

JOS DE MUL  
*Delirium en catharsis in de  
romanwereld van W.F. Hermans*

*De mens is een wezen dat verdoofd moet worden en verblind. Als zijn ogen werkelijk open gaan, ziet hij geen reden meer te leven. Voor wie niet aan een hiernaams geloof en alleen leeft wegens de ingeschapen doodsangst die op zichzelf evenmin naar iets verwijst als de blinde darm, maar bestaat, is alles wat erop aankomt: zich er zo goed mogelijk doorheenslaan.*

W.F. HERMANS

In een gesprek met de criticus Jaap Goedegebuure in 1981 merkt Willem Frederik Hermans op: "Een roman heeft, alle literatuur heeft voornamelijk een troostende functie". (Hermans en Goedegebuure 1981).<sup>1</sup> Deze troostende functie van de literatuur is in het geval van de romans van Hermans echter niet vanzelfsprekend. De wereld die Hermans ons in zijn romans voorschotelt, kan op het eerste gezicht immers niet echt troostrijk worden genoemd. De hoofdpersonages in zijn romans zijn vrijwel zonder uitzondering eenlingen die zich tevergeefs staande trachten te houden in een even sadistisch als chaotisch universum. Zij zijn in een voortdurende, agressieve strijd met hun soortgenoten verwickeld en trachten de wanorde van de wereld te bezweren door er een schijnorde op te drukken. Vroeg of laat, en met een onafwendbare noodlottigheid, worden de chaotische krachten de hoofdpersoon echter te machtig, gaat de schijnorde aan flarden en gaat hij roemloos ten onder.

Ook Goedegebuure merkt in het gesprek met Hermans op dat hij de troostende werking die Hermans aan de literatuur toeschrijft moeilijk kan rijmen met het 'masochistische delirium' waarin romans als *Ik heb altijd gelijk* en *De donkere kamer van Damocles* eindigen. Hoewel Hermans ruitelijk erkent dat hij als een literair sadomasochist kan worden beschouwd, houdt hij toch vast aan deze troostende functie. Een geslaagde roman, zo vervolgt Hermans, is te beschouwen als "een wraakneming op de onrechtvaardigheid van de wereld" (idem). Nu zou dat een bevredigend antwoord kunnen zijn in het geval van idealiserende romans, die de schrijver en lezer een betere, rechtvaardiger wereld dan "de reëel existierende wereld" voor-

toveren. Ten aanzien van Hermans kan dit argument niet overtuigen, omdat zijn romans en verhalen – anders dan in het klassieke melodrama, waarin onrecht wordt gestraft en de deugd beloond – ‘de onrechtvaardigheid van de wereld’ juist lijken te bevestigen, zo niet te verabsoluteren. Hermans’ romans zijn nihilistische melodrama’s, waarin het goede wordt gestraft en het kwade wordt beloond.<sup>2</sup> Het sadomasochistische universum van Hermans lijkt daarom, zoals Dupuis het uitdrukt in zijn studie over de romanwereld van Hermans, geen ruimte te bieden “voor welke vorm ook van therapie” (Dupuis 1985, 24).

In het gesprek met Goedegebuure beroept Hermans zich in laatste instantie op het klassieke begrip catharsis: “Het is eigenlijk allemaal heel banaal, het is wat in het antieke drama de catharsis werd genoemd. [...] Na een delirium komt toch ook een periode van stilte. En dat is misschien dan niet zo rein als wat een catharsis nalaat, maar toch een periode van rust.” (idem). Eerder dan het raadsel van de troostende functie van Hermans’ ‘masochistische delirium’ op te lossen, lijkt dit antwoord het raadsel alleen nog maar groter te maken. Het begrip ‘catharsis’ is namelijk vanaf het moment dat Aristoteles het opnam in zijn definitie van de tragedie in zijn *Poëtica* het onderwerp geweest van verhitte controversen. Dat is niet zo vreemd, aangezien zich ook ten aanzien van de klassieke tragedie de vraag opdringt hoe het mogelijk is dat de tragische uitbeelding van catastrofes niet leidt tot een intens verdriet in de toeschouwer, maar juist tot een als positief ervaren gemoedstoestand.

De genoemde controversen hangen echter ook samen met de dubbelzinnigheid van Aristoteles’ definitie. Deze luidt: “Welnu, de tragedie is een uitbeelding van een ernstige en volledige handeling die <een zekere omvang heeft>, in verfraaide taal waarvan iedere soort zich apart voordoet in de onderscheiden delen <van het stuk>, door mensen die bezig zijn met handelen en niet door een vertelling, die doordat zij medelijden en angst wekt bij de toeschouwers <deze> bevrijdt van de <hevige> emoties die door de tragische gebeurtenis zijn opgeroepen” (Aristoteles 1995, 49b24).<sup>3</sup> Aristoteles stelt dat de tragedie ten aanzien van de gevoelens van ‘angst en medelijden’ die de tragedie oproept een *pathematon katharsis* teweegbrengt. Deze formule is om meerdere redenen dubbelzinnig. In de eerste plaats heeft het woord ‘catharsis’ (zuivering) in het Grieks zowel een *religieuze* als een *medische* betekenis. Binnen het religieuze taalspel duidt het begrip op een rituele zuivering, in het medische taalspel op purgatie. In de platoon-christelijke traditie is aan de tragische catharsis bovendien, maar ten onrechte, een *ethische* zuivering toegeschreven. Ook het

woord 'pathematon' is dubbelzinnig, omdat het zowel wordt gebruikt ter aanduiding van *fysiek* (verminking) als *psychisch* leed. Ten slotte kan het woord 'katharsis' in het Grieks (net als bij het Nederlandse woord 'zuivering') zowel met een objectief als met een subjectief genitief worden verbonden, hetgeen wil zeggen dat de zuivering zowel kan slaan op *datgene waarvan iets gezuiverd wordt* als op *het gezuiverde object*. Bij elkaar genomen maken deze dubbelzinnigheden dat Aristoteles' formule op velerlei wijze kan worden gelezen. Omdat Aristoteles op een enkele passage in de *Politica* na, die een medische, 'psychotherapeutische' interpretatie ondersteunt, verder nergens spreekt over de artistieke catharsis, is de interpretatiestrijd tot op heden onbeslecht en is het – tenzij er nog tot op heden onbekende geschriften van Aristoteles zouden opduiken – onwaarschijnlijk dat deze ooit definitief beslecht zal worden (zie: Brunius 1973-74; Van der Ben en Bremer 1995, 177-186).

