

De verlamming van de creativiteit. Discontinuïteit in het oeuvre van Harry Mulisch

Sander Bax, Universiteit van Tilburg

SAMENVATTING

In 1973 manifesteert Harry Mulisch zich voor het eerst als dichter. In tien jaar tijd publiceert hij zeven dichtbundels. Even plotseling als hij begonnen was, stopt hij in 1983 met het uitgeven van poëzie. Dat beperkte poëtische oeuvre beschouw ik in deze bijdrage als een keerpunt in de poëtische ontwikkeling van Harry Mulisch' oeuvre. Voor 1973 ontwikkelt Mulisch een literatuuropvatting waarin hij de grenzen tussen kunst en realiteit wil doorbreken. Na 1973 lijkt hij een nieuw literatuuropvatting te formuleren waarin literatuur een tweelagige structuur heeft. Een roman, bijvoorbeeld, is enerzijds een 'normale' realistische tekst en anderzijds een 'mythische' tekst. De literatuurwetenschap heeft tot nog toe dit laatste literatuurconcept als zoeklicht genomen om Mulisch' volledige oeuvre te interpreteren. In dit artikel suggereer ik dat Mulisch' oeuvre vanuit een ander perspectief moet worden bestudeerd.

1. INLEIDING

Een 44-jarige goed gebruikte schrijver is in afwachting van de geboorte van zijn eerste kind. Het is september 1971 en Harry Mulisch houdt zich bezig met wat hij noemt 'huisvlijt'. Hij knipt de beroemde monoloog van Hamlet uit het toneelstuk en gaat er zijn eigen gang mee. 'Zijn of niet zijn, dat is de vraag', vertaalt hij, en wat volgen zijn ettelijke pagina's met taalspelletjes op basis van Mulisch' eigen vertaling van de monoloog. Wie de bundel na zo veel jaren nog eens terugleest, kan alleen maar concluderen dat het inderdaad nogal zenuwachtige dagen geweest moeten zijn, die dagen voor de geboorte van dochter Anna.

In 1973 worden deze knipselwerken gepubliceerd onder de titel *Woorden, woorden, woorden*. Weinig recensenten besteden er aandacht aan, liever

bespreken zij het in dezelfde periode verschenen *Het seksuele bolwerk*. Zo'n documentaire, dat kennen we wel van Mulisch, maar een dichtbundel? Het lijkt erop dat maar weinigen voorzagen dat hier óók de geboorte van een dichterschap plaatsvond. In de jaren erna zou Mulisch veel bundels publiceren: in 1974 *De vogels*, in 1975 *Tegenlicht*, in 1976 *De wijn is drinkbaar, dankzij het glas*, in 1978 het leerdicht *Wat poëzie is*, in 1979 *De taal is een ei*, en ten slotte in 1983 de bundel *Egyptisch*. In tien jaar tijd publiceert hij zeven bundels en daarna houdt het ook ineens weer op. De dichtader lijkt dichtgeschroeid.

In 1987 verschijnt de verzamelbundel *De gedichten* (Mulisch, 1987). Het is opmerkelijk dat deze verzameling al vier jaar na de laatste bundel verschijnt; met deze editie sluit de auteur zijn poëtisch oeuvre op een nogal expliciete manier af. In deze beschouwing wil ik reflecteren op de rol die deze afgeronde periode van dichterschap speelt in de poëtische ontwikkeling van de auteur. Dit poëtische oeuvre lijkt daarin een nogal gemarkeerde plaats in te nemen. Ik wil twee dingen betogen: ten eerste zie ik het poëtische oeuvre als een omslagpunt in de poëtische ontwikkeling van de auteur, ten tweede stel ik vast dat het poëtische oeuvre een beslissende invloed heeft gehad op het literatuurwetenschappelijke beeld dat wij hebben van Mulisch' gehele oeuvre. In die zin is het intrigerend dat *De gedichten* uitkomt in hetzelfde jaar waarin de eerste academische dissertatie over Mulisch' werk wordt gepubliceerd: Frans de Rovers *De weg van het lachen* (De Rover, 1987).

