleven waar ze bang voor zijn, omdat ze al lezend doen wat ze niet durven, omdat hen een ontnuchtering te wachten staat. Omdat ze door het lezen veranderen en een moreel oordeel zullen moeten vellen.

Waar de absurde, slapstick-achtige situaties zorgen voor het komische element, zorgt de plotontwikkeling voor de tragiek van de personages. Grunberg mag zijn romans dan zelf min of meer zien als tragedies, het humoristische element zorgt ervoor dat het tragikomедies zijn, die echter inderdaad nooit zonnig aflopen. De tragiek van de personages schuilt in het rollenspel, het najagen van illusies, en wat ze daarmee wel - en misschien vooral wat ze daarmee niet - bereiken. De pech van de fatale vergissing en het slachtoffer zijn van (hun eigen) sadisme is het noodlot van Grunbergs personages.

3.3 | Vergelijking: De geschiedenis van een ontnuchtering

Het heeft er alle schijn van dat de literatuuropvattingen van Hermans en Grunberg in essentie op elkaar lijken. Ze ontkennen het bestaan van absolute waarheden, Hermans door de nadruk te leggen op het mythische element van zijn romans, Grunberg door het spelen van een rol te benadrukken. Identiteit is een mythe, en de ficties, de verhalen waarmee de personages grip proberen te krijgen op de werkelijkheid zijn ook mythisch. Grunberg ontkent nergens het belang van eenheid zoals verwoord in het ideaal van de 'klassieke' Hermansroman, maar misschien spreekt dit voor hem vanzelf, net als het uitdenken van de intrige. Beide auteurs tonen een liefde voor het verbodene in hun werk, al ligt dat bij Hermans vooral in het boven tafel toveren van het onbewuste, het verzwegene en bij Grunberg meer in de extremiteit van de situaties die hij beschrijft.

De omgang met het verbodene zorgt zowel voor troost als voor bewustwording, met name in de vorm van een moreel oordeel. Identificatie tijdens het lezen zorgt ervoor dat de apotheose catharsis oplevert. De bewustwording komt in principe pas na het lezen, als lezers afstand nemen van het conflict in het boek en reflecteren op wat ze gelezen hebben. Beide schrijvers beogen een actieve verandering in de lezer: literatuur mag niet in slaap wiegen. Dit lijkt een synthese van Aristoteles en Brecht: een direct reinigend effect en op de langere termijn afstand nemen van zichzelf en het gelezene om actief een oordeel te vellen over het uitgebeelde conflict, echter zonder dat de lezer daardoor de maatschappij moet gaan veranderen. In de ogen van beide schrijvers is dat oordeel het liefst een pessimistisch, ontnuchterend oordeel, een rake klap, een delirium, een catastrofe. De ontnuchtering die grofweg sinds Van Deyssels *Een liefde* (1887) een van de rode draden lijkt te zijn in de Nederlandse literatuur.

Beide auteurs zijn van mening dat een mengeling van humoristische en tragische elementen het meest geschikt is om bovenstaand effect te bereiken. De zuivere komedie stelt het publiek onkwetsbaar boven de personages, Hermans en Grunberg willen juist een kwetsbare leeshouding. Hermans is daarbij de goochelaar die bij wijze van een gruwelijke grap een dode mus uit de hoge hoed tovert, waar de lezer ook nog eens blij mee moet zijn; Grunberg is meer manipulator, een fatale, verleidende stem waarvan de lezer moet genieten, de regisseur van een pijnlijke maar daarom boeiende striptease.

Overeenkomsten zijn dus dat het plot zorgt voor catharsis en bezinning, en dat de schrijver zorgt voor geestelijke ontspanning in de vorm van een lach en een traan, maar ook voor activering van de geest wat betreft het conflict tussen de eigen ethiek en de morele waarden gepresenteerd in het boek. Voor de personages eindigt het nooit optimistisch. Het verschil ligt in de verwoording van de opvattingen, maar toch vooral in de accenten die gelegd worden.

Grunberg schetst met zijn beeld van de twee machines die in roman aan het werk zijn een wereld vol chaos en wanbegrip. Juist daarom spelen zijn personages: ze willen zich niet bij die chaos neerleggen. De werkelijkheid is net als bij Hermans niet geconstrueerd als een roman, maar bij Grunberg lijkt het contrast tussen fictie en werkelijkheid toch kleiner te zijn. Personages zijn bij Hermans vooral personificaties, omdat ze onmogelijk recht kunnen doen aan de werkelijkheid; bij Grunberg zijn het vooral spelers van een rol, gevangen in hun eigen toneelstuk. In beide gevallen ontbreekt het aan authenticiteit, maar bij Grunberg lijkt dat gebrek dichterbij de werkelijkheid te liggen, die dezelfde illusies kent.

Bij Hermans lijkt de nadruk te liggen op het onderbewuste. Bij Grunberg is dit onderbewuste eerder het beestachtige, het gewelddadige in de mens, dat hij probeert te verbergen en te onderdrukken door zijn rol te spelen. En dit onderdrukken lijkt eerder bewust dan onbewust te gebeuren. Grunbergs aandacht voor dit dierlijke neemt ook in zijn poëtica een meer doordachte plek in. Zo houdt hij er rekening mee dat literatuur ziek kan maken en slechte ideeën in de lezers kan opwekken. Catharsis én het aanwakkeren van hartstochten; een synthese van Aristoteles én Plato. Dit negatieve effect is dan echter waarschijnlijk te wijten aan een regisseur die technisch nog het een en ander kan verbeteren.

Bij Hermans gaat hem om het verwoorden van zijn eigen, mythische wereldbeeld, bij Grunberg gaat het om het wereldbeeld van de personages, een wereldbeeld dat ten einde wordt doorgedacht. Wat de schrijver bedoelt hoort niet centraal te staan, het gaat primair om de mythische tekst en het effect dat de binnenwereld van de personages op lezer heeft. Het is de tekst die speelt met lezersverwachtingen, het is de tekst die verleidt en ultiem genot brengt. Hier is ongetwijfeld invloed van Barthes' opvattingen in het spel. De lezer bedreigen, beschadigen, wakker schudden, dat is hoe het spel gespeeld moet worden. De nadruk lijkt bij Grunberg toch meer op het belang van het beleven te liggen dan bij Hermans, die toch eerder lijkt te willen beleren, zijn eigen frustraties met het aardse leven lijkt te willen botvieren, en ons met alles wat in zijn macht ligt van de waardeloosheid ervan wil doordringen.

Het laatste verschil in nadruk dat ik aan wil stippen is een - voorlopig hypothetisch - verschil wat betreft de verliezers bij de auteurs. De stelling die moeilijk onweerlegbaar onderbouwd kan worden op basis van auteursuitspraken is de volgende: Grunbergs personages maken fatale vergissingen en hebben hun lot aan zichzelf te danken, waar Hermans zijn roman zo construeert dat zijn personages geheel vergeefs handelen en toch het slachtoffer worden van de wereld waarin zij een bestaan proberen op te bouwen. Of deze aanname klopt, zal de romanvergelijking in het volgende hoofdstuk moeten aanwijzen.

4 | Romanvergelijking: All is fair in love and war

In dit hoofdstuk behandel ik de romans *Uit talloos veel miljoenen* en *Tirza*. Eerst vat ik van beide romans het verhaal zo chronologisch mogelijk samen. Vervolgens ga ik in op het thema, om duidelijk te krijgen welk intrige er centraal staat. Daarnaast wil ik vaststellen op welk niveau dit dramatische gegeven zich voornamelijk afspeelt en hoe de betrokken personages ervan afkomen. Is hun lot inderdaad tragisch? Hebben zij een actieve of een passieve rol gespeeld in hun eigen lotsbestemming? Verzetten zij zich tegen het - onvermijdelijke? - noodlot of vinden zij hierin berusting? Ten slotte behandel ik vanzelfsprekend de verschillen en overeenkomsten tussen beide auteurs.

Aan de hand van één roman van elke schrijver kan natuurlijk een beeld ontstaan dat geen recht doet aan het gehele oeuvre van de auteur. Toch ga ik ervan uit dat zowel Hermans als Grunberg weinig variëren wat betreft de stijl op roman-niveau, zoals ik hun plotuitwerking voor het gemak maar noem. Verder onderzoek zal de beweringen in de conclusies in dit hoofdstuk dus ofwel kunnen staven, ofwel kunnen weerleggen.

4.1 | Uit talloos veel miljoenen: ‘Wat viel er nog meer voor ellendigs te verzinnen?’⁵⁴

Hermans at ooit met vrienden bij Ristorante Stazione in Tessino, waar ‘een hele dikke mevrouw in een kokspak achter het fornuis’ stond, en ansichtkaarten te koop waren.⁵⁵ Dit bezoek leidde uiteindelijk tot *Uit talloos veel miljoenen*, waarin een ansichtkaart van dat restaurant een bescheiden rol speelt. Recensenten vergeleken het boek maar al te graag met zijn voorganger, *Onder professoren* (1975). Het universitaire milieu speelt eveneens op een satirische wijze een rol, zelfs dokter Eddie Barend uit *Onder professoren* komt erin voor. De nadruk komt in de bespreking echter vooral te liggen op die satirische toon en op de plaats van dit boek in het oeuvre van Hermans, niet op de inhoud.

Hermans zelf was er zeer tevreden over. Hij kon er ‘met plezier de hele avond’ in lezen en noemt het ‘een van de allermooiste boeken, die ik ooit geschreven heb. Maar anderen zeggen: “Nee, dat is lang zo mooi niet; niet zo mysterieus en te weinig bloedvergieten”, en weet ik wat allemaal niet. Maar ik vind het beklemmend geschreven.’^{IS235} Vooral het slot van dit boek was ‘bijzonder geslaagd’; het lag al ‘verankerd’ voor hij ‘in de gaten had welke kant het op ging’.^{SN342} Genoeg redenen om aan te nemen dat Hermans hier een slot heeft geschreven dat goed aansluit bij zijn opvattingen over de ideale roman.