Gezien het pathologische karakter van veel van Hermans' personages biedt de medisch-psychische interpretatie, die onder invloed van Jakob Bernays' gezaghebbende *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie* (1857) de secundaire literatuur lange tijd heeft gedomineerd, een goed startpunt. In Bernays' interpretatie verwijst het begrip 'catharsis' naar een 'zuivering van psychisch leed' die erin bestaat dat de door de tragedie opgeroepen hevige ontroering de toeschouwers in staat stelt hun overtollige affecten en emotionaliteit 'af te voeren' om daarmee een rustiger gemoed te verkrijgen.<sup>4</sup> De vrees waarover Aristoteles spreekt zou dan vooral slaan op de vrees dat ons hetzelfde zou kunnen overkomen als de tragische held. Het medelijden slaat daarbij niet primair op een 'sympathiek meevoelen met de lijdende', maar op de negatieve ervaring van het onrecht dat deze wordt aangedaan. Die zuiverende werking vindt niet alleen plaats bij het publiek, maar kan ook worden verondersteld in de scheppende kunstenaar en bepaalt tevens, zoals we zullen zien, de structuur van het kunstwerk dat daaruit voortvloeit.

De medisch-psychische interpretatie van het catharsisbegrip van Bernays – een oom van Freuds vrouw Martha Bernays – heeft een sterke stempel gedrukt op de psychoanalytische opvatting van therapie, zoals die door Freud en Breuer in hun *Studies over de hysterie* (1895) is ontwikkeld. Zij gebruiken het woord 'catharsis' om de verbaal-emotionele ontlading aan te duiden van verdrongen emoties die verbonden zijn met een vergeten trauma. In dit licht kan ook het psychoanalytische begrip van de esthetische sublimatie worden begre-

pen (zie De Mul 1992). In het hiernavolgende zal ik onderzoeken in hoeverre we met behulp van de begrippen catharsis en sublimatie wat meer licht kunnen werpen op de vertroostende werking van Hermans' deprimerende romans.

In zijn boek *De creatieve mens. Motivatie en kunstenaarschap* beoogt de psychoanalyticus Storr dat de artistieke schepping net als de neurose en de perversie opgevat kan worden als een verdedigingsmechanisme tegen psychische nood. Daarbij kunnen kunstenaars volgens Storr, die hierbij aanknoopt bij het werk van Fairbairn en Klein, worden onderverdeeld in twee fundamentele categorieën: *schizoïde* en *depressieve* persoonlijkheidstypen. Voor beide categorieën geldt dat het creatieve werk helpt te voorkomen dat er een terugval plaatsvindt in respectievelijk de paranoïde-schizoïde en manisch-depressieve positie, die hun oorsprong vinden in liefdesonthouding en andere onaangename ervaringen gedurende de orale en anale fasen van de ontwikkeling (Storr 1975, 60). Waar deze emotionele problemen zich bij degenen die deze artistieke (of andere, bijvoorbeeld wetenschappelijke) aanleg moeten ontbernen uiten in neurotische en psychotische symptomen, zoals fantasieën, fobieën, obsessies, vervolgingswanen en hysteriën, daar stelt deze aanleg kunstenaars in staat deze problemen om te vormen tot voor henzelf – en mogelijk ook voor de samenleving – waardevolle creaties.

Als we Hermans en de door hem afgesplitste romanpersonages zouden moeten indelen in een van de door Storr onderscheiden categorieën, dan vallen in deze 'levensvorm' vooral de schizoïde trekken op.<sup>5</sup> Storr onderscheidt ten aanzien van de schizoïde persoonlijkheid twee kenmerken. De schizoïde persoonlijkheid wordt in de eerste plaats gekenmerkt door een sterke scheiding tussen denken en voelen en een daarmee gepaard gaande vervreemding van de werkelijkheid. Het eerste hangt samen met het feit dat bepaalde fundamentele emotionele behoeften in de vroegste ontwikkelingsfasen niet zijn bevredigd, waardoor er zich geen 'basic trust' heeft kunnen ontwikkelen. Zowel het liefhebben van anderen als het object zijn van hun liefde wordt geassocieerd met angst en gevaar. Emotionele contacten worden daardoor gemeden of verdrongen en er ontstaat daardoor een gevoel van zinloosheid. "Dikwijls, maar niet altijd, maakt iemand met een dergelijke karakterstructuur een kille indruk [...] die niet sympathiek aandoet" (idem, 63). In de tweede plaats combineert het schizoïde karaktertype op paradoxale wijze "extreme zwakheid en kwetsbaarheid ten opzichte van anderen met exact het tegenovergestelde, namelijk een gevoel van superioriteit en macht, om niet te zeg-

gen almacht" (idem, 64). Deze dubbelzinnige houding is verbonden met de ervaringswereld van het zeer jonge kind, dat enerzijds extreem afhankelijk is van de opvoeders, maar anderzijds in zijn narcisme geen onderscheid maakt tussen zichzelf en de hem omringende wereld en daardoor de indruk heeft de hele wereld te omvatten. Waar in het geval van een normale ontwikkeling het kind door zijn omgang met anderen zijn plaats in de wereld en in de menselijke hiërarchie geleidelijk aan leert kennen, slagen schizoïde personen er minder of in het geheel niet in zich daarvan een realistische voorstelling te maken. Zij leven in een chaotische wereld, die door "willekeur en onvoorspelbaarheid" lijkt te worden beheerst (idem, 66, 98). Ze hebben daardoor de neiging zich terug te trekken in hun fantasiewereld. Waar contacten met anderen onvermijdelijk zijn, gaan die vaak gepaard met de vrees voor gewelddadigheden van eenieder die enige macht over hen kan uitoefenen, en een sterke agressie naar de anderen toe.