2. HET GEKANONISEERDE BEELD

Met deze dissertatie zijn we waar ik wilde zijn: bij het gecanoniseerde beeld van Mulisch als schrijver. In de academische en essayistische literatuurbeschouwing werkt een geijkt literair-historisch beeld al jaren door. Mulisch wordt gezien als een auteur die 'toverformules' produceert, 'waarin onverwachte samenhangen blootgelegd worden'. (Mathijssen, 2008, p. 5) Deze laatste uitspraak is afkomstig uit een recente studie van Marita Mathijssen. In *Twee vrouwen en meer* maakt zij de bestaande studies over Mulisch toegankelijk voor het brede publiek dat in 2008 de roman *Twee vrouwen* las in het kader van de campagne Nederland Leest. In haar studie reproduceert Mathijssen tot op zekere hoogte de *state of the art* in de bestudering van het oeuvre van deze auteur. Volgens haar gaat het Mulisch uiteindelijk om de vraag of de kunst het verstrijken van de tijd kan overwinnen, de vraag of kunst eeuwigheid kan

creëren. Hij is een schrijver die de werkelijkheid bezweert en naar zijn hand zet. Hij heeft de macht om leven te creëren en te vernietigen.

Mulisch ziet de schrijver als een Verlosser, die door God op aarde is gezet om de mensheid te bevrijden van de schuld. [...]. Christus zelf is het product van feit en fictie, hij heeft werkelijk bestaan maar hij bestaat alleen in de Heilige Schrift. De joodse religie ontkent dat Christus de Messias is geweest die door Jahweh beloofd was. Het joodse volk wacht nu al eeuwen en eeuwen op een Nieuwe Messias. De pretentie van Mulisch is hiermee gevangen. (Mathijssen, 2008, p. 151)

Mathijssen presenteert Mulisch hier als een schrijver met een absolute pretentie: de schrijver is de reïncarnatie van de Messias en het is zijn taak om de mensheid te bevrijden. Met deze typering volgt Mathijssen het gecanoniseerde beeld van Mulisch als auteur die in de kunst de eeuwigheid wil bewerkstelligen, die over het schrijven schrijft en wiens oeuvre één groot geheel is. Mathijssen ziet Mulisch als een eigentijdse mysticus, die de pretentie heeft om met de literatuur de leegte na de dood van God op te vangen.

Mulisch is een schrijver die verwant is aan het symbolisme en het maniërisme. Hij schrijft complexe werken waarin hij met de taal de werkelijkheid wil ordenen. In zijn werk verzet Mulisch zich tegen de natuurlijke processen van tijd en dood (die natuurlijk onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn). Door het maken van eeuwige kunstwerken kan de schrijver deze processen overwinnen. Verschillende uitspraken van de auteur over 'het raadsel vergroten', over 'de sleutel in de kast' en over het 'systeem' voeden de gedachte dat we hier te maken hebben met een autonomistisch schrijver die de wereld onder de duim weet te krijgen door het opwerpen van volmaakte kunstwerken met eeuwigheidswaarde.

Een volgende stap in dit beeld is dat Mulisch' romans en verhalen uiteindelijk vooral *over het schrijven zelf* gaan. Keer op keer maakt de auteur dezelfde beweging: hij schrijft een verhaal over op het oog normale (realistische) mensen, maar allengs blijken zij personages te zijn in een Oedipale of Orfische structuur. Steeds is de spanning gelegen in de manier waarop de auteur hun bestaan boven de werkelijkheid doet uitstijgen door ze tot mythische helden te maken. Elke roman van Mulisch lijkt te kunnen worden teruggebracht tot dezelfde structuur: die van de Oedipale driehoek én die van het metafictionele schrijven.

In *De weg van het lachen* canoniseert Frans de Rover dat beeld in een toonaangevende dissertatie (De Rover, 1987). De Rover neemt de poëtische uitspraken van de auteur als uitgangspunt van zijn interpretatie. Op basis daarvan komt hij tot de formulering van Mulisch' 'magisch-mythische levensfilosofie' en

benadrukt hij de rol van de alchimie in dit oeuvre. Het gaat bij De Rover dus om een beeld dat de auteur zélf gecreëerd heeft in poëtische teksten. De dissertatie van De Rover is nogal bepalend geweest voor het beeld dat er in de letterkundige Neerlandistiek bestaat over het oeuvre van Mulisch. In verschillende studies worden elementen van dit beeld uitgewerkt en onderschreven (Buurlage, 1999; Kraaijeveld, 1985-1986; Kralt, 1992; Van der Paardt, 1989).