4.1.1 | Parels in de vuilnisbak en beren aan de strop

De meeste hoofdstukken zijn geschreven vanuit het perspectief van de vrouwelijke hoofdpersoon, Sita. Bijna een kwart van de roman volgen we haar man Clemens en een enkele keer hebben we inzicht in de gedachtewereld van overige personages. Sita is de dochter van twee streng gereformeerde eigenaren van een wolwinkeltje. Als ze begin twintig is, verwekt een Amerikaanse militair op de toonbank van dat winkeltje haar dochter Pearl. De vader laat weinig meer van zich horen. Een slordige drie jaar later ontmoet ze in een cafetaria de negentien-jarige zoon van een minister. Deze Clemens van de Wissel is enigszins dronken, en een vrijpartij later is Sita weer zwanger. Clemens wil met haar trouwen, maar dat mag van zijn autoritaire vader alleen als het kind wordt geaborteerd, wat gebeurt. Onbedoeld gevolg: Sita raakt onvruchtbaar.

⁵⁴ Citaat: Hermans 2005, p. 149. Verdere citaten uit deze zevende druk van *Uit talloos veel miljoenen* worden aangegeven in superscript, beginnend met UM. Verschil met de eerste druk (Hermans 1981) is - naast toevoegingen en wijzigingen van zinnen - dat die druk eindigt met het

hoofdstuk 42, maar 43 hoofdstukken kent, aangezien er twee hoofdstukken 37 in voor komen. Vanaf de tweede, herziene druk is er een 44e hoofdstuk toegevoegd.

⁵⁵ De Vree 2002, p. 23.

De 'handeling' begint op 4 november 1976 in Paterswolde. Parel - zoals Pearl nu door het leven gaat - is inmiddels zesentwintig. Op haar vijftiende al deelde ze het bed met haar psychiater, maar nu is deze mooie meid na talloze scharrels getrouwd met de loshandige bouwvakker Gerard. Clemens - lid van de PvdA, socialist en socioloog - is werkzaam aan de universiteit van Groningen, waar hij onder andere college geeft over Marcuse en de Een-dimensionale Mens. In de afgelopen 15 jaar zijn er welgeteld twee artikelen van hem gedrukt. Of hij er meer *geschreven* heeft is onduidelijk, maar nu heeft hij in ieder geval een writersblock: in zijn typemachine bevindt zich al weken een blad waarop slechts de titel van zijn volgende artikel staat. Hij is gefrustreerd dat hij het nog niet tot lector heeft geschopt.

Sita is gevangen in een milieu waarin ze voortdurend het gevoel heeft dat ze haar plaats erin nog moet veroveren. Ze komt uit een lager milieu en stelt niets voor bij de intelligente, succesvolle vrouwen van wetenschappers die bij haar in de straat wonen. Zo heeft haar buurvrouw Alies Neubauer een doctorsgraad in de filosofie en is ze eveneens de succesvolle schrijfster van de kinderboekenserie *Vogeltje Parlevliet*. Sita heeft kortom een minderwaardigheidscomplex, wat zich vertaalt naar regelmatige stiekeme slokjes uit een azijnfles die gevuld is met sherry, en het verlangen zelf rijmpjes voor kinderen te schrijven. Deze dag besluit ze te doen waar ze al twee weken over piekert: ze tikt een brief aan Lionel Prent, een schrijver die ze bewondert. Ze vraagt hem hoe ze verder moet gaan met haar versjes over Beertje Bombazijn. Dan belt Parel, die vertelt over de misère met haar man, die aan kwam zetten met twee hoeren, en haar geslagen heeft. Ze meldt dat ze die middag langs komt. Piekerend en fantaserend rijdt Sita vervolgens naar het postkantoor te Groningen, waar ze haar plan laat varen de brief aangetekend te versturen en deze gewoon in de brievenbus deponert, waarna ze beseft dat de postzegel ontbrak. Ze loopt het postkantoor binnen om haar vergissing recht te zetten, maar besluit dat ze daar haar tijd verknoeit; dan komt de brief maar ongefrankeerd aan bij Lionel Prent, of helemaal niet. Als ze terugloopt naar haar auto, ziet ze haar man Clemens. Ze liegt dat ze bij het postkantoor moest zijn om een postwissel te sturen, en zegt dat Parel die middag thuiskomt. Clemens baalt hiervan, omdat hij een collega, Klaas van Zeerijp, heeft uitgenodigd. Hij deed dat met de bedoeling deze pasbenoemde lector zijn beklag te doen over de mankementen in zijn carrière, maar lijkt zich te generen voor Parel.

Even later zit Clemens bij psycholoog Eddie Barend. Ze praten over het feit dat zowel zijn politieke als zijn wetenschappelijke loopbaan geen vruchten afwerpen. Kort gaat het over zijn huwelijk met Sita en hij toont een ansichtkaart die hij ooit heeft gekregen van de hoogleraar-directeur van het instituut waaraan hij verbonden is. De kaart toont een stevige jeugdige vrouw in kokspak, uit een restaurant in Tessina en om de een of andere reden vindt hij deze vrouw opwindend, deze afbeelding pornografisch.

Het bezoek van Klaas pakt uiteindelijk vooral voor Parel goed uit. Hoewel - of misschien juist omdat - Klaas in een huwelijks crisis zit, stapt Parel die avond bij hem in de auto, en een paar weken laten hebben Sita en Clemens zelfs bij Klaas gegeten, terwijl hun dochter daar de gastvrouw speelde. Sita heeft dan nog steeds niets gehoord van Lionel. Als op nieuwjaarsdag hun brievenbus uit de tuin is ontvreemd, is alle hoop op woord van Prent verloren. Parel en Klaas zijn op wintersport in Zwitserland, en ook daarvan hoopt Sita dat het goed blijft gaan, dat deze relatie een positieve invloed zal hebben op de positie van Clemens. Buurvrouw Alies belt om op theevisite te komen, eerst gaan Sita en Clemens nog op pad om hun brievenbus te zoeken. De tocht brengt hen bij de Zwarte Dwerg, handelaar in lompen en oude metalen. Ze zien veel rommel, maar geen brieven-

bus. Aan het einde van hun zoektocht zien ze een lichtgele, beschadigde teddybeer, opgehangen aan een touw bevestigd aan een tak.

Ze gaan op bezoek bij de burens, waar ze over filosofie praten. Ook Mea en Soeteman Kronenberg komen langs. De twee echtparen blijken op de hoogte van de affaire tussen Klaas en Parel, en weten zelfs te vertellen dat Klaas inmiddels tot professor is benoemd. Dit laatste tot grote frustratie van Clemens. Het gesprek komt op het *Hite report*, waarin vrouwen vertellen over hun seksuele leven. Soeteman bespot het vanuit zijn positie als gynaecoloog, en stelt voor enquêtes te houden over banaliteiten als aardappels schillen of postzegels plakken. Anderen zijn juist blij met het boek omdat het onderwerpen bespreekbaar maakt. Clemens en Sita vertrekken, Alies vermeldt nog dat zij de schrijfsels van Sita opgestuurd heeft naar haar uitgever, Dick Hosselaar.

Clemens steekt thuis een sigaret op en drinkt jenever. Het maakt hem niet uit dat de burens het kunnen zien. Door het *Hite Report* beseft hij dat hij dolgraag een 'onwetend' meisje had willen hebben, in plaats van Sita, die al de gruwelijkste dingen had beleefd op het seksuele vlak. Sita denkt dat hij depressief is dat Van Zeerijp nu professor is, en probeert hem op te beuren dat Klaas als professorale schoonzoon alleen maar meer invloed heeft. Dan gaat de telefoon: Parel belt verdrietig op vanuit Zwitserland en meldt dat Klaas haar heeft laten zitten omdat zijn vrouw hem op kwam halen, dat ze geen geld meer heeft en dat ze waarschijnlijk zwanger is. Sita gooit de hoorn erop als Clemens de gang in loopt en vertelt over het gesprek. Later die avond stelt ze voor Parel op te zoeken, samen iets gezelligs doen, maar Clemens wil niets samen doen. Hij wil aan zijn artikel werken en geeft haar de sleutels van zijn Peugeot. Eenmaal op reis, begint Sita ernstig te twifelen of hun huwelijk nog wel iets voorstelt, en vraagt zich af waarom Clemens haar niet in de steek heeft gelaten, en of zij niet bij hem weg moet gaan. Ze hoopt dat het allemaal goed zal komen, dat er in alle mensen iets moois te vinden is. 'Er zou in alle mensen zo iets wel zijn, alleen in de meeste gevallen kwam het nooit aan het licht. Iets edels en unieks, als een parel in een vuilnisbak.'^{UM242}

Clemens droomt dat hij in bed ligt met Sita en een naakte Parel, die hij zoenen wil. Sita houdt hem tegen; hij moet eerst betalen. In de Fiat van Sita fantaseert hij dat zij zich te pletter rijdt. In de wachtkamer bij zijn psycholoog komt hij een hoogleraar oude Engelse letterkunde tegen. Hij heeft een boekje bij zich: *Pearl, Patience and Purity or cleanliness*, een allegorisch gedicht, dat betrekking heeft op een dood meisje. Het meisje:

de kostbare parel dus, is verloren geraakt in de grond. En de hoofdpersoon van het verhaal, *the joyless jeweller* genoemd, loopt er verdrietig naar te zoeken. Naar zijn dode dochtertje in feite. En ten slotte krijgt hij een soort geestverschijning. Hij ziet een maagd in een schitterend wit gewaad, overdekt met parels. In een visioen doet hij het rijk der hemelen voor hem open. Maar als hij daar een blik op heeft mogen werpen, verdwijnt het weer en the joyless jeweller blijft treurig achter op de heuvel waar hij liep te zoeken. ^{UM251 [curs. WFH]}

