

Maaïke Meijer

De verschrikkelijke sneeuwman

Projectie, geweld en nieuwe mannelijkheid in
het werk van Jan Wolkers

Inleiding

Mijn bijdrage aan deze interdisciplinaire bundel wordt gevoed door de neerlandistiek en de literatuurwetenschap. Mij boeit de vraag hoe seksualiteit én seksueel geweld 'in cultuur gebracht worden' – om met Mieke Bal (Bal, 1988) te spreken. Ik richt mij daarbij op de Nederlandse naoorlogse literatuur van mannelijke schrijvers als Hermans en Wolkers. In het bijzonder interesseren mij de bijdragen van deze auteurs aan de zogeheten 'seksuele revolutie'. Waarom, zo vraag ik me af, is seksualiteit in de tijd van haar bevrijding uit de kluisters van kerkelijke en burgerlijke preutsheid zo vaak verbonden met geringschatting van de geliefde? Waarom gaat seksualiteit soms zelfs gepaard met geestelijke of lichamelijke wreedheid jegens vrouwen, met name bij de vroege Hermans en Wolkers?

Mijn studie richt zich niet op wat vroeger wel 'het beeld van de vrouw' werd genoemd. Ik acht het weinig zinvol 'vrouwbeelden' geïsoleerd te bestuderen.¹ De representatie van vrouwen in het werk van deze auteurs zegt namelijk niets over vrouwen en alles over de mannelijke producent van deze representatie. Daarom zal mijn analyse gericht zijn op de functie die de ontmoedigende representatie van vrouwen heeft voor het mannelijke zelfbeeld. In die zin wil ik recht doen aan het gemeenschappelijk streven van de auteurs van dit boek om, bij het denken over geweld, voorbij te komen aan de dualistische opsplitsing van betrokkenen in daders en slachtoffers. Maar ook in nog andere zin wil ik voorbijkomen aan het slachtofferschap. Vaak is de man in teksten van de vroege Wolkers en Hermans een antiheld, een slachtoffer van een bijzonder ongelukkige en liefdeloze jeugd. Wat dit betreft biedt de literatuur van de jaren vijftig en begin zestig beelden van mannelijkheid die haaks staan op het toen heersende maatschappelijke

ideaalbeeld. De man van de wederopbouw en de restauratie was de hardwerkende, verantwoordelijke, zich beheersende, asexuele vaderfiguur. Gekrenkte, lijdende, ongelukkige, cynische en vaak roemloos ten onder gaande zonen kwamen vooral in de literatuur voor.² In plaats van op te roepen tot eenzijdige empathie en identificatie met dit mannelijke slachtoffer, zal ik de aandacht richten op de 'dader' in het slachtoffer. Ik wil de samenhang tussen daderschap en slachtofferschap tonen. Ik wil laten zien hoe bij deze mannelijke protagonisten slachtofferschap paradoxalerwijs leidt tot daderschap. Tegelijkertijd leidt hetzelfde slachtofferschap ertoe dat het daderaspect bij de lezer van deze teksten uit het zicht verdwijnt. Het feit dat de protagonist lijdt, en zelf vaak ten onder gaat, verontschuldigt voor de lezer gemakkelijk zijn minachting of wreedheden jegens anderen. Dit verontschuldigende effect is een gevolg van het door de auteur gekozen vertelperspectief, waarop ik direct zal ingaan. Zo wordt de kans gemist om te zien — wat ook in de therapeutische en criminologische praktijk vaak is geconstateerd — dat slachtoffers gemakkelijk tot daders kunnen worden. Teksten uit de naoorlogse literatuur bieden ons, bij zorgvuldige lezing, gedetailleerde studies van dit ontwikkelingsproces.

Specifiek wil ik deze bijdrage richten op een verhaal van Jan Wolkers dat gezien kan worden als exemplarisch voor een nieuwe literaire representatie van seksualiteit. Wolkers begon medio 1957 te schrijven toen hij als 32-jarige beeldhouwer in Parijs studeerde. Hij publiceerde zijn eerste verhalen in literaire tijdschriften. Zijn eerste boek, de verhalenbundel *Serpentina's Pettycoat* verscheen in 1961, zijn eerste roman *Kort Amerikaans* in 1962, zijn tweede verhalenbundel *Gesponnen suiker* in 1963. *Kort Amerikaans* werd meteen een bestseller: zelf bedien ik mij van maar liefst de 35ste druk van maart 1975. Daarop zouden nog vele bestsellers volgen bijvoorbeeld *Een roos van vlees* (1963), *Terug naar Oegstgeest* (1965) en *Turks Fruit* (1969), boeken die vooral bij hun verschijnen in de jaren zestig een enorme maatschappelijke invloed hadden omdat de hele naoorlogse geboortegolf erdoor gesocialiseerd werd: Generaties middelbare scholieren verslonden Wolkers' boeken. Op die manier droeg Wolkers in belangrijke mate bij tot de seksuele revolutie.

Wolkers' bijdrage aan de seksuele revolutie lijkt er op het eerste gezicht in te bestaan dat hij onverbloemd over seks schreef. Het lijkt niet overdreven te stellen dat hij een taal voor seks introduceerde, waar slechts de medische terminologie of het vage eufemisme bestond. Een expliciete taal voor seks leefde alleen in de toenmalige pornografie. Hoe schrijft Wolkers dan precies over seks en wat voor mannen en vrouwen zet hij neer? In de eerste verhalenbundel, *Serpentina's pettycoat*, is er nog slechts in één verhaal sprake van expliciete seks, namelijk in 'De verschrikkelijke sneeuwman', tevens het allereerste verhaal dat Wolkers schreef. In de psychoanalyse spreekt men van de *Initialtraum*: de eerste grote droom die de analysand aan het begin van de analyse heeft. Die begindroom bevat vaak in symbolische, gecomprimeerde vorm het complex van problemen dat in de analyse bewerkt zal gaan worden. Als iemands totale literaire werk opgevat kan worden als het materiaal van een psychoanalyse, dan is 'De verschrikkelijke sneeuwman' Wolkers' Initialtraum. Ik beschouw dit verhaal als representatief voor de eerste helft van Wolkers' oeuvre.