In de studie die ik op dit moment voorbereid, wil ik graag enkele barsten aanbrengen in dit bestaande beeld. De structuralistische benaderingswijze heeft de noties 'eenheid', 'coherentie' en 'eeuwigheid' te veel benadrukt. Te weinig aandacht is uitgegaan naar het paradoxale karakter van Mulisch' literatuur en literaturopvatting, zelden heeft men gekeken naar de scheuren, barsten en andere onvolkomenheden die te vinden zijn in de ogenschijnlijk zo coherente literaire teksten en, ten slotte, de literatuurwetenschap heeft stelselmatig te weinig aandacht gehad voor de rol die de werkelijkheid in Mulisch' oeuvre speelt.

In deze tekst wil ik één onderdeel van het gecanoniseerde beeld kritisch beschouwen: de gedachte dat het oeuvre een 'eenheid' zou zijn. Het is maar zeer de vraag of deze auteur er keer op keer in slaagde om een volmaakt harmonieus kunstwerk af te leveren. Wordt het schrijven dan niet al snel een trucje, een invuloefening? Harry Mulisch komt in deze beschouwing niet tevoorschijn als een auteur die een heel oeuvre lang bezig is geweest met het bereiken van de eeuwigheid. Ik wil inzichtelijk maken hoe de autonomistische poëtische posities die hij kiest, zich laten rijmen met het jarenlange maatschappelijke engagement. Het gaat om een engagement dat al te vinden is in zijn vroegste werk (denk aan de rol van oorlog en vernietiging in de bundel *De versierde mens*), dat centraal staat in enkele van zijn beroemdste teksten (*Het stenen bruidsbed*, *De aanslag* en *De ontdekking van de hemel*) en dat een hele grote fase in zijn schrijversloopbaan sterk heeft gekleurd (de periode waarin hij *De zaak 40 61*, *Bericht aan de rattenkoning* en *Het woord bij de daad* schreef).

3. HET POETISCH OEUVRE

In het hiernavolgende wil ik stellen dat het beeld dat De Rover schetst van het oeuvre te eenzijdig is. Bovendien is het te zeer van toepassing op het werk van de late Mulisch.¹ Voor 1973 had De Rover dit beeld niet volledig kunnen

¹ Zie voor het verschil tussen de 'vroeg' en de 'late' Mulisch onder andere Goedegebuure (1987).

ontwikkelen, omdat het grotendeels van toepassing is op poëtische uitspraken die Mulisch tussen 1973 en 1983 deed.² Het interessante is nu dat het begin van deze poëtische periode gemarkeerd wordt door het verschijnen van de eerste dichtbundels. Mulisch' poëtische oeuvre speelt in mijn ogen dan ook een poëtische sleutelrol: zij markeert een ontwikkeling in het oeuvre van de auteur en kan dus gezien worden als een poëtische positionering. Ik wil betogen dat Mulisch vanaf 1973 een *nieuwe* poëtica begint te verwoorden: een waarin het volmaakte kunstwerk de eeuwigheid kan bereiken, een waarin er meer aandacht dan voorheen is voor de klassieke vormen en een waarin wordt afgerekend met enkele poëtische dilemma's uit de jaren ervoor. Het is intrigerend dat de literatuurwetenschap dit 'beeld van de dichter' zo gemakkelijk heeft willen terugprojecteren op het gehele oeuvre.

Ik wil dat illustreren aan de hand van de bundel *Wat poëzie is* (Mulisch, 1978).³ Daarmee maak ik het mezelf gemakkelijk: de bundel wordt expliciet gepositioneerd als een 'leerdicht' en kan dus beschouwd worden als een bundel met poëtische poëzie. Het is een reeks van zeventien gedichten waarin het lyrisch ik erachter probeert te komen 'wat poëzie is'. De bundel wordt voorafgegaan door een motto van Giordano Bruno. Met dit motto legt Mulisch een verband tussen zijn poëzieopvatting en een specifiek mystieke houding van 'ontvankelijk maken'.

Ik loochen beslist niet dat het tijd, onderzoek, studie en moeite kost om zich ontvankelijk te maken; maar evenzo als verandering zich in een bepaalde tijdsperiode voltrekt, verwekking daarentegen in een ogenblik, en evenzo als het tijd kost om het raam te openen, de zon echter in een ogenblik naar binnen valt: zo is het ook hier. (WP, p. 5)

Daarmee verschijnt de poëzie onmiddellijk onder een contemplatief en mysterieus gesternte. Vervolgens begint de dichter na te denken over wat poëzie is, maar hij doet dat terwijl hij poëzie schrijft, wat onmiddellijk een probleem oplevert: 'Maar lees ik poëzie / of schrijf ik poëzie // Hoe denk ik dan na / over wat poëzie is?' (WP, p. 7)

In deze bundel passeren verschillende definities van poëzie de revue. In de eerste plaats gaat het om iets dat *ervaren* wordt, maar dat maar moeilijk

² Dat neemt natuurlijk niet weg dat in het werk van exegeten Comets de Groot en Donner al een aantal van de door De Rover gesignaleerde patronen worden vastgesteld. Gek genoeg hebben ook deze vroege interpreten weinig oog voor de ethische en politieke dimensies van het oeuvre.