Hoewel deze allegorie hem bezig houdt, vermeldt hij er tijdens het gesprek met Eddie niets over. Ze praten over waarom hij vindt dat Sita en Parel uit zijn leven moeten verdwijnen. Ze ondermijnen zijn zelfvertrouwen, aldus Clemens; Sita is een onverstandige vrouw waarmee hij geen oprecht gesprek kan voeren, Parel is een sletterig meisje dat voor zijn dochter door moet gaan. Zij zijn de oorzaak van zijn vruchtloze productie. Eddie stelt dat ook Sita niemand anders heeft, dat hij geen zinloos offer gebracht heeft door

met haar te trouwen. Eenmaal thuis gaat Clemens enthousiast achter zijn schrijfmachine zitten, maar er komt niks. Hij besluit op te ruimen, maar als hij een gevallen flesje op-raapt, krijgt hij rugpijn. Vervolgens belt Mea Kronenberg aan, op zoek naar Sita. Ze helpt hem met zijn pijn; zijn broek moet uit en ze masseert zijn rug. Even later moet Clemens zelfs met de billen bloot. Hij denkt ondertussen aan de verre geliefde die op zijn ansichtkaart staat, waarbij dit bottige scharminkel niets voorstelt. De massage wekt bij hem geen erotische verlangens op, en gelukkig lijkt ook Mea niets anders te verwachten. Dan komt Sita terug, omdat ze de grens niet over kwam, aangezien ze geen autopapieren bij zich had. Mea probeert de zorgen van het echtpaar te verkleinen en belt het nummer van het restaurant waar de ansichtkaart bij hoort. Wonderbaarlijk genoeg krijgt ze Klaas aan de lijn, die haar vertelt dat het juist Parels man Gerard was die háár op kwam halen. Wat ze niet tegen Clemens en Sita, maar later wel tegen Alies vertelt, is dat ze wist dat Klaas ook van dat adres op de hoogte was, dus zo toevallig was het allemaal niet.

Sita heeft inmiddels Parel proberen te bellen op haar huisadres, zonder resultaat. De vrees dat de postbezorgers niet zouden bezorgen aan huizen zonder brievenbus, blijkt ongegrond; de post wordt op de mat afgeleverd. En op 7 januari komt er een ansichtkaart van Parel, dat alles goed is. Sita krijgt een brief van Hosselaar en maakt een afspraak. Eenmaal in Amsterdam voor die afspraak, weet Hosselaar er eerst niks van en denkt dat Sita *Vogeltje Parlevliet* deel vijf komt brengen. Zijn secretaresse schiet hem te hulp, waarna hij Sita de opdracht geeft naar huis te gaan en een prachtig boekje te maken. Hij geeft haar de envelop met haar versjes terug. Die stopt ze in haar tas, een tas die tot overmaat van ramp door twee jongens op een bromfiets wordt gepikt. Weg zijn haar rijbewijs, autopapieren, sleutels, paspoort, geld en het manuscript, waar ze geen duplo van heeft.

Als ze Clemens belt om te vertellen wat er gebeurd is, is hij troostend en behulpzaam. Clemens gaat naar het station om Sita op te halen en wordt daar gevangen in de betovering van een jonge vrouw, die toevalligerwijs een boek heeft van Marcuse: *De Een-dimensionale Mens*. Even stelt hij zich voor met haar verder door het leven te gaan: een tweede kans op samenleven met een 'gelijke'. Maar niemand zal haar zien als gelijke, eerder als zijn dochter. Wat hem weer op Parel brengt: als ze toch al met Jan en alleman naar bed is geweest, waarom niet met hem? Hij spreekt het meisje niet aan en troost zich met de zekerheid dat hij tien miljoen van zijn vader zal erven.

Sita's droom over *Beertje Bombazijn* is volledig in duigen gevallen. Als treurige toegift ontvangt ze van Prent nog een ingevuld formulier, dat van persoonlijke aandacht niets meer weg heeft. Het lijkt er iets zonniger uit te zien als Parel aan komt wippen. De zwangerschap is 'alweer over.' Ze werkt nu in Bremen, in een 'vermaakscentrum' waar ze 'spelletjes doen enzo' in de 'vestiaire'. Ze had gehoord dat Sita's tas gestolen was, en komt een nieuwe brengen. Ze blijft maar kort en stapt dan in een Porsche, die ze hiervoor nog niet had. De tas blijkt van echt krokodillenleer, met een waarde van meer dan twaalf duizend gulden, en in een binnenvak is ook nog eens een stapel bankbiljetten van honderd gulden gestopt. Het heeft er alle schijn van dat Parel als 'fotomodel en masseuse' in een 'Eroscentrum' in Bremen werkt waar ze makkelijk duizend mark per dag verdient. Hoe 'onzedig' de herkomst van die rijkdom ook is, het lijkt Sita's zorgen iets te verminderen.

Het uiteindelijke slot is een genadeslag. Naar aanleiding van wat bloedverlies komt Sita bij gynaecoloog Kronenberg voor baarmoederlijk onderzoek. Ze krijgt de mededeling dat alles eruit moet. De eerste druk eindigt ermee dat Sita het gevoel tot uiting brengt dat de heerlijke dingen van het leven 'toch altijd ver weg blijven... dat ze feitelijk nooit binnen mijn bereik gekomen zijn.' Het hoofdstuk dat vanaf de tweede druk is toegevoegd

speelt zich af aan het ziekenhuisbed, na de operatie van Sita. Clemens bedenkt dat er geen spoor van hem over zal blijven na zijn dood, in ieder geval niet in de vorm van een kind. Het is ironisch dat Sita geen kind meer van hem kon krijgen, maar wel een tumor in haar baarmoeder. Sita sluit af: 'Ik kan niet lachen, zei ze. Als ik lach doet het pijn.'

4.1.2 | *Geld maakt niet gelukkig, ook niet vruchtbaar*

Het lot van de meeste personages is in ieder geval dat de schrijver hen met weinig sympathie afschildert. Niet toevallig zijn dat de personages die zonder twijfel tot het universitaire milieu behoren; Sita wordt nog het minst satirisch geportretteerd. De spot wordt gedreven met 'de sherrydames van de welvaartstaat',^{UM32} met de professoren en hun aanhang. Vrouwen roddelen wat af, psychologen schrijven placebo's voor, getrouwde dochters plegen overspel, bouwvakkers hebben losse handjes; aan banaliteiten en clichés geen gebrek. Door de aangezette tragiek kan dat het verhaal met gemak melodramatisch genoemd worden. De roman probeert zich te vermommen als geouwehoer, maar wil dat natuurlijk helemaal niet zijn.

Over de effectiviteit van de stijl valt te twisten, over de helderheid en ongenueerdheid van de beschreven banaliteiten ook, het thema van de roman zal er niet door veranderen. Alleen al titel en motto van de roman (*Niets, wordt er, niets, uit talloos veel miljoenen* - Jacob Winkler Prins) doen me denken aan de (talloos veel) miljoenen zaadcellen die bij het mannelijk orgasme vrijkomen, en daar lijkt het thema naadloos op aan te sluiten; er wordt inderdaad niets uit al die miljoenen. Onvruchtbaarheid lijkt op vele niveaus van het verhaal centraal te staan. Het meest concreet is dat bij Sita, die na de abortus van Clemens' kind niet meer zwanger kan worden. Deze onvruchtbaarheid symboliseert het falen van hun huwelijk. Waren ze eerst nog gebonden door Parel, of de wandelingen met de hond Paddy, ten tijde van de roman zijn Clemens en Sita op een punt aanbeland waarop ze zich af beginnen te vragen wat hun huwelijk nog waard is. Mede met het oog op het toegevoegde hoofdstuk, lijkt dit mislukte huwelijk het centraal staande drama te zijn.

Maar Hermans zou Hermans niet zijn als dit het enige drama was. Sita's pogingen erbij te horen op het maatschappelijk vlak werpen ook geen vruchten af. Haar afkomst geeft haar onzekerheid over het feit of ze wel thuishoort in de straat met vrouwen van wetenschappers, of zij Clemens wel waard is als meisje uit een cafetaria. Ze was een brokkenmaakster, een slet. Zelfs op haar 48^e nog fantaseert ze erover Lionel Prent te belonen met haar lichaam, al weet ze dat dat door niemand meer verlangd wordt. Ze ziet zichzelf als hoer, ze lijkt bijna niet werkelijk te geloven dat ze ooit tot Clemens' stand zal behoren. De schaamte maakt haar drankzuchtig. Bovendien voelt ze zich schuldig omdat ze een kind voortgebracht heeft dat niet deugt en het verkeerde kind heeft weggegooid. Het wol- en beermotief lijkt daarmee in verband te staan: door over Beertje Bombazijn te schrijven zal Sita zowel aanzien krijgen als succesvol zijn, maar ook haar man een (geestes-)kind geven. Sita's wordt nog eens met haar afkomst geconfronteerd door wat Parel overkomt. Sita moet machteloos toezien hoe haar dochter - die misschien wel met meer recht iemand van stand zou kunnen trouwen - eindigt met een proletariër, die haar ook nog eens grof behandelt. Hierdoor voelt zij zich misschien nog schuldiger: zij en Parel halen Clemens' aanzien naar beneden.

Zo denkt ook Clemens zelf: zonder hen zou hij veel meer hebben bereikt. Zijn loopbaan had kunnen lopen als die van zijn vader, maar hij heeft zich nu eenmaal tegen hem verzet; hij wilde op eigen houtje succesvol zijn. Ook zijn carrière is onvruchtbaar; terwijl

iedereen om hem heen het in ieder geval tot lector heeft geschopt, wacht hij al jaren op promotie. Maar juist door de frustratie daarover is hij niet productief, wat zijn bevordering al helemaal geen windeieren legt. Waarschijnlijk is die frustratie verbonden aan het feit dat het hem niet meer gegeven is iets van unieke betekenis achter te laten: een kind.

Ook de communicatie is in deze roman in zekere zin onvruchtbaar, al is dat niet de eerste keer dat Hermans dat idee naar voren brengt. Ansichtkaarten, brieven, de postbezorging, de brievenbus, de telefoon; herhaaldelijk staan ze in een slecht licht. Clemens en Sita zijn afhankelijk van andere instanties, die hen mogelijk zelfs foutief informeren. Bovendien blijken anderen achteraf beter op de hoogte dan Clemens en Sita zelf. Hoe dan ook, dit alles legt de nadruk op de onvruchtbaarheid van het menselijk streven. Of dat nu omschreven wordt als het verliezen of het ontbreken van toekomstmogelijkheden, of het 'gebrek aan talent',⁵⁶ het komt op hetzelfde neer.