Hoofdpersoon van deze geschiedenis is de adolescent Herman, die nog bij zijn ouders woont. Het is een groot gezin. Er is sprake van de bij Wolkers vaak terugkerende configuratie van de streng-religieuze, liefdeloze vader en de bijna even harteloze onderdani-ge moeder. Herman wordt bovendien nog geterroriseerd door een krenge van een oudere zus, Lia. De vertelwijze is zo dat we als lezer steeds zijn opgesloten in Hermans waarnemingen. De vertelinstantie voert slechts één personage op door wiens ogen alle gebeurtenissen worden waargenomen en meegedeeld: dat personage is Herman. Het effect van deze vertelwijze is dat de lezer zich sterk met Herman identificeert. We beleven alles via hem.³

De geschiedenis begint ermee dat Herman de ochtend in een park doorbrengt, vervuld van haat jegens zijn ouders. Hij moet die dag gaan solliciteren, maar in plaats daarvan woelen er wraak-zuchtige gedachten door zijn hoofd. Liever dan 'zijn steentje bij te dragen, zoals ze dat thuis noemden' zou hij 'een rotsblok aanslepen dat ze zal vermorzelen' (44-45). In een apotheek koopt Herman vijf rollen breed verbandgaas. Thuisgekomen omzwachtelt hij zijn hoofd met verband en vertelt tegen zijn geschrokken

moeder dat hij bij het solliciteren naar een baan als analist is bespat met bijtend zuur, waardoor hij zogenaamd blind is geworden. Zijn vader maakt hem meteen duidelijk dat hij daardoor voornamelijk lastig is, en het etterige ruziemaken tussen Herman en zijn zus Lia gaat gewoon door. Lia noemt de ingezwachtelde Herman honend 'de verschrikkelijke sneeuwman'. Het blijft in het verhaal impliciet waarom Herman tot simulering van verwonding en blindheid is overgegaan. Deze ostentatieve open plek werkt in het verhaal heel effectief. Het is een leegte waar de lezer van alles kan veronderstellen: heeft Herman behoefte aan aandacht en liefdevolle verzorging? Is het pesterij? Is het de wens om medelijden en sympathie op te wekken? Het verhaal registreert uitsluitend de reacties op Hermans actie, niet de oorsprong ervan.

De volgende middag krijgt Herman bezoek van zijn meisje Sonja, die huilend binnenkomt. 'Het arme kind denkt dat ik blind ben' (51) denkt Herman bij zichzelf, en even later vergelijkt hij haar schokkend huilen met het schudden van een sorteermachine (52). Die neerbuigende, tamelijk minachtende houding ten opzichte van de geliefde, 'het meisje', behoort evenzeer tot het vaste Wolkers-repertoire als de mannelijke antiheld die altijd de rol heeft van zoon, de strenge ouders, de gemene oudere zus en de geliefde oudere broer.

Tijdens haar meelevende bezoek legt Sonja haar verminkte hand op Hermans dijbeen. Zij heeft twee vingers van haar rechterhand verloren bij een tramongeluk, waardoor er een einde kwam aan haar pianostudie. Terwijl Sonja dit gemis gewoonlijk behendig camoufleert, doet ze dat nu niet omdat ze denkt dat Herman blind is. Door een spleet in zijn verband ziet Herman echter alles. Kijkend naar die hand heeft Herman de volgende associatie:

'Indien uw rechterhand u ergert, houdt hem af en werpt hem van u, want het is beter verminkt tot het eeuwige leven in te gaan, dan twee handen hebbende in het helse vuur geworpen te worden. Wat kunnen ze een jeugd toch vergiftigen, dacht Herman. Als een schroef draaien ze je scheef in het hardste hout, en als het niet verder met de schroefendraaier gaat, slaan ze er met de hamer op' (55).

In het eerste deel van dit citaat horen we een echo van de bijbelse

citaten die Hermans vader dagelijks om zich heen strooit, zodat ook in Hermans hoofd deze citaten vaak weerklinken. Het is opmerkelijk dat Herman aan het begin van het verhaal, wrokkend in het park en fantaserend over zijn zelf-geënceneerde inzwachting, ook al een bijbeltekst voor zich zag, namelijk deze:

'Indien uw linkerhand u ergert, houdt hem af en werpt hem van u, want het is beter... indien uw *linkeroog* u ergert, rukt het uit' (45, cursivering van mij, mm).

Door zijn omzwachting heeft Herman op een bepaalde manier zijn oog inderdaad uitgerukt. Via deze echo van bijbelcitaten, die beide melding maken van afgehouden handen en uitgerukte ogen, ontstaat er een relatie tussen Hermans blindheid en Sonja's verminkte rechterhand. Deze amputaties worden door bovenstaand citaat tegelijk ook regelrecht in verband gebracht met de ouderlijke wreedheid, waarvan Herman zich het slachtoffer voelt. Hij beschouwt zijn jeugd als door bijbelse gestrengheid vergiftigd, en ervaart zichzelf als een schroef, als een nietig ding dus, door de ouders scheef in het hardste hout gedraaid en dan nog met de hamer bewerkt. Deze vergelijking impliceert dat Herman zich voelt als een object, een klein voorwerp in de handen van zijn oppermachtige ouders, die zelfs met hem als ding niet goed omgaan. Ze draaien hem scheef. We zouden Hermans zelf-geënceneerde blindheid dan kunnen zien als de symbolische uitdrukking van een andere, werkelijke wond die hij heeft: hij is emotioneel geamputeerd door de ongevoeligheid van zijn ouders. Het verhaal biedt zelf weer diverse treffende staaltjes van ouderlijke wreedheid. Herman wordt als blinde verbannen naar het rotste zolderkamer-tje, hij krijgt te weinig eten, zijn vader minacht hem onverminderd en wanneer zijn zus Lia haar verloofsfeest in de tuin houdt wordt hij erbuiten gehouden. Hij wordt kortom uitgestoten als een paria, een onaanraakbare.

Drie vrijpartijen

Na de uitvoerige beschrijving van Sonja's verminkte hand vrijt Herman met haar. In de loop van het verhaal vinden er drie vrijpartijen plaats, die alle drie heel onderkoeld worden beschreven,

en ook buitengewoon haastig plaatsvinden. De eerste gaat als volgt:

(1)

'Herman sloeg haar rok omhoog, deed haar broekje naar beneden en trok met zijn tong een nat slakkenspoor over haar billen.

'Kriebelt het niet,' vroeg hij.

'Prettig,' zei ze hees.

Voor 't eerst had ze haar ogen niet dicht, toen hij op haar lag.