Wie een indruk zou willen krijgen van de wereld van de schizoïde persoonlijkheid, kan volgens Storr daarvoor terecht in het werk van Kafka. Zo wordt in een roman als *Het proces* met meedogenloze precisie de onvoorspelbaarheid en gewelddadigheid beschreven van de wereld waarin Joseph K. terecht komt nadat hij is gearresteerd en beschuldigd van een misdaad waarvan de ware aard hem niet wordt geopenbaard (idem, 67). Had Storr het werk van Hermans gekend, dan had hij ook de chaotische en onvoorspelbare wereld die de personages die Hermans' romanwereld bevolken als voorbeeld kunnen noemen. Het is in dit licht ook niet verwonderlijk dat Kafka tot Hermans' favoriete schrijvers behoorde, die hij regelmatig herlas (zie: Nabbe 1994, 26).

Het schrijven is om meerdere redenen een bijzonder geschikte sublimatievorm voor de schizoïde persoonlijkheid (Storr 1975, 71-4). In de eerste plaats omdat het een solitaire activiteit is, die hem in staat stelt te communiceren zonder daadwerkelijk, of slechts in beperkte mate, met anderen in contact te treden. In een interview met zijn 'Eckermann' Frans Janssen zegt Hermans: "Wat me in mijn dromen ideaal lijkt: als totaal onbekende een boek schrijven dat een geweldige deining veroorzaakt en dan zelf verdwijnen naar een plaats waar niemand je vinden kan" (Janssen 1983, 9-10). Dat verklaart ook waarom schrijvers dikwijls zo'n enorme waarde aan hun werk hechten, dat men van een zekere verslaving kan spreken (idem, 62).

In de tweede plaats stelt het schrijven de schizoïde persoon in staat althans een deel van zijn fantasiewereld en almachtsgevoel te behouden en zich boven zijn medemensen verheven te voelen. Hermans

zegt hierover zelf: “[R]omanschrijven is [...] een soort herscheppen van de wereld, want waarschijnlijk is het de diepste bedoeling van een romanschrijver God te zijn of God te vervangen, en een wereld te scheppen” (Roggeman 2002, 65).

In de derde plaats stelt het schrijven de auteur in staat zijn subjectieve werkelijkheid als realiteit te presenteren. “Is er een effectiever middel denkbaar om het evenwicht [tussen innerlijke en uiterlijke werkelijkheid] te herstellen dan in een kunstwerk je innerlijke wereld tot uitdrukking te brengen en de anderen ertoe te dwingen deze wereld zo niet als werkelijkheid, dan toch in ieder geval als hoogst belangrijk te aanvaarden” (Storr 1975, 71-4). Ook Hermans maakt er in zijn poëtische essays herhaaldelijk aanspraak op een “diepere werkelijkheid” te onthullen, waarvoor hij “rechtvaardiging verlangt” (Hermans 1967, 119).

In de vierde plaats is de creatieve schepping volgens Storr “bijzonder geschikt om het gevoel van willekeur en onvoorspelbaarheid [...] te overwinnen. Wanneer de wereld zich voordoet als een onzinnige chaos dan verliest men zijn greep erop” (Storr 1975, 71-4). Ook Hermans toont in zijn romans en onderstreept in zijn essays en in interviews keer op keer de noodzaak orde aan te brengen in de chaotische werkelijkheid. Zo lezen we in *Het sadistische universum*: “Het is namelijk een eigenaardigheid van de mens dat hij de chaotische werkelijkheid die hem omringt, toch beschrijven moet. Hij beschrijft hem *alsof* hij geordend was. Hij wil er een orde in leggen” (Hermans 1964, 108-9, curs. JdM). Nu onderscheidt Hermans zich van veel andere, ‘idealiserende’ auteurs doordat hij het illusoire karakter van een dergelijke ordening genadeloos doorziet.<sup>6</sup> Maar dat neemt niet weg dat zijn ‘klassieke romans’ zelf een bijzonder geordend karakter hebben. Hoewel hij in zijn romans met een sadomasochistisch genoeg het illusoire karakter van iedere orde toont, biedt het schrijven hem tegelijkertijd de mogelijkheid toch een uiterst overzichtelijke wereld te scheppen.

Eenzelfde dubbelzinnigheid doet zich voor ten aanzien van het vijfde en laatste voordeel dat Storr noemt. Het creatieve werk is namelijk ook van belang omdat het de gevoelens van volstreekte zinloosheid bestrijdt die de schizoïde persoonlijkheid voortdurend bedreigen. Waar het intermenselijk verkeer voornamelijk in termen van ‘moedwil en misverstand’ wordt begrepen, verleent het schrijven toch zin aan het bestaan (idem, 73). Zelfs indien de boodschap luidt dat het leven zinloos is!

Voor de schrijver Hermans heeft de catharsis, opgevat als een zuivering van angst en medelijden, twee kanten. Het schrijven vermin-

dert de werkelijke angst voor en onvrede met de door chaos en geweld gekenmerkte wereld door deze op een afstand te plaatsen en transformeert tegelijkertijd deze onrechtvaardige wereld tot een imaginaire wereld waarover hij als een god kan heersen.