Dit brengt mij bij de stelling dat dit voornamelijk een ideeënroman is. De psychologie van Sita is weliswaar goed uitgewerkt, maar is net als haar handelingen alleen maar illustratief voor de ondraaglijkheid van het bestaan waarvan Hermans ons hier zo opvallend mogelijk probeert te doordringen. De satire is een middel om de lezers de waarheid te laten slikken waarmee Hermans hen hier confronteert. Het is Hermans' desillusie die hij op deze manier een algemene geldigheid wil laten verkrijgen. Puur op het individuele vlak bezien zijn het psychologische conflicten, maar Hermans verbindt de individuele drama's in deze roman op een wijze die het persoonlijke overstijgt.

Dat veel ideeën zo expliciet verwoord zijn, pleit voor bovenstaande stelling. Tijdens een gesprek of een gedachtegang struikelt de lezer opeens over opvallend heldere uitzettingen. Een overpeinzing van Sita bijvoorbeeld, over de laatste psychologische ontdekking dat: 'heel veel mensen hun eigen identiteit niet kenden of niet konden erkennen. [...] Die mensen gingen op zoek naar zichzelf en een heleboel vonden nooit wat ze zochten: hun ware zelf, hun eigen identiteit. Dat waren mensen die zich altijd maar hadden laten opscheppen met de rollen die anderen voor ze hadden bedacht. Zich de caricaturen op hun gezicht hadden laten plakken, voor hen door hun vijanden getekend.'^{UM240}

Het moge duidelijk zijn dat de personages geen vrolijk lot beschoren is. Sita is al haar versjes kwijt en het is natuurlijk niet uitgesloten dat ze elders in haar lichaam een andere kwaadaardige tumor heeft. En qua gezondheidszorg schrijven we hier 1977, geen 2010. Ze heeft dan weliswaar een kostbare tas en wat extra geld, wat ze werkelijk nastreefde, heeft ze niet behaald. En Clemens heeft de hoop zo goed als opgegeven professor te worden, hij erft toch zijn tien miljoen. Maar maakt dat geld hem gelukkig? Met geld kan hij immers nog steeds niets nalaten dat werkelijk van hemzelf is. Parel lijkt er nog het voordeligst vanaf te komen. Zij streeft niet naar waardering, ze hoeft niet opgenomen te worden in een klasse waar ze (misschien) niet toe behoort. Zolang haar schoonheid duurt profiteert ze naar alle waarschijnlijkheid in het Eroscentrum te Bremen juist van de banaliteiten en de clichés van de maatschappij.

Maar hebben de personages hun lot aan zichzelf te danken? Als Sita met iemand van haar eigen stand verder was gegaan, had ze zich geen zorgen gemaakt over haar positie, maar die keuze staat hier niet ter discussie. 'Je vraagt je af, of ze met een klein beetje meer inspanning toch niet verder zou komen. Ze wordt bijzonder ontmoedigd. Je weet aan het einde niet, of deze vrouw, ondanks alle ellende, nog iets zal voortbrengen. Alles blijft onbeslist',⁵⁷ vindt Hermans. De vergeten postzegel zou men Freudiaans kunnen interpreteren: Sita wil helemaal niet slagen. Maar net als het vergeten van een doordruk van haar aantekeningen rondom Beertje Bombazijn en het vergeten van de autopapier-

⁵⁶ Benders, 1985, p 595.

⁵⁷ Benders, 1985, p 595.

ren, kan het ook ondoordachtzaamheid zijn. Het zijn stuk voor stuk geen levensveranderende en al helemaal geen bewuste keuzes. En ook voor de tumor heeft ze niet gekozen. Wat Sita betreft, lijken het de omstandigheden die voor haar tragiek zorgen.

Clemens zou zich misschien minder op moeten winden over zijn uitgestelde promotie en meer werken, maar daar kan hij zich niet toe zetten. Het zit tussen de oren. Ook aan de abortus van zijn kind kan hij weinig meer veranderen, al schuilt in die keuze wat hem betreft de meeste tragiek. Hij rekende er natuurlijk niet op dat die abortus gepaard zou gaan met de onvruchtbaarheid van zijn vrouw. Als een mogelijke tweede kans zich aanbiedt in de vorm van een jonge vrouw die ook Marcuse bestudeert, fantaseert hij daar even over, maar gaat niet over tot actie. Want ook die relatie is niet gelijkwaardig. En wat het huwelijk met Sita betreft, dat is misschien het enige waar ze beiden nog iets aan kunnen doen; ze hebben immers allebei niemand anders.

De tragedies, van Clemens en Sita samen en ieder afzonderlijk, zijn niet het gevolg van fatale vergissingen. Als ze er al zelf verantwoordelijk voor zijn, lag het in hun karakter verankerd. Zoals Clemens tegen zijn psycholoog zegt: 'als het allemaal mijn eigen schuld is, dan kan niemand mij helpen, zoals niemand een middelmatige schaker helpen kan. En dat niet alleen. Dan kan ik ook mezelf niet helpen, want anders zou ik dat immers al lang hebben gedaan.'^{UM259} Door te handelen is slechts het besef gekomen van de situatie, maar ze hebben niets in beweging gezet. Ze verzetten zich ook niet tegen hun lot. In de woorden van Clemens: 'Nu is, om het zo maar eens te noemen, alles verloren. Dat klinkt melodramatisch, maar zo is de toestand.'^{UM227}

In die berusting zit naar mijn idee het beklemmende van de roman. Hermans heeft het volgens mij over die beklemming als hij vertelt over het eind waarin Sita zegt 'dat de goede dingen van het leven nooit binnen haar bereik zijn gekomen. Wat waar is, en tegelijk niet waar, want hoe anders is zij aan die dure tas gekomen? Om zo mijn boeken te beëindigen, dat onderga ik als een triomf. Maar echt lachen is dat niet.'^{SN342} Hermans laat zijn personages wel vaker eindigen met het bezit van datgene waar een ander misschien dolblij mee zou zijn, maar dat voor de personages in kwestie alleen maar hun tragedie onderstreept. Zo eindigt Alfred in *Nooit meer slapen* met twee manchetknopen waarin een meteoriet is verwerkt, terwijl hij zelf een meteoriet wilde ontdekken. Het doet hen beseffen aan datgene wat buiten hun bereik is gebleven. Tot slot nog wat woorden van Hermans over het slot van *Uit talloos veel miljoenen*:

Het is een subtieler slot dan dat de ene man de andere man de nek afknijpt, zoals in 'Een ontvoogding'. Maar fundamenteel, als je alles op de grondprincipes terugbrengt, is het verschil niet zo groot. Dit wil niet zeggen dat ik iemand ben die helemaal geen medelijden heeft [...] Maar ik zou niet weten - en daar komt het toch op neer - hoe ik aan zo'n verhaal als *Uit talloos veel miljoenen* een happy end zou hebben moeten maken. Het is een soort berusting, nietwaar, want Clemens legt zich ten slotte neer bij het verhaal van zijn psychiater, namelijk dat hij in wezen waarschijnlijk erg veel van die vrouw houdt, en hij is dan ten slotte toch nog een beetje aardig voor haar. Maar dat is voor mensen van die leeftijd het enige wat er overblijft.^{IS248}

4.2 | Tirza: de vernietiging van de familie Hofmeester

In 2006 is op tirza.nl een het weblog van Tirza te bezoeken. Regelmatig verschijnt er een kort stukje op. In de bijdragen van september kunnen we lezen dat een vriend van haar

moeder een boek over haar wil schrijven. Nog een aantal toevoegingen later is het duidelijk dat Arnon Grunberg hier in de huid is gekropen van een van zijn personages, bij wijze van publicatiestunt voor zijn nieuwste ‘dochter’ Tirza. Het boek wint onder andere de Libris Literatuurprijs en De Gouden Uil.

4.2.1 | ‘Ouderliefde is het offer dat zwijgend wordt gebracht.’⁵⁸

Hoofdpersoon is Jörgen Hofmeester, vermoedelijk net na de Tweede Wereldoorlog geboren. Zijn ouders hebben een gereedschapswinkel in Geldermalsen. Hij gaat uiteindelijk werken bij een uitgeverij, als redacteur vertaalde fictie. Hij trouwt met een schilderes en in 1983 wordt Ibi geboren, omdat de - verder naamloze - echtgenote doelbewust gestopt was met de pil. Baby Ibi, eigenlijk Isabella, ligt tussen het echtpaar in, in ieder geval tot ze twee is. Dan komt er een tweede dochter: Tirza.

Om voor financiële onafhankelijkheid te zorgen, gaat Hofmeester de bovenverdieping verhuren van zijn prestigieuze pand in de Van Eeghenstraat te Amsterdam. Elke eerste van de maand komt hij de huur contant ophalen. Dat geld gaat naar een bank in Zwitserland. Omdat hij het geklaag van de huurders zat is, laat hij Ibi vanaf haar twaalfde de huur halen. Als Ibi net vijftien is, blijft ze lang weg. Hofmeester gaat polshoogte nemen, en ziet vervolgens dat zijn oudste dochter geneukt wordt door de huurder. Hij slaat een lamp op het hoofd van de huurder kapot. Hofmeester sleurt haar mee naar huis, waar hij Ibi een oorvijs geeft. Hofmeester krijgt van zijn echtgenote een preek dat hij niets van zijn dochters begrijpt. Het is voor het eerst dat hij de controle over zijn dochters heeft verloren, of in ieder geval de eerste keer dat hij dat beseft.