Het moet een afschuwelijk gezicht zijn, dacht hij [bedenk dat Hermans hoofd is ingezwachteld, alsof het overdekt is met wonden vanwege het opspattende bijtende zuur, MM] maar het windt haar op anders zou ze haar ogen wel sluiten. Alsof ze het met een smeltende sneeuwpop doet. De verschrikkelijke sneeuwman' (55).

(2)

De tweede vrijpartij wordt ingeleid door een monoloog van Sonja, waarna Herman bij zichzelf – minachtend – denkt: 'Je ouwehoert weer lekker' (66). Dan geeft hij haar een duw zodat ze overdwers op zijn bed ligt. Hij knielt tussen haar benen, terwijl Sonja haar tas nog vast heeft en haar jas nog aan. Ze mag die jas niet eerst uittrekken, anders heeft hij er, naar hij zegt, 'misschien geen zin meer in'. Liggend doet Sonja haar broekje uit.

'Ze trok haar rok op, stak haar benen omhoog, zocht met haar handen het elastiek van haar broekje.

Herman keek tussen haar benen. Het schaamhaar pulde aan beide kanten uit haar broek, of men een veiligheidsscheermes over het midden van een behaarde kin had gehaald. Ze wipte met haar billen omhoog, trok het nylon er in één beweging vanaf en meteen door tot halverwege haar dijen. Ze hield de linkerpijp vast, trok haar heen eruit, en liet het broekje op de wreef van haar rechtervoet hangen als een verlepte bloem. Toen drukte hij haar tegen zich aan.

'Vind je het niet vervelend in deze houding,' vroeg hij.

'Ik vind het op iedere manier prettig,' zei ze. 'Maar doe een kussen onder je knieën, dan kom je er iets beter voor.'

Ze gaf hem een kussen. Daarna sloop haar hand langzaam over de dekens naar haar tas. Ze opende die en haalde er een foto uit van hem. Herman herkende de achterkant. Hij had er iets op geschreven.

Dat ze nu juist een foto neemt waarop ik mijn ogen dichtknijp tegen de zon, dacht hij.

Ze hield de foto vlak voor haar gezicht en bleef er zelfs naar kijken toen de opwinding haar pupillen groot maakte' (66-67).

(3)

Bij de derde vrijpartij heeft Herman ook zijn spraakvermogen verloren. Deze keer simuleert hij niet, maar leidt de vervloeking van zijn vader ('God had ook je spraakvermogen weg moeten nemen') ertoe dat hij werkelijk geen woord meer kan uitbrengen. Hij schrijft dus datgene wat hij zeggen wil op een papier. Na een dialoog waarbij Sonja spreekt en Herman schrijft, tikt Herman op zijn voorhoofd, alsof hij Sonja voor gek verklaart. Dan schrijft hij *'Ga maar in de gebruikelijke houding liggen.'* (cursivering van mij, mm). Sonja wil dat eerst niet, maar Herman schudt zijn hoofd en zet twee dikke strepen onder zijn hoogst onromantische verzoek.

'Ze stond zuchtend op, deed haar jas uit, schortte haar rok op en trok het broekje van haar billen. Ze zette de tas binnen haar bereik en ging zitten, met haar benen als twee slanke pijlers buiten het bed.

Het leven wordt steeds minder gecompliceerd voor me. Ik hoef nu al nergens meer voor te bedanken, om de doodeenvoudige reden dat ik het niet kan. Als ik nu nog doof word hoef ik niets meer aan te horen ook. Dat zou anders hiervoor wel jammer zijn, dacht hij, terwijl hij naar de geluidjes luisterde die over de trillende lippen van Sonja kwamen. De foto hield ze zo dicht bij haar gezicht, dat hij haar ogen niet kon zien.

Toen ze klaargekomen waren stond ze op en deed haar broekje aan' (72).

Na deze derde vrijpartij gaat Sonja naar de wc. Herman pakt de foto uit haar tas, en over zijn eigen beeltenis blijkt een gebruikte mannelijke schoonheid in zwembroek te zijn geplakt. Daarop gooit Herman de deur dicht, draait zich op zijn buik en drukt zijn hoofd stijf in het kussen. Ook door Sonja voelt Herman zich in de steek gelaten, zo kan de lezer uit deze handelingen concluderen.

Op deze drie vrijpartijen wil ik drie commentaren leveren. Ik kwalificeer deze seksuele ontmoetingen, voor alle duidelijkheid, niet als seksueel geweld. Het seksuele geweld komt zo dadelijk aan de orde, maar we kunnen dat beter analyseren wanneer we eerst gezien hebben wat er in de min of meer 'gewone' seksualiteit precies gebeurt.

Ten eerste komt in de drie lange citaten de verpletterende kwaliteit naar voren van deze seksualiteit: van voorspel is geen sprake, er wordt snel en rechthoekig rechtaan geneukt. Deze passages laten zich duidelijk dateren van vóór de verspreiding van de ideeën over seks van de NVSH, die in de jaren zeventig de bekende standjesboeken uitgaf en de termen 'voorspel' en 'naspel' introduceerde. Hier nemen de partners niet eens de moeite zich uit te kleden c.q. Herman staat niet toe dat Sonja zich eerst prettig voelt – en het feest is weer heel gauw afgelopen.⁴ De lichamelijke liefde wordt steeds vanuit de focalisatie van Herman beschreven. Hij bedrijft seks, maar lijkt daar zowel emotioneel als fysiek weinig bij te ervaren. In de tweede passage kijkt Herman kil en objectiverend naar het schaamhaar dat 'aan beide kanten uit haar broek [pilde], of men een veiligheidsscheermes over het midden van een behaarde kin had gehaald'. Deze vergelijking introduceert een scheermes, getrokken over de vagina, die met een kin wordt vergeleken. Het beeld suggereert een castratiefantasie: waar Sonja's geslacht zich moet bevinden, is een mes langs geweest. Mijns inziens is deze vergelijking niet alleen kil en lelijk, maar verradt zij ook een projectie van castratie op het meisje. Ik kom daar zo dadelijk op terug.