³ In het hiernavolgende zal ik naar de bundel *Wat poëzie is* verwijzen als WP.

rationeel benoemd kan worden. Als de dichter dat dan toch probeert, komt hij bij zijn eerste definitie: 'Poëzie namelijk is / twee dingen tegelijk gedaan.' (WP, p. 9)

Het lyrisch ik lijkt hier de spanning van het ervaren van het poëtische en het reflecteren op het poëtische te verwoorden. We herkennen in deze definitie bovendien een verwijzing naar het samenvallen van de tegendelen, de *coincidentia oppositorum*, het principe van de paradox dat Mulisch regelmatig in poëtische beschouwingen naar voren brengt (Mulisch, 1980 & 1995). In een volgend gedicht vult de dichter het nog wat meer in. Hier lijkt hij een symbolistisch credo te verwoorden: poëzie is de schakel tussen de fysische wereld en het metafysische, dat hier verschijnt als de regenboog:

Dat wonder
is wat poëzie is.

Het is het één
dat in het ander schijnt.

Wat poëzie is
verwondert zo de wereld

En is zo onbereikbaar
als de regenboog.

Niets wordt poëzie.

Iets is poëzie.

(WP, p. 10)

De dichterlijke stem verzet zich tegen een mimetische opvatting van poëzie. Poëzie is niet te vergelijken met een spiegel, maar wel met 'de zwaan die in zijn kringen / De maan aan scherven zwemt' (WP, p. 11). Als poëzie al spiegelt, dan doet het dat op een sterk vervormende manier. Dan volgt een aantal gedichten over wat poëzie *niet* is: 'rijmen of accenten kloppen', noch 'lettergrepen tellen', noch 'regels op een rare manier afbreken'. In het elfde gedicht lijkt de dichter zich bijna letterlijk te willen lokaliseren in het poëtisch model van Abrams en Sötemann dat in de Neerlandistiek zo'n grote rol heeft gespeeld (Sötemann, 1985; Bax, 2007; Franssen, 2008):

En de gevoelens dan?
Het uiten van gevoelens?

Dat doet alleen
de liefhebber.

Tussen de dichter en de wereld
ligt een kloof

Die met gevoelens niet
maar met woorden wordt gedicht.

Wat hij onder woorden brengt
is mij.

(WP, p. 17)

Poëzie is geen *expressie*, niet het onder woorden brengen van gevoelens, noch *mimesis*, het beschrijven van de werkelijkheid. De dichter stelt hier dat er geen directe relatie is tussen dichter en gedicht en tussen gedicht en werkelijkheid. We zouden de poëzieopvatting die uit dit gedicht (en deze bundel) spreekt dus het best kunnen karakteriseren als ‘autonomistisch’. Daarbij dient dan aangetekend te worden dat de lyrische stem hier wel de wens uitspreekt om de kloof tussen dichter en wereld te dichten. De afstand tussen die twee verschijnt dus eerder als een poëtische noodzakelijkheid dan als een welbewust streven (zoals het dat bij Nijhoff bijvoorbeeld lijkt te zijn).

In de laatste gedichten vult Mulisch dit poëtische statement nog verder in. Hij stelt: ‘De dichter verleent het woord / eindelijk zijn plaats, [...] // Zoals een moeder / met die eeuwige beweging // Haar kind te slapen legt’ (WP, p. 18). Aan het einde van de bundel formuleert Mulisch de opvatting dat poëzie vooral stilte is: ‘Poëzie is de oplichtende / stilte van enig landschap // Die niet de stilte is / van dat landschap // Maar de stilte / van stilte // Die de mens baart / en ontvangt // En in het gedicht / beluistert.’ (WP, p. 20) In het slotgedicht komt Mulisch tot zijn poëtische slotconclusie:

Poëzie met andere woorden
is de gouden tong van het zwijgen.