Tirza is hoog-hoogbegaafd, aldus Hofmeester. Hij heeft hooggespannen verwachtingen van haar: ze moet uitblinken in zwemmen, cello spelen en literatuur. Op haar tiende leest hij haar Cervantes voor, op haar twaalfde Flaubert, en op haar veertiende zijn ze bij de Russische schrijvers aanbeland. Waar Ibi naar het Barlaeus gaat, moet Tirza naar het Vossius. Alle verwachtingen monden echter uit in een gesprek op die school: de docenten vermoeden dat Tirza een eetstoornis aan het ontwikkelen is. Als hij daar met Tirza over praat, trekt zij haar nachthemd omhoog, met de vraag of hij haar soms niet mooi genoeg vindt. Hij moet zeggen dat zij zijn vrouw is: ‘Zeg het, papa, zeg het. [...] Ik ben de enige vrouw die je hebt.’^{TR218} In gesprek met psychologen krijgt wil Hofmeester wil alleen weten hoe hij controle terug kan krijgen. De echtgenote vindt dat hij Tirza kapot maakt, door haar geen seconde met rust te laten. Want als gevolg daarvan verafgoodt Tirza hem. Niet lang daarna brengt Hofmeester Tirza naar een kliniek in Duitsland, om te genezen. Hij laat zijn verwachtingen varen.

Enkele jaren voor de aanslagen van 11 september start Hofmeester een hedge fund met het geld dat hij spaart, inmiddels meer dan een miljoen. Het is een soort beleggingsfonds, maar dan net iets anders. Als hij in maart 2002 naar de bank gaat om meer geld te storten, is al zijn geld helaas in rook opgegaan. Dit brengt hem tot de conclusie dat Mohammed Atta zijn geld heeft afgenomen, zijn financiële onafhankelijkheid, en de vrijheid voor zijn kinderen die daarmee gegarandeerd was. Het verdwijnen van zijn geld moet ongeveer samenvallen met het verdwijnen van de echtgenote. Ze gaat bij hem weg omdat hij haar leven heeft verpest, het heeft afgepakt. Ibi is dan inmiddels ook al bezig uit zijn leven te verdwijnen, ze stopt met haar studie en niet veel later begint ze een Bed & Breakfast in Frankrijk, met haar vriend. De jaren zonder de echtgenote, de jaren met alleen Hofmeester en Tirza zijn de gelukkigste jaren. Af en toe ontmoet hij jongens in de badkamer die een nacht met Tirza hebben doorgebracht, maar het zijn gelukkige jaren.

⁵⁸ Grunberg 2008, p. 12. Verdere paginanummers bij citaten uit *Tirza* staan aangegeven in superscript, beginnend met TR.

April 2005 wordt Hofmeester overbodig verklaard bij zijn uitgeverij; hij heeft alleen maar geld gekost. Aangezien hij rond de zestig is - te oud om te ontslaan - mag hij thuis blijven met behoud van salaris. Om te verdoezelen dat hij zonder werk zit, doet hij alsof hij elke dag nog naar zijn werk gaat, maar eigenlijk gaat hij naar Schiphol om daar de aankomst- en vertrekhallen te 'controleren', om niet thuis te hoeven zitten. Niet lang daarna staat de echtgenote met haar koffer op de stoep. Ze blijft eten, tot grote ergernis van Tirza, die klaagt over de spraakzaamheid van haar vader. Het lijkt wel of ze jaloers is. Normaal was zij het middelpunt, nu wordt de aandacht verdeeld, liggen de rollen anders. Ze gaat boos naar boven. De echtgenote blijft slapen, omdat ze nergens anders heen kan.

Al het voorgaande komen we te weten door flashbacks. De roman begint met de voorbereidingen voor het feest om te vieren dat Tirza geslaagd is en naar Afrika gaat. Als de gasten binnenstromen, is Tirza haar vriendje ophalen. Ze blijft lang weg. Hofmeester speelt de gastheer, drinkt Italiaanse gewürztraminer, knoopt gesprekken aan, brengt hapjes rond en zorgt voor drankjes, maar nog steeds geen Tirza. Als ze eindelijk aankomt, stelt ze hem voor aan Choukri, het vriendje dat met haar naar Afrika gaat. Het vriendje komt hem vaag bekend voor. Even later weet hij weer wie het vriendje is. Hij lijkt op Mohammed Atta, hij is Mohammed Atta. Hofmeester praat met Tirza, hij zegt dat hij haar moet beschermen.

In de schuur tracht Hofmeester een gesprek met Ester aan te knopen, een leeftijdgenote van Tirza. Hij heeft het over zijn mislukte project van de afschaffing van de liefde: Liefde kun je niet afschaffen. Dan zoent hij haar, vingert haar, en net als hij zich bij Ester naar binnen heeft gewerkt, hoort hij Tirza's stem. Ze betrapt hem. Terwijl de echtgenote danst en zich steeds verder ontkleedt, gaat hij naar boven. Hij heeft het gevoel Tirza kwijt te zijn, haar te hebben verspeeld. Tirza komt naar boven en wil weten waarom het is gebeurd. Ze is bezorgd hoe het straks moet, hoe hij moet leven zonder haar. Ze sturen de gasten weg. Tirza speelt cello voor haar vader, waar Hofmeester voor betaalt. Als Hofmeester valt, raapt Tirza hem op, houdt hem vast, kust zijn neus, wang en voorhoofd. Ze kan hem niet loslaten.

Op vrijdag 15 juli gaat Hofmeester met Choukri en Tirza naar het huis van zijn ouders in de Betuwe, omdat hij hen dan van daaruit op zondag naar het vliegveld van Frankfurt kan brengen. Eenmaal daar gaat Hofmeester in de tuin werken, waar Choukri met hem praat. Hofmeester geeft Choukri iets later de zaag in handen die hij gebruikt om takken te snoeien, de Stihl MS 170. Choukri zaagt een tak af, waarna hij bleek wordt en zich niet lekker voelt. 's Avonds eten ze biefstuk en spelen ze monopoly. Op zaterdag slaapt het stel lang uit, Hofmeester gaat naar het dorp. Als hij terug is, zitten Tirza en Choukri aan de ontbijttafel. Hofmeester vraagt Choukri zijn koran te halen, waar Hofmeester even in bladert. Dan werkt hij weer in de tuin, Tirza komt naar buiten om te zeggen dat ze wil dat hij eens goed verliefd wordt. Hofmeester denkt dat hij dat al is, goed verliefd, op Tirza. Tegen zessen begint het te regenen en gaat hij naar binnen, waar hij getuige is van het liefdesspel in de woonkamer.

Wat er dan gebeurt, ontdekt de lezer pas veel later. Hofmeester slaat Tirza met een pook op haar hoofd. Choukri vlucht de keuken in en pakt de Stihl, maar Hofmeester pakt de zaag weer af. Choukri rent naar de woonkamer, Hofmeester beveelt hem bladzijden uit de koran te eten en snoeit hem vervolgens zoals hij de fruitboom gesnoeid heeft. Tirza en de stukjes Choukri begraaft hij in de tuin, in een kuil die hij gegraven heeft.

Als om zichzelf een alibi te verschaffen voor de 'crime passionnel' haalt hij chinees voor drie en hij stelt zich voor dat Tirza en haar vriendje douchen, of slapen. Hij danst

met de iPod van Tirza in zijn oren en bedenkt dat hij moet leren sterven, verdwijnen. Hij eet al het chinees op en maakt de kamer grondig schoon. Hij rijdt de volgende middag naar Frankfurt en terug, al moet hij stoppen om over te geven. Om half een 's nachts is hij weer thuis in Amsterdam; volgens de echtgenote zie hij er verfromfaaid uit.

Als ze twee weken later nog steeds niets van Tirza gehoord hebben, boekt Hofmeester een ticket naar Afrika. De echtgenote geeft hem een foto mee, zodat hij kan laten zien naar wie hij daar op zoek is. Op 10 augustus 2005 begint Hofmeester zijn zoektocht in Namibië. Hij laat her en der de foto van Tirza zien en blijft dagen zoeken. Op straat vindt hij alleen het meisje Kaisa, negen jaar oud, dat hem te pas en te onpas vraagt: Do you want company sir? Ze trekken samen op, het personeel van het hotel kijkt hen aan alsof hij 'speciaal vertier' heeft gevonden terwijl hij zei dat hij zijn dochter zocht.

Het thuisfront wordt steeds bezorgder. Op Tirza's kamer heeft hij de inloggegevens van haar e-mail gevonden, die hij gebruikt om zichzelf vanaf Tirza's account een mail te sturen, om het thuisfront gerust te stellen. Dan wil hij afscheid nemen van Kaisa, ze rijden met een taxi naar haar huis. Hij noemt Kaisa per abuis Tirza. Ze vinden de zieke moeder van Kaisa in een armoedige hut. Hofmeester raakt in paniek, gooit haar geld toe en vertrekt weer halsoverkop met Kaisa. Ze huren een auto en gaan op reis. Hofmeester praat veel tegen Kaisa, maar ze zegt weinig terug. Zo beweert hij dat hij is wat Tirza ziek heeft gemaakt, dat hij de vernietiging is van de familie Hofmeester, dat hij altijd alles maar accepteert, maar dat hij dan weer wel zonder mededogen is.

Hofmeester verneemt via de echtgenote dat Ibi het vreemd vindt dat zij niets heeft gehoord, en dat de moeder van Choukri ongerust is. Hij en Kaisa slapen die nacht onder de sterrenhemel, waar hij haar (en de lezer) opbiecht wat er echt met Tirza en Choukri gebeurd is. De volgende dag gaan ze op excursie in de woestijn. Hofmeester wil een duin beklimmen, om te verdwijnen, maar Kaisa blijft hem volgen. Hij voelt dat hij (weer) te zwak is om zich los te scheuren, dat hij de liefde niet kan afschaffen, dat hij niet kan verdwijnen, niet met Kaisa die zich aan hem vasthoudt. Hij zal het nog een keer moeten proberen, want hij heeft simpelweg geen toekomst meer; hij moet wel verdwijnen.