In de geciteerde sekspassages wordt verder duidelijk hoe preuts Wolkers toch nog blijft. Vanuit hedendaags perspectief is het moeilijk voorstelbaar geworden dat de toenmalige kritiek zo'n aanstoot nam aan het seksueel expliciete karakter van Wolkers' verhalen. Bij nader toezien vermijdt Wolkers juist zowel de emotionele, sensuele, seksuele en erotische sensaties als de directe en expliciete beschrijving van genitaliën. In feite introduceert hij een nieuw type eufemisme rond seksualiteit. De invloed van het pornografische vertoog op Wolkers moet dus zeker niet overschat worden.⁵

Ten tweede wil ik opmerken dat in deze passages uitsluitend het

vrouwelijke lichaam wordt bekeken en beschreven, voorzover het angstvallig vermijden van genitaliën dat toelaat. Het mannelijke lichaam blijft impliciet aanwezig, verborgen en onzichtbaar. Het gaat om haar billen, haar kleren, haar dijen, om een enigszins ontluisterende blik op haar broekje, haar schaamhaar (in passage twee), de geluiden die zij maakt. Zijn broek, billen, schaamhaar, dijen en wat dies meer zij blijven ongezien. Dat heeft te maken met de vertelwijze, waarbij de mannelijke focalisator kijkt naar en spreekt over een vrouwelijk object van focalisatie. We hebben hier te maken met de literaire pendant van een vertelwijze die ook vaak in de Hollywood-film aan de orde is: dat het vrouwelijke lichaam en de vrouwelijke stem steeds object van de blik zijn, terwijl het mannelijke subject zich telkens schijnbaar buiten het beeld bevindt, omdat hij degene is die spreekt, kijkt en luistert (Mulvey, 1975; Silverman, 1988, ix). Maar ofschoon we het mannelijke subject veel minder te zien krijgen dan het vrouwelijke, vervult de vrouw een functie voor de opbouw van het mannelijke subject. We zien wel een vrouw, maar deze representatie is onderdeel van de mannelijke zelfrepresentatie. Daar kom ik zo op terug.

Ten derde – en dat is mijn belangrijkste commentaar – wordt elke seksuele ontmoeting voorafgegaan door een cynische diskwalificatie van Sonja door Herman: in het eerste fragment is dat de blik op Sonja's verminkte hand; in het tweede Hermans gedachte 'je ouwehoert weer lekker'; in de derde passage tikt Herman op zijn voorhoofd om vervolgens met Sonja de liefde te bedrijven. Waarom moet seksualiteit met Sonja voor deze mannelijke protagonist altijd worden ingeleid met een minachtende, vaak enigszins cynische diskwalificatie van het meisje? Vanwaar deze omgekeerde wereld, dat hij niet met haar vrijt wanneer hij haar lief of mooi vindt, of zich getroost en bemind voelt, maar wanneer hij juist tegenovergestelde gevoelens van afkeer en minachting heeft? Herman schijnt zelfs pas te willen of te kunnen neuken wanneer hij eerst nadrukkelijk heeft vastgesteld hoe – letterlijk – mismaakt, vervelend of dom Sonja is.

Om dit opmerkelijke patroon te verklaren wil ik aansluiten bij een theorie die de Amerikaanse filmcritica Kaja Silverman in haar schitterende studie *The acoustic mirror* (Silverman, 1988) voorstelt.

Silverman analyseert in *The acoustic mirror* Hollywood-films vanuit psychoanalytisch én feministisch perspectief. In navolging van de Franse analyticus Jacques Lacan is haar stelling dat er een castratie bestaat die voorafgaat aan de ontdekking van het seksverschil oftewel: een castratie die iedereen moet ondergaan en die behoort bij de intrede in de taal en de symbolische orde. Dit 'trauma' van de symbolische castratie moeten wij ons denken als het afgesneden worden van wat Lacan 'le Réel', het werkelijke, noemt. Tegelijk met het winnen van het zelfbeeld, de taal en de subjectiviteit verliest het kind de voortalige werkelijkheidservaring, waarin het nog gelukkig één is met de verzorger – meestal de moeder – en met pure lichamelijkeheid. Lacan beschrijft het zichzelf herkennen als beeld in de spiegel, het 'ik' kunnen zeggen en het leren spreken als een ervaring van scheiding en zelfvervreemding. Dat is de castratie. Castratie betekent hier dus geen letterlijke, fysieke castratie, maar een symbolische afsnijding van volheid. De latere ontdekking van het seksuele verschil biedt echter een mogelijkheid deze reeds ondergane castratie van een rationalisatie te voorzien. Voor de jongen kan de eigen symbolische castratie worden weggeredeneerd. Deze behoeft niet meer gevoeld te worden zodra de jongen het meisje ontdekt als degene met een verschil, namelijk een 'gemis'. Op dat moment krijgt het afgesneden zijn van de volheid een fysieke invulling: de jongen glorieert in het bezit van de penis die het meisje ontbeert. Het meisje heeft niet deze mogelijkheid zich verheven te voelen boven het jongetje. Op die manier lijkt het meisje degene die een gemis en gebrek heeft, maar zij draagt in feite de symbolische castratie van beiden. Silverman verbindt dit inzicht aan de representatie van vrouwen in film. In de Hollywood-film wordt het vrouwenlichaam uitgestald voor de mannelijke blik, dat wil zeggen ostentatief vertoond in al zijn gemis. Op het vrouwelijk gelaat is vaak langdurig angst en paniek te zien. De vrouw gilt, of zij kan juist geen woord uitbrengen. Op die manier bevestigt Hollywood steeds weer dat de vrouw de onmachtige is, degene met het gebrek. Hollywood voedt op die manier de projectie van gemis van jongetjes op meisjes.

Dit idee illustreert Silverman nader met een zeer overtuigende analyse van de film *Peeping Tom* uit 1960. Die handelt over de