Voor de lezers gelden deels dezelfde motieven als voor de schrijver. Ook het lezen is een solitaire aangelegenheid, en voorzover de lezers zich kunnen identificeren met de auteur Hermans (of met de verteller, diens plaatsvervanger in het verhaal of de roman), zullen ook zij, ofschoon niet de eigenlijke schepper van het verhaal, zich als een machtige toeschouwer van het gebeuren kunnen beschouwen. En in zekere zin heeft de lezer het gemakkelijker dan de schrijver, aangezien hij niet de vaak frustrerende schepping van het verhaal hoeft mee te maken. En voorzover de lezer de auteurs kiest die bij zijn levensvorm 'passen', kan hij ook het genoegen smaken zijn innerlijke werkelijkheid als een geordende realiteit gerepresenteerd te zien.

Nu doet zich met betrekking tot de identificatie met de personages uit Hermans' romans wel het probleem voor dat dit geen helden zijn in een positieve zin, maar dat zij in de regel in een 'masochistisch delirium' ten onder gaan. In 'Psychopathische figuren op het toneel' (1904) – waarin Freud aan de hand van Aristoteles' begrip 'catharsis' de werking van de tragedie op de toeschouwer analyseert, stelt hij dat de toeschouwer toch van dergelijke tragedies kan genieten omdat de pijnlijke identificatie het opgeroepen leed "verzacht door de zekerheid dat het ten eerste iemand anders is die daar op het toneel handelt en lijdt, en dat het ten tweede toch maar een spel is waaruit geen schade voor zijn persoonlijke veiligheid kan voortvloeien" (Freud 1982, 22). De lezer handelt *interpassief*: hij besteedt zijn passiviteit en lijden uit aan een (in dit geval imaginaire) ander.<sup>7</sup>

Freud gaat in het artikel nader in op wat hij het "psychopathologische drama" noemt, een genre waartoe in het licht van het voorafgaande ook het werk van Hermans kan worden gerekend. Net als bij het psychologische drama is het noodlot hier verinnerlijkt. De – misschien niet toevallig Vlaamse – Dupuis merkt op dat dit ook in sterke mate geldt voor Hermans' romanwereld: "Opvallend is dat het 'verschrikkelijke decreet' dat de mens zich op de hals haalt, hem niet, zoals dat bij de calvinisten het geval is, van boven af verplettert, d.i. ten gevolge van een transcendente of althans externe beslissing. De mens is hier zelf het spontane werktuig van zijn ondergang [...] In dit opzicht rekent Hermans af met de noodlotsgedachte en het schuldbegrip zoals die in Nederland het werk van De Meester, Couperus of Van Schendel beheersen, doordat hij deze verschijnselen verinnerlijkt

en tot foute 'meningen over de werkelijkheid' reduceert" (Dupuis 1985, 253). In dat opzicht sluit Hermans overigens aan bij de latere klassieke tragedie van bijvoorbeeld Euripides, waarin het noodlot eveneens niet langer primair gelokaliseerd is in de godenwereld, maar in de psyche van de hoofdpersonen (zie De Mul 2005a).

Volgens Freud is in het psychopathologische drama – anders dan in het psychologische drama, waarin de personage wordt verscheurd door tegengestelde bewuste impulsen – “het conflict tussen een bewuste en een verdrongen impuls de bron van het lijden, waaraan wij deelnemen en waaruit wij worden geacht lust te betrekken” (idem, 25). In het geval van de catharsis dient deze lust te worden onderscheiden van de perverse, sadomasochistische lust die auteur en lezer aan de pijniging van de personages ontleen (hoewel deze ook steeds aanwezig is en een belangrijke motivatie kan zijn om het proces van catharsis in gang te zetten). Bij de catharsis gaat het juist om een zuivering van de perverse en neurotische trekken die de lezer of toeschouwer van de tragedie met de personages deelt. “Voorwaarde voor het genot is in dit geval dat de toeschouwer tevens een neuroticus is. Want alleen hem zal het blootleggen en het in zekere zin bewyuste erkennen van de verdrongen impuls lust in plaats van louter afkeer kunnen verschaffen [...] Bij de neuroticus is de verdringing aan mislukking onderhevig, ze is labiel en vergt voortdurend nieuwe krachtsinspanning, die hem door de erkenning wordt bespaard” (Freud 1982, 25). Aangezien geen mens vrij is van neurotische trekjes, staat deze weg tot artistieke catharsis in principe voor iedere lezer en toeschouwer van de tragedie open.

De gewenste catharsis zal echter volgens Freud niet in alle gevallen mogelijk zijn. Daartoe moet aan drie voorwaarden worden voldaan, die Freud aan de hand van Shakespeares *Hamlet* – in zijn ogen het eerste moderne, psychopathologische drama – uiteenzet (idem, 25-26). In de eerste plaats dient de held niet van meet af aan psychotisch te zijn, maar dit te worden tijdens de handeling. Om zich met de personage te kunnen identificeren dient de lezer of toeschouwer met andere woorden meegezogen te worden in het ziekteproces. In de tweede plaats dient het om een verdrongen impuls te gaan “die bij ons allen op gelijke wijze is verdrongen en waarvan de verdringing tot de grondslagen van onze persoonlijke ontwikkeling behoort, terwijl de situatie in het stuk juist deze verdringing aan het wankelen brengt” (idem, 26). Omdat de bewustwording van verdrongen impulsen weerstand oproept, is het volgens Freud, in de derde plaats, van belang dat deze verdrongen impuls weliswaar wordt onderkend, maar niet “duidelijk bij de naam wordt genoemd, zodat ook bij de toehoorder de aandacht is afgewend



van het proces dat zich in hem voltrekt en hij door gevoelens wordt aangegrepen in plaats van dat hij zich rekenschap geeft” (idem). Dat vereist een specifieke vaardigheid van de auteur.