Als hij weer bereik heeft, ziet hij dat de echtgenote een paar keer gebeld heeft. Hij belt en hoort dat Tirza gevonden is, dat hij thuis moet komen. Hij stelt het teruggaan uit, omdat het erger is dan verdwijnen, erger dan de dood. Dan komt hij op het idee Kaisa te adopteren, maar daarvoor moet hij terug naar Nederland. Hij begint steeds meer te twijfelen over wat er wel en niet is gebeurd. Soms gelooft hij zelfs zijn eigen verhaal.

Uiteindelijk gaat hij terug naar Nederland. Voor zijn huis ziet hij een menigte journalisten. De echtgenote gebaart hem te zwijgen, terwijl hij Tirza opbelt, om te vertellen dat ze gevonden is, om haar stem te horen. Alles wat hij nog heeft is haar voice-mail: 'Ik ben er even niet. Maar laat maar een leuk berichtje achter.'^{TR430}

4.2.2 | *Het kapot maken van een vader en het ophemelen van een dochter*

In september 1955 verschijnt bij The Olympia Press te Parijs dat volgens velen in de top tien van de wereldliteratuur behoort te staan: *Lolita* van Vladimir Nabokov. Met Nabokov voelt Grunberg 'in ieder geval veel affiniteit'.⁵⁹ Deze roman speelt ook een rol in *De Mensheid zij geprezen*, even lijkt het erop dat de cliënt in dit werk zelfs Humbert Humbert zelf is, want de cliënt 'werd verliefd. Op Dolores Haze'^{MG83} en men heeft hem 'ervan beschuldigd dat hij zich vergrepen heeft aan minderjarigen. Overmand door lust en begeerte zou hij onzedelijke handelingen hebben verricht met een vrouw die nog kind was, en haar op die manier in het ongeluk hebben gestort.'^{MG80} Hermans heeft zich toevallig

⁵⁹ Humo 2001

over het slot van die roman uitgelaten, hij vond het 'niet goed', Nabokov vleit ermee 'het grote publiek dat in zijn binnenste denkt: Goddank, die hoofdpersoon was toch minder abnormaal dan wij dachten; het ging er dus niet om dat zij zo'n klein meisje was' en Hermans zou zoiets dus nooit geschreven hebben.⁵⁹

In *Tirza* weerklinkt op meerdere niveaus een vage echo van dit werk. Het begint al met de titel waarin een vrouw centraal staat die nauwelijks een stem in het boek heeft. Beide boeken beschrijven een vader-dochter-relatie. Humbert noemt zijn 'Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul',⁶⁰ Hofmeester noemt zijn dochter 'allermooiste van me, jij allerliefste [...] Jij bent onze zonnekoningin.'⁶¹ Een bijna toevallige overeenkomst: ook in *Lolita* moet de 'vader' voor gesprek op school komen over zijn controlerende gedrag. Bij *Lolita* gaat het ten slotte eveneens om het vormen van een moreel oordeel. Het fictieve voorwoord van arts John Ray is wel heel moralistisch en afwijzend. Vervolgens lezen we Humberts manuscript, zijn memoires, zijn bekentenis, of beter gezegd: zijn verdediging. Hij beschrijft zijn pedofiele en zo goed als incestueuze relatie met Dolores (Lo, Lola, Dolly of dus Lolita) Haze, maar doet dat vooral vanuit een esthetisch gezichtspunt. Het insluiten en fixeren van zijn beeld van Lolita is de enige bedoeling geweest van Humbert Humbert.⁶¹ Net zoals bij *Terug tot Ina Damman* (1934) van Vestdijk speelt vooral de herinnering aan de geliefde een grote rol.

Dat alleen de ik-persoon aan het woord is en Dolores zelf heeft geen eigen stem heeft, maakt het relaas van de verteller dubieus, om niet te zeggen onbetrouwbaar. Diezelfde onbetrouwbaarheid speelt een rol in *Tirza*. De lezer komt pas redelijk laat te weten wat er werkelijk gebeurd is met Tirza en Choukri, wat de deur op een kier zet voor interpretaties die deze onbetrouwbaarheid verder doortrekken. Wat heeft Hofmeester nog meer verzwegen? Is er een Lolita-achtige relatie met Tirza, en dan ook met Kaisa? En moeten we de rest dan wel geloven, zoals de seksuele handelingen die hij met Ester uitvoert? De vermeende jaloezie van Tirza en eventueel de dubbelzinnige uitspraken op Tirza's blog (bijvoorbeeld 'Vanochtend kwam papa bij me in bed liggen en hebben we heerlijk gekroeld'⁶²) dragen alleen maar bij aan de theorie dat de seksualiteit tussen Hofmeester en Tirza tussen de regels door een rol speelt.

Deze gedachtegang kan niet worden weerlegd op basis van de tekst in het boek, maar kan ook niet worden gebombardeerd tot de essentie van Tirza. Die schuilt in het conflict tussen liefde en loslaten, in de allesvernietigende liefde van Hofmeester, die ervoor zorgt dat hij alles verliest. Dat begint zo ongeveer met het verlies van het geloof in de (seksuele) onschuld van zijn oudste dochter. Voor het eerst beseft hij dat hij zijn dochters niet volledig kan controleren, niet kan beschermen en door dat besef lijkt hij zelf de controle te verliezen. Zijn onmacht vertaalt zich naar geweld. Niet lang daarna moet hij de verwachtingen die hij van Tirza's prestaties heeft laten varen. Vervolgens vernietigt Mohammed Atta zijn financiële zekerheid. Daarna verdwijnt zijn echtgenote en daarmee zijn huwelijk. Het volgende dat hij kwijtraakt is de waardigheid die hij meent te verkrijgen bij de uitgeverij. Gelukkig heeft hij Tirza nog: zijn enige zingeving, zijn enige bestaansrecht. Maar dat geluk komt de echtgenote vervolgens teniet doen. En dan is daar de reïncarnatie van Mohammed Atta, die nu niet alleen zijn geld, maar ook nog eens zijn dochter van hem afpakt. Als hij (voor het eerst?) wordt geconfronteerd met het liefdesspel van zijn dochter, wordt het hem allemaal te veel. Hij verliest de controle volledig en kan niet omgaan met het besef dat hij (het lichaam van?) zijn dochter ook kwijt is, dat hij haar niet langer kan beschermen. Hij vernietigt zijn eigen bestaansrecht en

⁶⁰ Nabokov 1959, p. 15.

⁶¹ In ieder geval in de interpretatie van drs. Thera Giezen zoals gehoord op de lezing: 'My sin, my soul. Lo-lee-ta.' Vladimir Nabokovs *Lolita*, op 9 maart 2010.

⁶² [Grunberg] 2006. Data op het weblog corresponderen uiteraard niet met de data in het boek.

daaruit volgt dat hij ook zijn eigen leven moet verliezen. Hij moet het leven loslaten, hij moet verdwijnen. En waar anders zijn schuld aan het leven aflossen dan in de woestijn? Maar zoals hij de liefde niet af kon schaffen, zo kan hij ook daar niet verdwijnen, ook al is hij iemand die alles verloren heeft.

Grunberg zorgt ervoor dat zijn personage stukje bij beetje meer ontspoord, in een zo extreem mogelijke situatie terecht komt, waar Hofmeester zijn grenzen zal moeten overschrijden. Het masker van de beschaving dat de onkwetsbaarheid van de mens zo goed als garandeert, valt af. Wat overblijft is het beest: de werkelijke, gewelddadige identiteit van de mens. Want: 'Je weet niet wie je bent, tot je de controle verliest.'^{TR403} Het beest laat zich zien in al zijn kwetsbaarheid, en tegelijkertijd zonder mededogen. Uiteindelijk heeft Hofmeester dan dus eveneens (de mythe van) zijn identiteit verloren: 'Het verhaal, de mythe waar je al die jaren je identiteit omheen weefde, blijkt niet meer geldig.'^{TR181} Dit alles roept de vraag op of beschaving inderdaad een illusie is, of we allemaal echt alleen maar keurige, nette mensen zijn.

Hoewel dit idee van ontmaskering van de mens en zijn zogenaamde beschaving een grote rol speelt en Grunbergs wereldbeeld vertegenwoordigt, ben ik er toch niet naar geneigd om Tirza een ideeënroman te noemen. De vele aforismen vertegenwoordigen zeker een wereldbeeld, maar hier is het de binnenwereld van Hofmeester die centraal staat. De verkrampde denkbeelden, autistische dwangmatigheden, idiote eufemismen en de principes van deze stellige allesweter worden aan de lezer opgezadeld, en vervolgens tekent zich een beeld af van hoe Hofmeester met zijn verliezen omgaat en van de pijnlijke spanning die daardoor ontstaat. Het zijn vooral zijn persoonlijke vaststellingen, zijn (droogkomische) constatering die centraal staan, niet in de eerste plaats de ideeën van de schrijver. Het is dus vooral een psychologische roman, de intrige van het verlies speelt zich af in zijn hoofd. De beschreven handelingen zijn niet meer dan het gevolg van wat hij geestelijk beleeft.

Hofmeester heeft alles verloren. Voor het overgrote deel is dat het gevolg van het samenspel tussen zijn karakter en zijn omgeving. Maar hij is niet alleen maar slachtoffer. Uiteindelijk was zijn liefde te pijnlijk, te beschermend, te vernietigend. Als hij in het buitenhuis in de Betuwe zijn controle en daarmee zijn dochter verliest, is dat zeker een daad waaraan hij schuldig is. Hij mag dan misschien onder invloed en ontoerekeningsvatbaar zijn geweest op het moment, maar Tirza en Choukri zijn niet vanzelf gestorven. Een rationeel denkend mens zou de gevolgen van Hofmeesters daad hebben kunnen doorzien. Door zich verzetten tegen het verlies, heeft hij zijn leven nog tragischer gemaakt. Vervolgens kan hij niet verdwijnen en moet hij met zijn verlies leren leven. Hoogstens kan hij zich tegen de waarheid verzetten, een andere waarheid geloven, een ander verhaal, een mythe, en dat spel spelen. Dat probeert hij ook, maar het is geen spel meer; zijn daden hebben wel degelijk consequenties gehad. Hoe Hofmeester ook probeert die consequenties te verdoezelen, het lukt hem uiteindelijk niet volledig te geloven in zijn eigen verhaal. Hoe vervormd zijn werkelijkheidsbesef ook is, er sijpelt altijd iets van de werkelijke wereld in door. Zijn verzet stemt hem en de lezer nog droeviger, en werkt alleen nog maar meer in zijn nadeel. Er is eerder ontkenning van, dan berusting in zijn eigen lot.