mannelijke seriemoordenaar Mark, die zijn altijd vrouwelijke slachtoffers om het leven brengt door hen te filmen. In een van de poten van zijn statief zit een lang, vlijmscherp mes. Naast de camera is bovendien een bolle spiegel gemonteerd. Mark richt het mes op zijn slachtoffers, en wanneer deze naar hun moordenaar kijken, zien ze tegelijkertijd het verwrongen beeld van zichzelf, in de spiegel naast de camera. Zo zijn de slachtoffers getuige van hun eigen dood. Ze sterven niet alleen aan de messteek, maar ook aan de gruwelijke aanblik van hun eigen sterven. Mark bekijkt de aldus gemaakte films van de door hem gepleegde moorden. Door die dwangmatige representatie van verwrongen vrouwengezichten in doodsnood reageert Mark zijn eigen traumatische jeugd af, waarin zijn wrede vader hem als klein jongetje steeds eerst vreselijk liet schrikken en hem dan filmde. De vader was psychiater, een deskundige op het gebied van angst, die zijn zoontje systematisch als proefkonijn gebruikte. Mark zet in *Peeping Tom* het seksuele verschil in om zijn eigen trauma van zich af te wentelen en op vrouwen te projecteren. Hij laat vrouwen ondergaan wat hij zelf onderging, en overtuigt zichzelf er daardoor steeds van dat hij, de man, niet degene is die hulpeloos is en in doodsnood verkeert, maar zij, de vrouw. Uiteindelijk is er een blinde, oudere vrouw die hem doorheeft. Wanneer Mark zijn camera annex dodelijke wapen op haar richt, vertoont zij niet de panische schreeuwreactie, maar stelt hem indringende vragen. In feite initieert de blinde vrouw daarmee een psychoanalytisch gesprek, waarin Mark zijn projectie kan terugnemen. Omdat niemand dat proces begeleidt – de psychiater die Mark tevergeefs om hulp vraagt, blijkt een bewonderaar van Marks vader, zonder te beseffen wat die heeft aangericht – richt Mark het mes op zichzelf en pleegt zelfmoord. Na de interventie van de oudere vrouw die zich niet liet vangen in de rol van de onmachtige, lukt de projectie niet meer. Al het naar vrouwen afgevoerde geweld keert zich dan tegen Mark zelf. In feite wordt Mark postuum alsnog gedood door zijn vader. Diens haat en wreedheid zijn ondraaglijk geweest voor de kleine jongen.

Het is opmerkelijk dat Silverman het begrip castratie in deze interpretatie geleidelijk aan een andere inhoud geeft dan Lacan. Ten opzichte van Freud rekte Lacan het begrip castratie temporeel naar achteren op: castratie vindt bij Lacan zeer vroeg in de kinderlijke ontwikkeling plaats, namelijk op het moment waarop het jonge kind zijn/haar eigen beeltenis herkent in de spiegel en de

taal begint te spreken – castratie als verlies van het object en van 'het werkelijke'. Silverman rekt het begrip castratie echter temporeel naar voren op, en verstaat er alle afknijping, wreedheid en emotionele verwaarlozing in de hele jeugd onder, die het kind zijn/haar zelfrespect en eigenliefde ontnemen, of zelfs verhinderen dat zelfrespect en eigenliefde ontstaan. De wreedheid van de vader jegens het jongetje in *Peeping Tom* dateert ook van ná het leren spreken van het jongetje, en ook van ná zijn ontdekking van het sekseverschil – een ontdekking die Freud rond het vierde jaar situeert. Ik vraag mij af hoe Lacaniaans Silverman dus nog is – maar zelf zou ik me in dezen ook totaal niet orthodox willen opstellen. Ik zie er zelfs heel veel voordelen in om het begrip castratie in deze richting op te rekken. We kunnen symbolische castratie dan begrijpen als verlies, beknotting, vernedering en onderdrukking, die in de hele jeugd kunnen plaatsvinden, waardoor het kind gedepriveerd is geraakt, getekend is door gebrek en gemis. Deze 'castratie' kan immers ook gekoppeld worden aan seksueel verschil, op zo'n manier dat het mannelijk gemis op de vrouw geprojecteerd kan worden, waardoor de man er zich steeds van kan overtuigen dat niet hij, maar zij degene is die symbolisch gecastreerd is: dom, verminkt, discursief onmachtig, de mindere. Op die manier, via die projectie, zegt Silverman, kan het mannelijke subject de eigen 'castratie' verdringen. Deze verdringing is echter altijd onvolledig. Er is altijd gevaar dat de projectie faalt – zoals in *Peeping Tom* – en dat het besef van de eigen castratie niet kan worden afgeweerd.

Dat projecteren van het eigen mannelijk gemis op de vrouw, dat is precies het projectiemechanisme dat ik in Wolkers' tekst aan het werk zie. Maar tegelijk zie ik ook de onvolledigheid van die verdringing heel duidelijk in dit verhaal. Herman is symbolisch gecastreerd door zijn vader, in mindere mate ook door zijn moeder.⁶ Herman drukt zijn probleem heel adequaat uit door zijn hoofd te omzwachtelen: hij wordt een witte stomp, een wandelende wond. Zijn zus Lia noemt hem 'de verschrikkelijke sneeuwman' en even later noemt hij zichzelf zo. Hij wil, zo zegt hij zelf, 'een vloek zijn voor iedereen' (62): hij wil zich wreken. Maar op wie wreekt hij zich? Met de enige die aardig voor hem is – zijn meisje – kan hij alleen maar contact hebben wanneer hij haar eerst heeft gezien als letterlijk verminkt (hij kijkt uitvoerig naar de twee missende vingers (53-54)) en discursief onmachtig ('Je ouwehoert weer lek-

ker'(66), en door het tikken op zijn voorhoofd alsof ze getikt is (71). In de passages die ik in het begin aanhaalde, is echter de relatie tussen zijn castratie en de hare nog duidelijk aanwijsbaar. Het bijbelcitaat verbond afgehouden handen, uitgerukte ogen en ouderlijke wreedheid:

'Indien uw rechterhand u ergert, houwt hem af en werpt hem van u, want het is beter verminkt tot het eeuwige leven in te gaan, dan twee handen hebbende in het helse vuur geworpen te worden. Wat kunnen ze een jeugd toch vergiftigen, dacht Herman. Als een schroef draaien ze je scheef in het hardste hout, en als het niet verder met de schroefedraaiër gaat, slaan ze er met de hamer op' (55).

We zien dus bij Wolkers in de passages die over seks gaan de onvolledige verdringing van mannelijke symbolische castratie, en de projectie daarvan op vrouwen. Wolkers' verhaal laat ons tamelijk openlijk kijken in de mechanica van deze projectie: het mannelijk gemis dat de projectie motiveert is met andere woorden in dit verhaal nog zichtbaar. De representatie van het meisje Sonja zegt daarmee vooral iets over het mannelijke subject, Herman, waarvan Sonja een functie is. Een saillant detail is in dit verband dat Sonja twee vingers mist: je kunt hierin lezen dat het gaat om een dubbele castratie, de hare én de zijne. Liever dan verontwaardigd te reageren op het ontmoedigende 'beeld van de vrouw' op zichzelf kijk ik naar de functie van dit beeld van de vrouw voor de representatie van de man die Wolkers ermee neerzet.