Dat brengt ons bij de eigenlijke artistieke arbeid. Tot hier toe is de nadruk gelegd op de psychische processen in de auteur en zijn publiek en is de cruciale rol die het kunstwerk daarin speelt onderbelicht gebleven. Teneinde deze rol te kunnen begrijpen dienen we aan te knopen bij een alternatieve, soms als esthetisch aangeduide uitleg van Aristoteles’ catharsisbegrip, die vooral in navolging van Elses *Aristotle’s Poetics: The Argument* in de laatste decennia aan populariteit heeft gewonnen (Else 1957, zie noot 3). Volgens Else verwijst de term ‘catharsis’ niet zozeer naar een proces dat zich afspeelt in de hoofden van de toeschouwers of lezers van de tragedie, maar vindt deze in de tragedie zelf plaats. Catharsis is met andere woorden “een operationele factor binnen de tragische structuur zelf” (idem, 439, vgl. Van der Ben en Bremer 1995).

Dat wil zeggen dat de plotconstructie *zelf* het leed dat door de vreselijke daden wordt veroorzaakt, zuivert. In het lijden van de personage wordt – bovenmatig! – boete gedaan waardoor de smet van de handeling wordt weggenomen. Deze interpretatie sluit de meer psychologiserende uitleg echter niet uit, maar veeleer in. Hoewel de zuivering volgens Else in de tragedie zelf plaatsvindt, krijgt deze ook in zijn interpretatie haar beslag in de psyche van de toeschouwer. De zuivering die in de plot wordt bewerkstelligd wordt als het ware verinnerlijkt door de toeschouwer.<sup>8</sup> Deze zuivering vindt evenwel niet alleen plaats door de inhoud van het handelingsverloop, maar ook door de formele kenmerken van de tragedie. Door de ‘verfraaide taal’ en de ordelijke opbouw wordt de weerzinwekkende inhoud zo niet geëlimineerd, dan toch tot een dragelijke en zelfs lustvolle ervaring. Waar prikkeling doorgaans onlust oplevert en aanzet tot ontlading, daar kunnen – zoals Freud opmerkt met betrekking tot de seksuele opwinding – de kwalitatieve eigenschappen ervan, zoals ritme en variatie, een negatieve ervaring omvormen tot een uiterst bevredigende ervaring, waarvan we zelfs willen dat zij voortduurt (Freud 1985, 172; zie ook De Mul 2004). In de tragedie wordt dat wat vreselijk is ‘vreselijk mooi’. Een dergelijke ‘esthetisering van het leed’ kennen we bijvoorbeeld ook in het ritmisch of zingend verrichten van zware, onaangename arbeid en in het begrafenisritueel. De negatieve ervaringen worden niet weggenomen, maar door de esthetisering dragelijk gemaakt. Sterker nog, in een dergelijke sublimatie wordt, zonder dat de onlust volledig wordt weggenomen, de onlust tegelijkertijd tot bron van lust. De ervaring brengt een ‘negatieve lust’ met zich mee en

wordt subliem.<sup>9</sup>

Ook in het geval van de pessimistische en nihilistische verhalen en romans van Hermans lijkt deze esthetisering een belangrijke rol te spelen in de omvorming van de deprimerende ervaring tot een sublieme beleving. De roman bewerkstelligt deze transformatie doordat hij de onlustvolle inhoud op een dwingende wijze vormgeeft en daarmee sublimeert. Het gaat bij het romanschrijven, zo merkt Hermans in een interview met 's-Gravesande op, voor alles om de techniek en de compositie, dat wil zeggen: eerder om de *wijze van afbeelding* dan om het afgebeelde (Janssen 1983, 35). Zelfs wanneer de getoonde orde inhoudelijk leeg en daarmee onzinnig is (geworden) – zoals dat ook met veel rituelen het geval is – neemt dat niets weg van de catharsis, de troostende werking.

Er zijn goede redenen om Hermans' romans en verhalen *tragisch* te noemen. Niet alleen in de meer formele zin dat zij worden gekenmerkt door een eenheid van tijd, plaats, thema, patroon en bovenal handeling, maar vooral ook omdat de afloop niet zelden catastrofaal is (Hermans 1964, 107). Toch bezitten ze ook een kenmerk dat zich moeilijk laat rijmen met de aristotelische tragedie en dat is hun – vaak vileine – humor.

Hermans maakt er in interviews geen geheim van dat hij vaak hartelijk moet lachen tijdens het schrijven, ook “als het een droevig eind betreft” (Hermans en Goedegebuure 1981). Ook de lezers van Hermans zullen, in weerwil van het tragische karakter van Hermans' verhalen en romans, hun lachen vaak niet kunnen inhouden wanneer ze worden geconfronteerd met de vaak uitbundige overmaat aan ellende die over de personages wordt uitgestrooid. Maar hoe is het mogelijk dat we daarom kunnen lachen?

Een mogelijk antwoord biedt het begrip ‘komische catharsis’. Nu is dit een begrip dat in de overgeleverde *Poëtica* van Aristoteles niet voorkomt, zoals de lezers van Eco's *In de naam van de roos* weten. In de door Janko op basis van een overgeleverde (waarschijnlijke) samenvatting van het verloren gegane tweede boek van de *Poëtica* en aan andere werken van Aristoteles ontleende relevante passages gereconstrueerde versie van dit tweede boek neemt de komische catharsis echter een centrale plaats in (Janko 1984; zie voor de Nederlandse vertaling Van der Ben en Bremer 1995).