De overige personages zijn er al niet veel beter aan toe, al zijn zij niet aan te wijzen als de veroorzakers van het leed, als slachtoffers van zichzelf. Tirza en Choukri zijn niet gestorven door een vergissing van henzelf. En het tragische van de echtgenote is misschien dat ze in het verhaal geen volwaardige identiteit heeft, ze is voor Hofmeester enkel de rol die ze speelt. Hun huwelijk is kapot, ze zijn allebei afgedankt, maar ze kunnen

niemand anders krijgen, ze hebben alleen elkaar nog. Dat is hun verbond. Het verbond van twee kapotte, vernietigde mensen.

4.3 | Vergelijking: Beklemmende berusting en vernietigend verzet

In essentie vertonen de romans vooral overeenkomsten, al verschilt de ‘concrete’ uitwerking wel degelijk. Dat in beide romans gesprekken met uitgevers en psychologen voorkomen, dat er sprake is van overmatig drankgebruik en van mislukte communicatie zijn niet de overeenkomsten die hier centraal zouden moeten staan. Maar uitgangspunt van beide romans lijkt wel dat het hebben van een kind zorgt voor bestaansrecht; het is de enige manier waarop zij zin kunnen geven aan het leven. Maar bij Hermans wordt het niet bereikt, en bij Grunberg wordt het vernietigd. Bij beide romanciers is de intrige dus te formuleren als verlies. Bij Hermans is dit echter het definitieve verlies van de mogelijkheden om in de toekomst iets van belang achter te laten, terwijl dit verlies bij Grunberg meer schuilt in het kwijtraken van geld, werk en mensen; zaken waaraan Hofmeester zijn identiteit ontleent. Uiteindelijk raakt hij ook de illusie kwijt dat hij recht heeft op zijn identiteit. Het zijn tragische situaties, die gelukkig met de nodige humor beschreven worden, en beide auteurs schromen niet om de beschreven gebeurtenissen meer melodramatisch te maken. Ten slotte zouden zowel de satire bij Hermans als het niet geheel betrouwbare perspectief bij Grunberg de aandacht af kunnen leiden van het dramatische gegeven dat centraal staat. Wat betreft dat onbetrouwbare perspectief is *Tirza* misschien beter te vergelijken met bijvoorbeeld *De donkere kamer*. De meerstemmigheid in *Uit talloos veel miljoenen* heeft dan weer overeenkomsten met *Onze oom* (2008), waar ook een zweem satire in te ontwaren valt. Maar die twee oorlogsromans staan hier niet ter discussie.

Een verschil is op welk niveau dat centrale conflict een rol speelt in de roman. Hermans doordrenkt zijn verhaal met het feit dat al het menselijk streven tevergeefs is en dat de mens zich daar misschien maar beter bij neer kan leggen. De nadruk op deze universele toestand maakt *Uit talloos veel miljoenen* een ideeënroman, met veel aandacht voor de binnenwereld van Sita. Maar in *Tirza* is de aandacht voor de belevingswereld van het hoofdpersonage groter dan de aandacht voor het idee dat erachter zit. Het gaat om het persoonlijke drama en de uitwerking daarvan op de geestesgesteldheid en handelingen van Hofmeester. Grunbergs roman is, zeker in vergelijking met *Uit talloos veel miljoenen*, vooral psychologisch; het gaat om de persoonlijke, subjectieve (re)actie.

Het meest verschillen Grunberg en Hermans in de rol die ze wegleggen voor hun personages. Bij Hermans worden zij geconfronteerd met waarheden die zich diep in hun onderbewuste bevinden. In deze roman valt die waarheid, hoe droevig misschien ook, als min of meer menselijk te beschouwen. Ook bij Grunberg is een pijnlijke waarheid weggestopt, maar dit lijken zijn personages welbewust te hebben gedaan, door een masker op te zetten en zowel hun handelingen als hun persoonlijke mythe op dat masker af te stellen. De waarheid en de manier waarop ze die lijken te vinden is grensoverschrijdend en bestrijdt in zekere zin het begrip dat de gemiddelde lezer van ‘menselijkheid’ heeft. Het beest blijft over, dat schaamteloos denkt aan de eigen levensbehoeften, zonder rekening te houden met de waarden van de anderen.

Als de personages in de twee romans representatief zijn voor de hoofdpersonages in andere romans van de auteurs, betekent dat het volgende: Hermans’ personages worden klem gezet door de wereld, en mogelijk door hun karakter, waar ze weinig meer aan kunnen veranderen. Wat de wereld hen ook te bieden heeft, ze krijgen er niet het idee

van dat ze geslaagd zijn. Vervolgens leggen zij zich bij hun mislukking neer; er blijft niets anders over. Grunbergs personages daarentegen zetten zichzelf klem. De wereld is hen niet gunstig gezind, maar de onomkeerbare gebeurtenis die hun levens op de kop zet, hebben zij uiteindelijk zelf veroorzaakt. Ze verzetten zich wanhopig tegen de werkelijkheid, en daarin schemert hun liefde voor de werkelijkheid door. De wereld om hen heen is echter niet zoals ze hadden gehoopt, de werkelijkheid stelt teleur. Hun verzet legt die teleurstelling bloot, zowel in de wereld als in zichzelf, omdat zij uiteindelijk toch degenen waren met de verwachtingen die de wereld niet waar kon maken. Hermans' personages zijn slachtoffer van de wereld, Grunbergs personages zijn slachtoffer van zichzelf.

Hermans en Grunberg lijken als schrijvers wel oorlog te voeren tegen de personages, die ze diep in hun hart misschien wel lief hebben. Bij Hermans zwaaien de slachtoffers al snel met hun witte vlag en voelen ze zich gedwongen genoeg te nemen met wat ze nog hebben. Bij Grunberg leveren ze strijd; zijn romans zijn te beschouwen als oorlogsmo-
numenten. Ze mogen dan verliezen, ze hebben het spel wel gespeeld. Want er zijn nog dingen in het leven die het spelen, het strijden waard zijn.

5 | Conclusie: Het neefje en de tovenaar

Auteurs hebben dezelfde gereedschapskist en werken met hetzelfde materiaal. Net als bij meubelmakers bestaat er de kans dat er onbedoeld een product gemaakt wordt dat dezelfde stijl en een vergelijkbaar doel heeft, omdat de makers dezelfde ideeën hebben, zonder dat ze elkaar beïnvloed hebben. Dit soort verwantschap ontstaat omdat die werkwijze ‘in de lucht hangt’, omdat voorgangers ervoor gezorgd hebben dat de schrijver dan wel meubelmaker de keuzes maakt die hij maakt; zij hebben dezelfde wortels en staan in dezelfde traditie. Maar gelijkenis kan ook ontstaan door directe invloed. Dat Grunberg is beïnvloed door het werk van Hermans is allerminst uitgesloten, hij heeft zelfs herhaaldelijk zijn bewondering voor de schrijver uitgesproken. Maar Grunberg heeft ook geput uit andere bronnen, die ten dele de verwantschap met Hermans kunnen verklaren, maar daarnaast ook gezorgd hebben voor een eigen invulling, een finishing touch die herkend kan worden als typisch Grunberg, en niet als typisch Hermans. Grunberg is zowel leerling als neefje van Hermans, maar Hermans is absoluut niet zijn enige leermeester, en ook niet zijn enige familielid.

Wat betreft het ‘doel’ van hun producten is er veel gelijk; ze hebben dezelfde opvattingen over hoe die gereedschapskist moet worden gebruikt. Ze staan niet in de idealistische traditie die de lezer sinds het boek der boeken een afbeelding voor de neus houdt van hoe het zou moeten. Ze schrijven romans die in hun ogen dichter bij de werkelijkheid liggen dan de geschiedenis van de geslaagde mens. De tragedie, de mislukking van de mens staat in hun werken centraal. Daarmee moet de lezer zich identificeren, het meebelevan. Het medelijden met de personages zorgt voor geestelijke reiniging door een ontlading van emoties, maar ook voor reflectie. Hun romans zijn geen banken waarop de lezer gerustgesteld en veilig in slaap kan doezelen; er gaat een voortdurende dreiging van de tekst uit. De lezer wordt geconfronteerd met zichzelf en mag zelf kiezen welke waarheid er geldig is. Al hopen Hermans en Grunberg vanzelfsprekend te bereiken dat de lezer hun taboedoorbrekende waarheid kiest.

Hun romans zijn ook uit bijna hetzelfde hout gesneden wat de stijl op romanniveau betreft. Beelden, gedachten en gebeurtenissen kunnen allemaal gekoppeld worden aan een centraal thema, dat betrekking heeft op de centraal staande intrige. Met humoristische en melodramatische middelen worden de emoties van de lezer zo veel mogelijk aangesproken en het tragische lot van de personages wordt grof aangezet. Of dat nu gebeurt met beklemmende spot of met pijnlijk bloedvergieten, medelijden blijft het beoogde effect.