De wraakzuchtige visie op Sonja als verminkt, discursief onmachtig en dom is niet de enige vorm van projectie van eigen 'castratie' op vrouwen in dit verhaal. Elders treffen we deze projectie aan in Hermans herinnering aan een onderwijzeres van zijn lagere school. Die herinnering luidt als volgt:

'De juffrouw, een donker, dwergachtig vrouwtje, zocht haastig haar viool op, klemde hem onder haar met harige wratten overwoekerde kin en speelde een vrolijk wijsje. Ze liep mank. Onder een van haar schoenen was een groot zwart stuk gezet, alsof er een onmogelijk grote jujube aan was blijven kleven. Als een beschadigde kever schoof ze tussen de rijen banken door' (64).

De projectie op de juffrouw van de haat die de onbeminde Herman jegens zichzelf koestert, is hier overduidelijk zichtbaar in de vorm van overdrijving. De juffrouw wordt getekend als een in alle opzichten afstotelijke kobold: ze is niet alleen 'donker' en 'dwergachtig', ze heeft ook nog 'harige wratten', ze loopt mank, ze draagt een idiote schoen, ze wordt vergeleken met een lagere diersoort (kever) en bovendien is die kever nog beschadigd ook. Het contrast met het vrolijke wijsje dat zij op de viool speelt, maakt het hele tafereel grotesk.⁷ Die overdrijving is op te vatten als een aanwijzing dat we dit tafereel niet letterlijk moeten lezen. Bij nader toezien zijn de overdrijving en het groteske kenmerkend voor het hele verhaal. De karakters en gebeurtenissen zijn karikaturaal en doordrenkt van cynische humor. Het artificiële karakter ligt er dik bovenop. Ik lees die overdrijving als een vorm van afweer. Zoals Herman zijn gekwetstheid vaak omzet in sadisme en pesterij, zo kan de auteur Wolkers niet langdurig ernstig en rechtstreeks schrijven over het verdriet van een verwaarloosde en onbeminde zoon. Hij verpakt dit verdriet in een hilarische, absurde smartlap, in een mannelijke versie van het meisje met de zwavelstokjes: zoals het personage Herman zich pantsert met wrede humor, pesterij en minachting jegens vrouwen, zo pantsert de auteur Wolkers zich met het literaire genre-equivalent daarvan: de groteske.

Seksueel geweld

Het is niet mijn bedoeling de aangehaalde en becommentarieerde passages te betitelen als beschrijvingen van seksueel geweld. Het seksuele geweld komt pas nu, in een incident aan het einde van het verhaal. Ik wil laten zien dat dit incident geheel in het verlengde ligt van het projectiemechanisme dat ik hierboven heb beschreven. Op een avond hoort Herman muziek vanuit de tuin. Hij ziet dat er een feest aan de gang is, het verloofsfeest van zijn zus Lia, waar hij buiten wordt gehouden. Hij gaat naar beneden, ziet een vrouw uit het toilet komen – Marjan, de zus van Lia's verloofde – en randt haar aan:

'Ineens sprong hij naar voren en liet zich op het meisje vallen. Ze gilde doordringend. Hij drukte met zijn hand haar mond dicht,

met de andere trok hij haar décolleté omlaag en greep naar haar borsten. Ze draaide wild met haar hoofd, wist met haar mond onder zijn hand uit te komen, en schreeuwde bezeten' (74).

Het meisje wordt ontzet, Herman rent naar boven en sluit zich op, zijn zus scheldt hem uit voor smerige verkrachter, zijn vader roept dat hij morgen met Herman zal afrekenen. Ongetwijfeld loopt het dan heel slecht met Herman af. De suggestie is sterk dat hij zichzelf door zijn gedrag voorgoed te gronde richt. Maar het opmerkelijke is hier dat Herman opnieuw een vrouw kiest als instrument van zijn wraak. Deze vrouw heeft part noch deel aan wat Herman wordt aangedaan. De werkelijke vijand is zijn vader, maar Hermans wraakzucht en gewelddadigheid richten zich niet op de vader, maar op een volstrekt willekeurige vrouw. Deze verplaatsing van het vijandbeeld van de vader naar de vrouw is echter in Wolkers' verhaal ook nog zichtbaar. 'De verschrikkelijke sneeuwman' eindigt ermee dat Herman uit het zolderraam kijkt hoe zijn vader beneden in de tuin, na het mislukte verloofsfeest, de lampions uitblaast. De blik van de vader gaat omhoog, naar de witte stomp voor het zolderraam.

'Hij ziet de witte stomp, dacht Herman. Hij ziet de geest die geen rust heeft na de dood.

Ineens vatte de lampion vlam. Het gezicht van zijn vader werd spookachtig verlicht. De ogen leken uitgeschroeid, de kaken hol, alsof je er zo door bij zijn tanden zou kunnen komen. Zijn vader liet de lampion pas los toen het vuur tussen zijn vingers doorsloeg. Maar zijn blik bleef op het raam gevestigd' (75).

Deze zwijgende confrontatie tussen vader en zoon vormt de allerlaatste scène. Belangrijk is dat Herman niet alleen zichzelf beschrijft als een 'geest die geen rust heeft na de dood' – waardoor hij zijn vader de stuipen op het lijf kan jagen – maar dat hij ook zijn vader door de brandende lampion ziet verschijnen als een geaamte: diens kop verandert in een doodshoofd. Dat Herman zijn vader zo ziet, is te lezen als een doodswens: zijn vader verandert voor zijn ogen in een dode. Zo staat Herman uiteindelijk oog in oog met de werkelijke vijand: de wrede vader. Dit slot, dit gestolde, gefixeerde staren van vader en zoon naar elkaar, suggereert dat het werkelijke conflict ook ligt tussen Herman en zijn vader.

Tegelijk brengt het bewegingloze van deze slotscène in beeld dat het weliswaar om déze centrale confrontatie gaat, maar dat het gevecht met de vader ook in een stilstand belandt. De vader zal Herman genadeloos straffen. Herman is al geruïneerd nog voordat hij het gevecht met zijn vader werkelijk heeft kunnen leveren. Dat maakt Hermans doodswens jegens zijn vader futiel. Terwijl je hier het gevoel hebt eindelijk te zijn aangekomen bij 'the heart of the matter', is de ongestreden strijd al in het nadeel van Herman beslist.