Zoals de tragische catharsis berust op een zuivering van de door de tragedie opgewekte vrees en medelijden, gaat het bij de komische catharsis om een zuivering van de gevoelens van hoon en overmoed. De hoon en overmoed worden in de komedie opgewekt doordat het leed wordt geparodieerd en bespot. Waar de tragische held medelijden

opwekt omdat hij in zijn moedige strijd onevenredig wordt gestraft, daar wordt het komische karakter vanwege het hem aangedane leed juist geridiculiseerd en vernederd. Vanuit het psychoanalytische perspectief zou men kunnen zeggen dat als in het geval van de tragedie de toeschouwer en lezer zich masochistisch identificeren met het slachtoffer, zij zich in de komedie sadistisch identificeren met de agressor en daarmee afstand nemen van het leed. Dankzij het 'happy end' van de komedie wordt het masochistische schuldgevoel dat hieruit resulteert evenwel tijds 'afgekocht'. Vanuit een psychoanalytisch perspectief bezien is een ander belangrijk verschil dat in de komedie niet, zoals in de tragedie, de zoon de rol van zondebok speelt (Oedipus is hier het prototype), maar de vader, en in hem ook de maatschappelijke autoriteiten die achter hem staan (Stewart 1996). Omdat in de komische catharsis de sadistische agressie vrij baan krijgt, is de zuiverende werking ervan volgens Lucas zelfs groter dan in het geval van de tragische catharsis (Lucas 1968, 288). De zuiverende werking op de gevoelens van hoon en overmoed maken echter dat langs deze omweg net als in het geval van de tragedie een spirituele bevrijding plaatsvindt van de treurigheid van het menselijk bestaan. "De komische kunst bezit in de hoogste mate de sympathiserende visie die alle kunst kenmerkt. Dankzij dit vermogen kan de kunst het menselijk leven accepteren met al zijn defecten en zwakheden, dwaasheden en slechtheid. De grote komische kunst is altijd een soort *encomium moriae*, een lofzang op de dwaasheid geweest. In het komische perspectief krijgen alle dingen een nieuw gezicht. We komen nooit dichter bij de menselijke wereld dan in het werk van de grote komische schrijvers – in Cervantes' *Don Quichote*, Sternes *Tristram Shandy*, of in Dickens' *Pickwick Papers*. We worden deelgenoot van de kleinste details; we zien de wereld op zijn smalst, in zijn kleingeestigheid en onnozelmheid. We leven in deze kleine wereld, maar we zijn er niet langer in gevangen. Dat nu is het bijzondere van de komische catharsis. De dingen en gebeurtenissen verliezen hun gewicht; hoon lost zich op in de lach en de lach bevrijdt" (Cassirer 1972, 150).

Het is evenwel, zo becommentarieert Stewart deze passage in 'De la Catharsis comique', een nogal paradoxale bevrijding, omdat de lach niet alleen de vrolijke affirmatie van het menselijk tekort is, maar evenzeer een daad van wanhoop (Stewart 1996). Wanneer we de vroege romans en verhalen van Hermans komisch zouden noemen, dan zouden we het begrip waarschijnlijk te ver oprekken, maar zij kennen zeker een komische dimensie. Zoals ook het schrijvende oeuvre van Kafka vaak tot een onbedaarlijk lachen aanzet.<sup>10</sup> Juist waar de troosteloze misère haar hoogtepunt bereikt en de wereld instort, blijft de

lach als laatste redmiddel over. Juist wie veel te lijden heeft – het joodse volk waartoe Kafka behoorde, kan ervan meespreken – kan niet zonder. Het is dankzij zijn literaire meesterschap dat Hermans er met name in zijn vroegere werk in slaagt zijn zwarte wereldbeeld te sublimeren tot een weinig vrolijke, maar in alle tragiek dragelijke levensvorm.

In het latere werk van Hermans – ná de tragedie *Periander* (1974), waar voor het eerst het perspectief van de zoon wordt verwisseld met dat van de vader – gaat de satire, het groteske en de slapstick een steeds grotere rol spelen. Met name in *Onder professoren* (1975) en in *Uit talloos veel miljoenen* (1981) verdringt de satire de tragedie. Toch kan men zich afvragen of dit niet ten koste is gegaan van de tragische humor in de hierboven uiteengezette zin. Zo merkt Goedegebuure ten aanzien van *Uit talloos veel miljoenen* op: “Een Hermans in de volle kracht van zijn schrijverschap zou zich aan een dergelijke zedenschets niet gewaagd hebben; de Hermans wiens cynisme, met alle gevoel voor tragiek dat er in besloten lag, is verschraald tot een zurige wrok, doet het wel.” (Goedegebuure 1981). En in ‘Het satirisch universum’ merkt hij over het latere werk op: “Niet de lach, maar koppigheid, wrok en sentiment zorgen voor de afvoer van het brandend maagzuur” (Goedegebuure 1989, 42).

Mogelijk miskent Goedegebuure de tragikomische dimensie die *Uit talloos veel miljoenen* en ander later werk zoals *Een heilige van de horlogerie* (1987) en *Au pair* (1989) verbindt met het oudere. Nochtans kan niet ontkend worden dat Hermans’ strijd tegen het ‘sadistische universum’ in de latere jaren een steeds cynischer en bijtender karakter kreeg. Terwijl de onderwerpen waartegen hij zijn agressie richtte steeds onbeduidender werden, nam het overrompelende geweld waarmee hij steeds kleinere en weerlozer tegenstanders – zoals Charles Vergeer en Cees Buddingh’ – te lijf ging alleen maar toe. Ook voor de meest talentvolle schrijvers zijn er blijkbaar grenzen gesteld aan het wonder van de catharsis. Zelfs de grote erkenning die hij in de laatste decennia van zijn leven vond kon de cynische ontgoocheling die gaandeweg op de voorgrond trad niet wegnemen. Dat doet niets af aan de grootsheid van de schrijver Hermans. Waar men slechts kan hopen dat Hermans’ sadomasochistische levensvorm ons bespaard mag blijven, blijven de uit deze levensvorm voortgekomen werken behoren tot de beste en meest troostrijke die de Nederlandse literatuur heeft voortgebracht.