Ondenikbaar als zij er niet is,
vanzelfsprekend als zij er is.

God schiep, zegt men,
het tijdelijke uit het eeuwige.

De dichter maakt die blunder
stukje bij beetje

Eenvoudig ongedaan.
(WP, p. 23)

Het is nog niet zo gemakkelijk om uit deze raadselachtige bundel een poëtisch programma te destilleren. Het is veel eerder een bundel waarin een beginnend dichter op poëtische wijze zijn denken over poëzie onderzoekt. Wel kunnen we vaststellen dat Mulisch in deze bundel tendeert naar een literatuuropvatting waarin de aandacht komt te liggen op taal als een raadselachtige vorm van stilte. Die poëtische positionering kan in verband worden gebracht met de traditie van de autonomistische poëzie. Mulisch voegt daar een metafysische component aan toe: de dichter wordt gepositioneerd als een concurrent van God omdat hij 'het eeuwige' kan scheppen uit het 'tijdelijke'. Poëzie wordt daarmee een daad van transcendentie. De dichter volbrengt het wonder: hij doet 'twee dingen tegelijk', spreekt de stilte uit en gaat daardoor de competitie aan met God. Hij zet de tijd stil en creëert een eeuwig verstild kunstwerk.

Dit is inderdaad de Mulisch zoals we hem kennen uit de dissertatie van De Rover en uit het algemene beeld dat hierna (bijvoorbeeld door Mathijssen) aan zijn oeuvre gegeven is. Ook Mulisch' andere dichtbundels kunnen vanuit dit perspectief geïnterpreteerd worden. In de bundel *Tegenlicht* (1975) illustreren met name de reeksen 'God Ra Ra Ra' en 'Apollonius van Tyana' de invloed van de Egyptische en de Griekse mythologie op dit dichterschap. Bovendien vinden we de autonomistische noties zelfreflexiviteit en eeuwigheid terug in gedichten als 'Achterberg' ('Is hij onzichtbaar en stelt de wet / Van het weven op, / Niet die van het web.') en 'Stockholms kindermisje' ('De dode dichter in rok / Heft aan het banket zijn glas: // Gefotografeerde wijn / Minder verschaald dan zijn vers.//Ach ach ach, die eeuwigheid, /Eeuwigheid, eeuwigheid'). (Mulisch, 1987, p. 54 & 55) In *De wijn is drinkbaar dankzij het glas* (1976) plaatst Mulisch zich (al dan niet op ironische wijze) in de poëtische traditie van Gerrit Kouwenaar als hij in 'Reclame' dicht: 'dit is meer dan dit. / dit is dat. // wat is dat? / ditter dan dit.' (Mulisch, 1987, p. 99) In deze hermetische bundel vinden we ook de reeks 'Kind en kraai' waarin de thematiek van Oedipus centraal staat. Het dertiende gedicht uit *De taal is een ei* (1977), ten slotte, voegt zich moeiteloos in het autonomistische beeld van Mulisch poëzie: 'een gedicht / moet zijn // wat het / zegt./ een gedicht / moet // zeggen wat het is.' (Mulisch, 1987, p. 163)

Natuurlijk is het veel te gemakkelijk om al deze dichtbundels onder één noemer te plaatsen. Vanuit het perspectief van het oeuvre als discontinu geheel zijn er ook tussen de verschillende bundels genuanceerde verschillen en ontwikkelingen waarneembaar. Dat neemt niet weg dat het mogelijk is om Mulisch' teksten op een hoger abstractieniveau te clusteren. Wanneer je dat

doet, wordt er een opmerkelijk verschil zichtbaar tussen het cluster teksten dat Mulisch tussen 1960 en 1972 schrijft (grotendeels 'de documentaires') en het poëtische oeuvre dat tussen 1973 en 1983 verschijnt.

Dat verschil wordt nog sterker gemarkeerd wanneer we vaststellen dat Mulisch in deze periode ook in andere genres op een meer expliciete wijze blijk geeft van zijn belangstelling voor mythologie en autonomie. Het verhaal 'Paralipomena Orphica' (1970), de roman *Twee vrouwen* en de verhalenbundel *Oude lucht* (1977) getuigen van deze nieuwe schrijfwijze. In deze fictionele teksten uit de jaren zeventig hanteert Mulisch een (in vergelijking met zijn proza uit de jaren vijftig) tamelijk conventioneel oppervlakteverhaal, dat bij nader inzien een nieuwe lading krijgt door de vele intertekstuele verwijzingen naar de mythen van Oedipus en Orfeus. Nog sterker is de invloed van de mythe op het toneelstuk *Oedipus Oedipus* (1972), dat immers een bewerking is van de stukken van Sofokles.