Besluit

Tot slot wil ik nog heel kort aangeven hoe het geschetste patroon van afwenteling van de eigen castratie op vrouwen zich in ander werk van Wolkers voortzet. Het vroege verhaal 'De verschrikkelijke sneeuwman' is exemplarisch voor een patroon in dat werk, en mogelijk zelfs exemplarisch voor een patroon in de naoorlogse literatuur. Het afreageren van woede, gekrenktheid en eigen ongeluk op vrouwen, oftewel het afwentelen van de eigen castratie op de vrouw, is ook aan te wijzen in het vroege werk van W.F. Hermans, met name in *De donkere kamer van Damocles* en *Ik heb altijd gelijk*. Tegelijk zien we bij Wolkers en Hermans, wanneer je hen vergelijkt met vooroorlogse auteurs, een belangrijke verandering in het manbeeld: het gaat om beschadigde antihelden, die meestal zelf ook roemloos te gronde gaan. Als lezer identificeer je je sterk met deze lijdende zonen. Je identificeert je des te sterker omdat de focalisatie veelal exclusief bij dit mannelijke personage ligt en vrouwen altijd object van focalisatie blijven. Daardoor loop je als lezer het risico de projectie kritiekloos mee te voltrekken. Samen met de held van het verhaal verwerp je de vrouwen, zonder te beseffen welke functie deze hebben voor de opbouw van het mannelijke zelfbeeld. Misschien is het daarom zo weinig critici opgevallen dat in Wolkers' eerste roman *Kort Amerikaans* (1962) sprake is van grof seksueel geweld jegens vrouwen. Hoofdpersoon is de jongeman Erik van Poelgeest, die gebukt gaat onder zijn liefdeloze opvoeding. Het teken van die symbolische castratie is ook nog op niet mis te verstane wijze aanwezig: dat is het enorme litteken dat Erik links op zijn voorhoofd draagt. Zijn vader knipte zijn haar altijd zeer kort – 'kort

Amerikaans' – waardoor dat litteken nog beter zichtbaar was. Al Eriks minderwaardigheidsgevoelens zijn geconcentreerd op dat litteken. De relatie tussen Erik en zijn meisje Ans is van zijn kant van minachting doordrenkt. Erik verkracht haar tweemaal, waarbij hij wraak neemt op het geloof dat Ans vertegenwoordigt – zij is streng katholiek. Ook daar zien we het patroon van het afreageren op de vrouw. Later krijgt Erik een andere relatie, met de joodse onderduikster Elly, die hij vermoordt, vlak voordat hij zelf wordt doodgeschoten.

Zo zijn ook het seksuele geweld en de haat jegens vrouwen in W.F. Hermans' *De donkere kamer van Damocles* ongehoord, maar geen enkele mannelijke criticus heeft daarover ooit geschreven. De functie die het seksuele geweld bij deze auteurs heeft voor de constructie van mannelijkheid, is tot nu toe totaal onbelicht gebleven. Wanneer je daarvoor echter oog krijgt, wordt een geheel nieuwe interpretatie van deze romans mogelijk: een interpretatie die niet berust op het kritiekloos volgen van de mannelijke projectie op vrouwen, maar een interpretatie die deze romans juist ziet als studies van de mechanica van deze projectie. Dan komt echter ook het mannelijke lijden in beeld, dat niet alleen door de protagonisten wordt afgeweerd, maar dat bovendien, naar mijn stellige overtuiging, taboe is in een cultuur die mannelijkheid definieert in oppositie tot kwetsbaarheid, tekort, gemis en pijn. Maar wie kwetsuren niet kan ervaren, en op eigen kracht kan overleven, kwetst. Wie geen slachtoffer kan zijn, maakt slachtoffers. Zulke inzichten mogen gemeengoed zijn in de therapeutische praktijk, in de literaire interpretatie zijn ze dat niet. Daar heb ik bij dezen iets aan willen doen.

Postscriptum

Het accent is in dit artikel gevallen op een constellatie in de mannelijke psyche waardoor mannen seksueel geweld kunnen gaan plegen. In Wolkers' verhaal 'De verschrikkelijke sneeuwman' is die constellatie zeer goed in beeld gebracht. Dat de betreffende man een probleem heeft, en in zekere zin zelf slachtoffer is, doet niets af aan het feit dat hij, als dader, door het plegen van seksueel geweld voor vrouwen ernstige problemen veroorzaakt. In dit verband is het treffend dat er in de tweede helft van de jaren zeven-

tig in Amsterdam een feministische actiegroep actief was die zich 'De verschrikkelijke sneeuwvrouw' noemde.⁸ Deze groep stelde de beperkte bewegingsvrijheid van vrouwen als gevolg van (dreigend) seksueel geweld aan de kaak. Men verspreidde stickers en posters met afdrukken van grote voeten met klauwtenen, waarin wraak werd aangekondigd: de verschrikkelijke sneeuwvrouw zou terugslaan wanneer seksueel geweld werd gepleegd. Ook op de Amsterdamse trottoirs waren de grote witte voetsporen van 'De verschrikkelijke sneeuwvrouw' te zien. Het valt te betwijfelen of de actiegroep Wolkers' verhaal in haar achterhoofd had. Zeker is dat deze actiegroep duidelijk maakte dat mannelijk geweld, waar het ook vandaan moge komen, voor vrouwen intolerabel is. In Wolkers' verhaal ontbreekt het vrouwelijke perspectief. We zien alles door de ogen van Herman: het aangerande meisje focaliseert niet, en meisje Sonja focaliseert – behoudens haar directe redes – evenmin. Vrouwelijke visies blijven grotendeels ongearticuleerd. In die zin is de verschrikkelijke sneeuwvrouw een fraai commentaar op Wolkers' verhaal. Daar spreken de vrouwen zich uit, die in Wolkers' verhaal werden gedegradeerd tot de instrumenten van mannelijke wraak.