In *Het sadistische universum* schrijft Hermans over Multatuli: “Al geloof ik dat hij, net zoals zijn vijanden beweren, zo nu en dan een hysterische fantast geweest is, al heeft de geschiedenis hem voor ne-

gentig procent ongelijk gegeven, ik hoef mij geen geweld aan te doen om mij daar weinig van aan te trekken. Hij is een zo groot schrijver, dat je zijn vergissingen, fouten en achterhaalde meningen zonder moeite over het hoofd ziet” (Hermans 1964, 39). Zoals veel van Hermans’ meningen over anderen is ook deze onverkort van toepassing op hemzelf.

## NOTEN

1. De geciteerde, door Hermans geautoriseerde weergave van het gesprek werd oorspronkelijk gepubliceerd in *New Foundland*, (jrg.1, nr.2). Ik citeer de online versie die te vinden is op [www.wfhermans.net](http://www.wfhermans.net), een fansite die naast de website van het Willem Frederik Hermans instituut ([www.willemfrederikhermans.nl](http://www.willemfrederikhermans.nl)) en het aan Hermans gewijde deel van de Digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren ([www.dbnl.org/auteurs/auteur.php?id=hermo14](http://www.dbnl.org/auteurs/auteur.php?id=hermo14)) een van de belangrijkste digitale bronnen van primaire en secundaire literatuur is.
2. Vergelijk de volgende passage uit *Het sadistische universum*: “Al mijn romans zijn melodrama’s. Melodrama is op zichzelf geen scheldwoord. Het belachelijke van het oude, romantische melodrama schuilt in de moraal en de wensdromen waar het op stoelt. Melodramatisch in de slechte betekenis zijn niet bloedige gebeurtenissen of duivelse toevalligheden. Het dagelijkse leven en de dagbladen zijn daaraan te rijk dan dat men de romanschrijver zou kunnen gebieden er ook gebruik van te maken. Melodramatisch in de slechte betekenis is een boek alleen als de geijkte deugd erin beloond wordt en de geijkte boosheid gestraft. Waarom is dit melodramatisch in de slechte betekenis? Omdat het tegen alle waarschijnlijkheid ingaat, voor ons, die weten dat de wereld niet is ingericht op het belonen van de geijkte deugd en het bestraffen van de geijkte boosheid. In mijn melodrama’s is de arme, brave wees echt niet het buitenechtelijke kind van de miljonairsdochter, en de betoverde prinses blijven altijd betoverd” (Hermans 1964, 110).
3. De toevoegingen tussen de scherpe haakjes zijn van de vertalers. Vanwege de dubbelzinnigheid van het laatste deel van de zin – *pathematon katharsis* – geven de vertalers twee mogelijke vertalingen van de cruciale laatste zinsnede. In het voorafgaande heb ik de vertaling weergegeven die overeenkomt met de traditionele uitleg van de definitie. De alternatieve vertaling, waaraan de vertalers de voorkeur geven, luidt: “die door <zo te werk te gaan dat ze> medelijden en angst <wekt> de vreselijke gevallen van lijden die haar onderwerp bij uitstek vormen ontdoet van <het element van weezinnigheid>”. Deze alternatieve vertaling is geïnspireerd door de Aristoteles-interpretatie van G.F. Else, die in het hiernavolgende ook zal worden besproken. Het is overigens niet volstrekt zeker of de formule *pathematon katharsis* werkelijk van Aristoteles afkomstig is. Volgens M.D. Petrushevski is er sprake van een corrupte passage die het gevolg is van een kopieerfout. In plaats van *pathematon katharsis* stond er volgens Petrushevski *pragmaton systasin* (‘handeling die is samengebracht’). De auteur voert hiervoor een aantal sterke argumenten aan (zie Brunius 1973-74, 270). Ook indien Petrushevski het bij het rechte eind zou hebben, is de werkingsgeschiedenis er natuurlijk niet minder om. In dat geval zou het een schoolvoorbeeld zijn van een uitermate productief misverstand!
4. Bernays interpreteerde het begrip door het in de context te plaatsen van Hippocrates’ leer van de vier soorten lichaamssappen, die in balans moeten worden gehouden. Wanneer de balans verstoord is, dient purgatie het evenwicht weer te herstellen. Daarbij wordt er gewerkt volgens het (ook in de homeopathie toegepaste) principe *similia similibus curantur*: ‘het gelijke geneest het gelijke’ (Brunius 1973-74, 67).