Maar de dramatische intrige is net anders uitgewerkt. Heel zwart-wit bekeken: In Hermans’ ideeënromans staat de beschrijver centraal en is die intrige eigenlijk een universele situatie, waar het individu niets aan kan veranderen. De personages zijn min of meer rationeel en passief; zij worden geconfronteerd met de wereld en worden zich bewust van hun lot. Zij vinden berusting in de situatie waarin zij zich bevinden, die situatie is bespreekbaar geworden. Grunbergs psychologische romans beschrijven het geestelijk en lichamelijk handelen van een individu; het beschrevene staat centraal. Zijn personages veroorzaken de climax van hun lijden uiteindelijk zelf en verzetten zich vervolgens nog steeds met al hun verbeelding tegen het noodlot. Ze worden vooral geconfronteerd met zichzelf, met de consequenties van hun eigen gedachtegoed. Bij hun acties gaat het om het ervaarbaar maken van een gevoel, niet om het bespreekbaar maken van een visie. Hermans’ personages haten de wereld, maar blijven passief omdat ze niet verder teleur-

gesteld willen worden; Grunbergs personages hebben de wereld stiekem lief en hopen tegen beter weten in dat het beeld dat ze er uiteindelijk van krijgen, ook een illusie blijkt te zijn. Het lijkt bijna of Grunbergs personages *willen* mislukken. En als het dan toch zo ver is, dan moet dat mislukken maar groots en meeslepend.

Nieuwe schrijvers moeten zich tegenwoordig om succesvol te zijn steeds vaker afzetten tegen de al gevestigde orde. Vaak met het doel zichzelf het etiket 'vernieuwend' of in ieder geval 'authentiek' op te plakken. Anbeek nam dit gegeven van machtswisseling van de meest succesvolle en daarom toonaangevende literatoren als leidraad voor zijn literatuurgeschiedenis, in plaats van een onderscheidend criterium als stroming. Dat laatste doet Vaessens in *De revanche van de roman* (2009) waarin hij de positie van het laatpostmodernisme onder de loep neemt, een benadering die logischerwijs eveneens een scala aan literatuur buitensluit. De nadruk lijkt steeds vaker op verschillen te liggen, dan op overeenkomsten. Met deze scriptie hoop ik daarentegen bij te dragen aan de zoektocht naar continuïteit in de literatuur. De ideeën die romanschrijvers uitdragen mogen dan van tijd tot tijd en van mens tot mens verschillen, de manier waarop auteurs die gedachten bij lezers brengen lijkt al decennialang, misschien wel eeuwen- of millennialang hetzelfde. Zeker met betrekking op de ontwikkeling van de intrige. Wat dat betreft schrijven Hermans en Grunberg - waarschijnlijk net als vele andere hedendaagse auteurs - in essentie 'klassieke romans' met verhaallijnen die weinig verschillen van tragedies uit de Griekse oudheid. Maar waar Hermans' personages kiezen voor slachtofferschap, berusting en inzicht, kiezen Grunbergs personages verzet, wanhoop en, ondanks alles: illusies.

6 | Literaturopgave

- Barnard, Benno: 'Dagboekgedachten.' 20 augustus 2009. In *knack.be* <<http://knack.rnews.be/nl/actualiteit/nieuws/boeken/blogs/benno-barnard/dagboekgedachten/opinie-1194702568088.htm>> [12/07/2010]
- Benders, Raymond J.: 'In gesprek met W.F.Hermans.' In: *Tirade* 25 (1981), p. 594-607.
- Blink, Pieter van den: 'Heilige Hermans heerst. De Hermansianen, hoeders van het literaire erfgoed van WFH.' 13 december 2006. In: *Vrij Nederland* <<http://www.vn.nl/De-Republiek-der-Letteren/Artikel-Literatuur/Heilige-Hermans-heerst.-De-Hermansianen-hoeders-van-het-literaire-erfgoed-van-WFH.htm>> [25/06/2010]
- Bork, G.J. van; Verkruijsse, P.J.: *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*. De Haan, 1985. Geraadpleegd op: *dbnl.nl* <http://dbnl.nl/tekst/bork001nede01_01/bork001nede01_01_0576.php> [28/06/2010]
- Bork, G.J. van; Struik, H.; Verkruijsse, P.J.: 'Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek.' *Dbnl.nl*, 2002. Op *dbnl.nl* <http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/index.php> [05/07/2010]
- Bork, G.J. van: 'Grunberg, Arnon.' In: 'Schrijvers en dichters. *dbnl biografieënproject I*.' *Dbnl.nl*, 2004. In: *dbnl.nl* <http://dbnl.nl/tekst/bork001schr01_01/bork001schr01_01_0405.php> [29/06/2010]
- Boven, Erica van; Dorleijn, Gilles: *Literair Mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. 2^e herz. dr. Bussum, 2003.
- Brouwers, Ton: 'Arnon Grunberg.' Mei 2009. In: *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige Literatuur na 1945*. Alphen aan den Rijn; Brussel; Groningen, 1980-....
- Dupuis, Michel: *Hermans' dynamiek. De romanwereld van W.F. Hermans*. 's-Gravenhage, 1985.
- Dupuis, Michel; Glaudemans, W.G.; Haasse, Hella S. [e.a.]: *Verboden toegang. Essays over het werk van Willem Frederik Hermans, gevolgd door een vraaggesprek met de schrijver*. Bezorging: Wilbert Smulders. Amsterdam, 1989.
- Fokas Holthuis: *Willem Frederik Hermans. De fantastische collectie van Arie Oexman*. Den Haag, 2008. Bijdrage Arnon Grunberg.
- Goedegebuure, Jaap: 'In gesprek met W.F. Hermans.' In: *Tirade* 25 (1981), p. 451-464.
- Goedegebuure, Jaap: 'Een ariër die jood wil zijn.' Oorspronkelijk in: *Haarlems Dagblad*, 18-09-2004. Geraadpleegd op *arnongrunberg.com* <<http://www.arnongrunberg.com/review/572>> [09/07/2010]
- Gorp, Hendrik van; Delabastita, Dirk; Ghesquiere, Rita: *Lexicon van literaire termen*. 7^e, herz. dr. Groningen, 1998.
- Grunberg, Arnon: *De troost van de slapstick. Essays*. Amsterdam, 1998.
- Grunberg, Arnon: *Sterker dan de waarheid. De geschiedenis van Marek van der Jagt*. [Alphen a/d Rijn], 2002.
- Grunberg, Arnon: *De Mensheid zij geprezen. Lof der Zotheid 2001*. 6^e dr. Amsterdam, 2003.
- [Grunberg, Arnon]: weblog Tirza. 2006. Op: *tirza.nl* <www.tirza.nl> [18/07/2010]
- Grunberg, Arnon. *Omdat ik u begeer. Brieven 2001-2007*. Bezorging Mark Schaevers. Amsterdam, 2007.
- Grunberg, Arnon: *Tirza*. 22^e dr. Amsterdam, 2008.
- Grunberg, Arnon: *Het verraad van de tekst*. Amsterdam, 2009.
- Hermans, Willem Frederik: *Het sadistische universum*. 8^e dr. Amsterdam, 1971.
- Hermans, Willem Frederik: *Uit talloos veel miljoenen*. Amsterdam, 1981.
- Hermans, Willem Frederik: *Scheppend nihilisme*. Samenst. en inl.: Frans A. Janssen. 3^e uitgebr. dr. Amsterdam, 1983.
- Hermans, Willem Frederik: *Uit talloos veel miljoenen*. 7^e dr. Amsterdam, 2005.
- Heumakers, Arnold: 'Nihilisme op een koopje. Erasmus herzien door Arnon Grunberg.' 27 april 2001. In: *nrcboeken.nl* <<http://www.nrcboeken.nl/recensie/nihilisme-op-een-koopje>> [05/07/2010]
- Humo: 'De mensheid zij geprezen': Arnon Grunberg zoekt een redelijk wezen. 30-4-2001. In: *arnongrunberg.com* <<http://www.arnongrunberg.com/review/300>> [09/07/2010]
- Jacobs, Herman: 'Arnon Grunberg.' 16 mei 2007. In: *knack.be*: <<http://knack.rnews.be/cmp/11/1242/49336/-article.html#4/2/2010>> [11/07/2010]
- Jagt, Marek van der: *Otto Weininger of bestaat de jood?* [Z.p., 2005]

- Meijers, Sim: 'Over warsheid van schaamte niets dan goeds.' [eind 2008] In: *Nederlands Verbond voor Progressief Jodendom* <http://www.verbond.eu/ljg/files/File/Lev.Joods_Geloof/schaamte_web.doc> [09/07/2010]
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. 3e dr. 2 dln. Parijs, 1959. (The Traveller's Companion Series 66).
- 'Paassen, Daphne van: 'Interview Arnon Grunberg: "Geluk is vaak een pose" 11-1-2007. In: *Intermediair.nl*
<<http://www.intermediair.nl/artikel/weekblad-archief/41236/interview-arnon-grunberg-geluk-is-vaak-een-pose.html>> [09/07/2010]
- Pam, Max: 'De nieuwe Vestdijk.' 29 september 2006. Op *maxpam.nl*
<<http://www.maxpam.nl/2006/09/298/>> Gezien [28/06/2010]
- Panhuysen, Joost: 'Schrijver in tijdnood.' 07-04-2005. In: *Delta*
<<http://www.delta.tudelft.nl/nl/archief/artikel/schrijver-in-tijdnood/14368>> [10/07/2010]
- Stoutjesdijk, Elisabeth: *Tussen spel, bewustzijn & verdoving. Over het nihilisme in het werk van Arnon Grunberg*. Leiden, 2006. Bachelorscriptie.
- Straaten, Hans van: *Ze zullen eikels zaaien op mijn graf. Teruggevonden gesprekken met Willem Frederik Hermans*. Epe, 1995. (De Nieuwe Engelbewaarder 9).
- Tardio, Natasza: 'Interview Arnon Grunberg.' 17 mei 2008. In: *Ezzulia.nl*
<<http://www.ezzulia.nl/interviews/arnongrunberg.html>> [10/07/2010]
- Vaessens, Thomas: *Revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. 2^e dr. Nijmegen, 2009.
- Vekeman, Christophe: *Leven is werk. Essays, reportages en interviews*. Amsterdam, 2009.
- Vree, Freddy de: *Willem Frederik Herman. De aardigste man ter wereld*. Amsterdam, 2002.
- Vullings, Jeroen: 'Profiel Arnon Grunberg. De man die in zijn werk verdween.' Republiek der letteren. 24-11-2007. Geraadpleegd op: *inktaap.nl* <www.inktaap.nl/www/fileLib/userFiles/File/Doc3.doc> [11/07/2010]