Noten

1. Zie voor de functie van afbeeldingen van vrouwen voor het mannelijke zelfbeeld en de indirecte representatie van mannelijkheid, Meijer, 1996, 7-8 en Van Alphen, 1992. Een kritische bespreking van de 'beeld van de vrouw'-kritiek binnen de neerlandistiek biedt Meijer, 1996, 66-67.
2. Men denke ook aan de vroege Gerard Reve. Dat de lijdende zonen, als tegenpolen van het maatschappelijke ideaalbeeld, vooral in de literatuur voorkwamen, kan ons aan het denken zetten over de compensatorische relatie tussen literatuur en werkelijkheid. Ook kan men veronderstellen dat de sociale revolte van de zonen halverwege de jaren zestig (noezems, provo) in de literatuur werd voorbereid: in die zin loopt de literatuur op de werkelijkheid vooruit. Weijers (1991) constateert opmerkelijke, diametrale tegenstellingen tussen het optimistische mens-en wereldbeeld van de Nederlandse menswetenschappen in de jaren vijftig en het pessimistische mens- en wereldbeeld van de toenmalige jonge schrijvers.
3. Een klein uitstapje naar de narratologie (verhaaltheorie) kan voor een goed begrip van deze vertelwijze nuttig zijn. Elk verhaal wordt verteld door een vertelinstantie. Dat kan ofwel een van de personages zijn, ofwel een 'stem' daarbuiten. In dat laatste geval spreken we van een externe vertelinstantie. Het vertelde wordt altijd gekleurd door de visie

van de vertelinstantie. De lezer is daar voor zijn visie dus afhankelijk van. We kunnen wel de illusie hebben dat de gebeurtenissen ons 'onbemiddeld' worden getoond, maar in feite kunnen we slechts weten en zien wat de vertelinstantie ons laat weten en zien. Het niveau waarop de vertelinstantie spreekt, noemen we het primaire niveau van het verhaal. Deze vertelinstantie is meestal niet alleen aan het woord, maar laat ook personages sprekend en/of kijkend optreden: dit optreden van andere waarnemers vormt een ingebed, secundair niveau. Een onmisbare term uit de narratologie is focalisatie, ofwel de relatie tussen de visie en dat wat gezien wordt. In elk verhaal is sprake van één of meer subjecten van focalisatie en van één of meer objecten van focalisatie. Allereerst focaliseert de vertelinstantie, maar die kan op zijn beurt weer één of meer personages laten focaliseren. Object van focalisatie is dat wat de focalisator waarneemt en doorgeeft in een per definitie 'partijdig' licht. Als lezer zijn we altijd onderworpen aan de visie op gebeurtenissen of personen, zoals die zich via de 'blikrichtende' focalisatoren aan ons mededelen. De gebeurtenissen komen met andere woorden altijd tot de lezer in reeds door de focalisatoren geïnterpreteerde vorm. Daarom is de structuur van focalisatie sterk manipulatief voor de visie van de lezer op het geheel. In 'De verschrikkelijke sneeuwman' hebben we te maken met een externe vertelinstantie die slecht één ingebedde focalisator toelaat – Herman – wiens visie dan ook bepaalt welke kijk de lezer op de gebeurtenissen krijgt. Een inleiding in de narratologie biedt Bal, 1978. Meijer, 1996, 11-13, 68-72, 96-98 en 124-167 demonstreert hoe dit tekstanalytische instrumentarium in de praktijk werkt.

4. Dit kan ook verklaard worden uit het feit dat seks moet plaatsvinden in het ouderlijk huis, waar een langdurige naakte vrijpartij moeilijk plaats kan vinden. Voor een deel is de armzalige kwaliteit van de seks dan ook te herleiden tot ouderlijke bevoogding. Maar ook binnen de beperkingen van het ouderlijk huis zou aanzienlijk liefdevollere erotiek mogelijk zijn.
5. Ook wil ik aantekenen dat deze passages ons iets leren over de kwaliteit van de seksuele voorlichting die Wolkers aan generaties middelbare scholieren verschafte: hij tekent, zeker in zijn vroege werk, vaak een vreugdeloze en kille seksualiteit, beschreven vanuit de focalisatie van de jongen of man die er weinig aan beleeft. Hoewel een literaire tekst niet beoordeeld mag worden als een voorlichtingsboek, heeft Wolkers' werk wel als zodanig gefunctioneerd.
6. De moeder heeft, in tegenstelling tot de vader, mededogen met Herman en ze huilt wanneer ze Herman voor het eerst ingezwachteld ziet (47). Voor het overige stemt ze echter in met het liefdeloze regime van haar echtgenoot. De vader bepaalt wat er gebeurt in het gezin, en ook de moeder is daaraan onderworpen. Dit vertaalt zich weer in een verschillende machtsverhouding tussen vader en zoon enerzijds, en moeder en zoon anderzijds. Terwijl Herman de strijd met zijn vader niet aangaat, pest en treitert hij zijn moeder.
7. Het is verleidelijk hier een vergelijking te trekken met Kafka's befaam-

de verhaal 'Die Verwandlung', waarin de man Gregor Samsa op een ochtend in een grote machteloze kever is veranderd. In tegenstelling tot Wolkers' tekst, waarin de mannelijke protagonist de eigen impotentie op vrouwen projecteert, neemt Kafka's protagonist de 'castratie' wel op zich.

8. Ik dank de associatie met de feministische actiegroep 'De verschrikkelijke sneeuwvrouw' aan collega Renée Römken.

Literatuur

- Alphen, E. van., 'Vorm als vent. Bodybuilding, Francis Bacon en de zonen van Noach'. *Tijdschrift voor vrouwenstudies*. 13, 1992, 1, 56-70.
- Bal, M., *Verkrachting verbeeld. Seksueel geweld in cultuur gebracht*. Utrecht: Hes, 1988.
- Bal, M., *De theorie van vertellen en verhalen*. Muiderberg: Coutinho, 1990 (1978).
- Hermans, W.F., *De donkere kamer van Damokles*. Amsterdam: Van Oorschot, 1991 (1958).
- Kafka, F., 'Die Verwandlung' (1915). P. Raabe (Hrg), *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt a/Main: Fischer, 1978, 56-99.
- Meijer, M., *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- Mulvey, L., Visual pleasure and narrative cinema (1975). In: Mulvey L., *Visual and other pleasures*. London: MacMillan, 1989, 14-26.
- Silverman, K., *The acoustic mirror. The female voice in psychoanalysis and cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- Weijers, I., *Terug naar het behouden huis. Romanschrijvers en wetenschappers in de jaren vijftig*. Amsterdam: Sua, 1991.
- Wolkers, J., 'De verschrikkelijke sneeuwman'. (1961). In: *Alle verhalen van Jan Wolkers*. Amsterdam: Meulenhoff, 1981, 44-75.
- Wolkers, J., *Kort Amerikaans*. Amsterdam: Meulenhoff, 1975 (1962).