5. Hoewel we de auteur Hermans vanzelfsprekend dienen te onderscheiden van de door hem geschapen personages, wijst hij zelf op de nauwe verwantschap: "Elke schrijver identificeert zich met al z'n personages. Dat is niet alleen de basis van het toneel-schrijven maar van al het schrijven, dat je bepaalde figuren schept die als het ware ontsproten zijn aan bepaalde stukjes van jezelf" (Janssen 1983, 220).
6. Vergelijk de inleidende opmerking van Fons Elders in het eerder geciteerde interview met Hermans: "Hermans spreekt zo ongeremd en direct en tegelijk zo bewust van de portee van zijn beweringen dat ik de paranoïde en schizoïde trekken, die men hem toeschrijft, positief ervoer als stimulansen van een geweldig analytisch brein, dat iedereen teruggedwingt op zijn plaats. Hij doorziet snel elke zelfprojectie en sublimering. Dit is de basis van zijn cynisme, integriteit, eerlijkheid en vooruitziende blik." (Janssen 1983).
7. "Ja, het subject is een autonoom persoon, – maar onder voorwaarde dat het de fundamentele passiviteit van zijn wezen op een ander schuift. Radicaler dan interactief is het subject dus *interpassief*, lijdend, zijn wezen verdragend door de ander [...] Een [...] geijkt voorbeeld van interpassiviteit wordt aangereikt door de rol van de 'gek' binnen een pathologisch vervormd intersubjectief verband [...]: wanneer een groep een gek voortbrengt, verschuiven zij dan niet naar hem de noodzaak om passief lijden te ondergaan, dat hen allen toebehoort" (Žižek 1997, 13, 132). Op een vergelijkbare wijze laat de lezer van een tragische roman de personages zijn lijden op zich nemen en kan hij, op basis van een identificatie, op diens kosten masochistisch meelijden.
8. Zie voor een uitvoeriger bespreking van dit proces van identificatie 'The Game of Life. Narrative and Ludic Identity Formation in Computer Games' (De Mul 2005b).
9. Volgens Kant brengt het sublieme – in tegenstelling tot het schone, dat lust veroorzaakt – een "negatieve lust" met zich mee (Kant 1968, B 76, B 78). Hij noemt als voorbeeld de ervaring van natuurgeweld. Een dergelijke ervaring is ontzaglijk, omdat zij ons tegelijkertijd ontzag inboezemt en bedreigt. Zo bezien zou men de gestileerde dood de uiterste limiet van het sublieme kunnen noemen.
10. Zo schrijft Kafka's vriend Max Brod: "Zo lachten wij, zijn vrienden, onbedaarlijk, toen hij ons het eerste hoofdstuk van *Het proces* voorlas. En hijzelf moest zo hard lachen, dat hij regelmatig niet verder kon lezen" (Brod 1954, 217).

## L I T E R A T U U R

- Aristoteles. 1995. *Poëtica*. Red. N. van der Ben en J.M. Bremer. Amsterdam: Atheneum.
- Ben, N. van der, en J.M. Bremer. 1995. Inleiding en aantekeningen. In: *Aristoteles, Poëtica*. Amsterdam: Atheneum.
- Brod, M. 1954. *Franz Kafka. Eine Biografie*. New York: Schocken Books.
- Brunius, T. 1973-74. Catharsis. In: *The Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, Red. P.P. Wiener. New York: Charles Scribner's Sons.
- Cassirer, E. 1972. *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New Haven: Yale University Press.
- Dupuis, M. 1985. *Hermans' dynamiek. De romanwereld van W.F. Hermans*. Den Haag: BZZTÔH.
- Else, G.F. 1957. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge: Harvard University Press.
- Freud, S. 1982. Psychopathische figuren op het toneel. In *Cultuur en religie 1*, Amsterdam: Boom.
- . 1985. Het masochisme als economisch probleem. In *Psychoanalytische theorie 1*, Amsterdam: Boom.
- Goedegebuure, J. 1981. Iets over de moraal van het cynisme. *Tirade* 25 (271): 689-693.
- . 1989. *Nederlandse literatuur 1960-1988*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Hermans, W.F. 1964. *Het sadistische universum*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- . 1967. Antipathieke romanpersonages. In: *Het sadistische universum* (5e druk), Amsterdam: De Bezige Bij.
- . 1971. *Ik heb altijd gelijk*. Amsterdam: Van Oorschot.
- . 1974. *Periander*. Amsterdam: De Bezige Bij.

- . 1978. *De donkere kamer van Damocles*. Amsterdam: Van Oorschot.
- . 1981. *Uit talloos veel miljoenen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- . 1975. *Onder professoren*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- . 1987. *Een heilige van de horlogerie*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- . 1989. *Au pair*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Hermans, W.F., en J. Goedegebuure. 2005. *Interview met WFH 1981* [geraadpleegd op 25-8 2005]. [www.wfhermans.net/interviews/80/goedegebuure81.htm](http://www.wfhermans.net/interviews/80/goedegebuure81.htm).
- Janko, R. 1984. *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*. Berkeley: University of California Press.
- Janssen, F.A. 1983. *Scheppend nihilisme: interviews met Willem Frederik Hermans*.
- Kant, I. 1968. *Kritik der Urteilskraft*, Theorie-Werkausgabe. Vol. x. Frankfurt: Suhrkamp.
- Lucas, D.W. (red.), 1968. *Aristotle: Poetics*. Oxford: Clarendon P.
- Mul, J. de. 1992. Dichter op de divan. De psychoanalytische esthetica van Freud. In: *Kunst en Filosofie II. Esthetica in de 20ste eeuw: Een andere verstandhouding*, Red. H.A.F. Oosterling en A.W. Prins. Rotterdam: Rotterdamse Filosofische Studies.
- . 2004. *The Tragedy of Finitude. Dilthey's Hermeneutics of Life*. New Haven: Yale University Press.
- . 2005a. Tragische technologieën In: *Tragedie en ethiek*, Red. P. Vanden Berghe. Best: Damon.
- . 2005b. The Game of Life. Narrative and Ludic Identity Formation in Computer Games. In: *Handbook of Computer Games Studies*, Red. J. Goldstein en J. Raessens. Cambridge, MA: MIT Press.
- Nabbe, P. 1994. De invloed van Franz Kafka, Louis Ferdinand Céline & Ludwig Wittgenstein op het werk van Willem Frederik Hermans. Doctoraalscriptie, Nederlandse taal en letterkunde, Katholieke Universiteit Nijmegen.
- Roggeman, W.M. 2002. *Beroepsgeheim 3. Gesprekken met schrijvers*. Antwerpen: Soethoudt.
- Stewart, P. 1996. De la Catharsis comique. *Littératures Classiques* 27: 183-93.
- Storr, A. 1975. *De creatieve mens. Motivatie en kunstenaarschap*. Rotterdam: Lemniscaat.
- Žižek, S. 1997. *Het subject en zijn onbehagen*. Amsterdam: Boom.