Deze poëtische omslag kan het beste begrepen worden door het lezen van enkele essays die Mulisch tussen 1983 en 1986 schrijft. In de lezing 'Het boek' heeft hij het over de orfische grondslag van zijn literaturopvatting (Mulisch, 1986). Er bestaat, zo stelt hij, een metafysische categorie die je 'het boek' zou kunnen noemen. De schrijver wil, als een moderne Orfeus, het abstracte boek concreet op aarde krijgen. In deze lezing geeft Mulisch een voorbeeld van de aanwezigheid van het boek op aarde. Een zekere druzenleider heeft hem ooit gezegd dat het 'geheim' zich op aarde geopenbaard had, maar dat het alleen door 'de wetende' begrepen kon worden. Het ging om boeken met het volgende karakter: 'een min of meer normale, begrijpelijke tekst, die tegelijk een andere, heilige tekst is – een gewoon boek, dat tegelijk 'het boek' is' (Mulisch 1986, p. 65). Hiermee formuleert Mulisch de artistieke logica van veel van zijn romans uit deze periode: in *Twee vrouwen*, 'Oude lucht' en *De aanslag* vinden we mooie voorbeelden van prozateksten die op het oog 'gewoon' zijn, maar die volgestopt zitten met verwijzingen die alleen voor de ingewijde in dit oeuvre te volgen zijn.

In de veel geciteerde tekst 'Grondslagen voor de mythologie van het schrijverschap' is Mulisch zeer expliciet over zijn Griekse en Egyptische invloeden (Mulisch, 1995). Het gaat in deze lezing over de omzetting van het 'tijdelijke' (de werkelijkheid) in het 'ruimtelijke' (het geschreven woord). Met een dichtbundel of een roman is de tijd overwonnen, stelt Mulisch onomwonden in dit essay. Hij noemt daarom Orpheus 'ons aller schutspatroom': zijn tocht naar

de onderwereld was een poging om tijd en dood te overwinnen. In het kielzog van deze ontboezeming benoemt Mulisch de Egyptische griffier van het dodenrijk Thoth (later bekend als Hermes Trismestigos) als zijn *god*. Deze god vond immers het schrift uit.

In de mythe van Orpheus treden beide personages op: Orpheus, de zanger en 'niet-schrijver', die faalde omdat hij omkeek, en Hermes, de god die Euridike mee terugvoerde. Deze mythe is nogal fundamenteel voor Mulisch' oeuvre, omdat 'de schrijverij' in zijn ogen 'een enigma [is], dat orphisch verklaard moet worden.' (Mulisch, 1995, p. 29)

4. HET OEUVRE ALS DISCONTINU GEHEEL

We kunnen vaststellen dat Mulisch in zijn poëtisch oeuvre én in enkele essays tussen 1973 en 1987 een autonomistische poëtica verwoordt met een sterk metafysisch karakter. Het is de poëtica uit deze *specifieke* periode die De Rover en anderen na hem als model nemen voor de *gehele* poëtica van de auteur. Maar al te graag haalt men in dat verband een uitspraak uit *Voer voor psychologen* aan:

Het oeuvre van een schrijver is, of behoort te zijn, een totaliteit, één groot organisme, waarin elk onderdeel met alle andere verbonden is door ontelbare draden, zenuwen, spieren, strengen en kanalen, waardoor onderling voeling gehouden wordt en geheimzinnige berichten heen en weer worden gezonden, stromingen, seinen, kode... (Mulisch, 1961, p. 108)

Deze uitspraak wordt steeds maar weer gebruikt om elke periodisering van het oeuvre te relativieren. Gaf De Rover in zijn studie nog een periodisering op basis van 'accentverschillen', Buurlage gaat in *Onveranderlijk veranderlijk* nog verder door het oeuvre als een continuüm te willen beschrijven (Buurlage, 1999). In de eerste plaats is dit een discutabele aanname. Een auteur schrijft zijn teksten op verschillende tijdstippen. Er is geen enkele reden om aan te nemen dat een auteur in 1961 dezelfde mens is als een auteur in 1995. Bovendien heeft deze aanname als nadelig gevolg dat er te veel subtiliteiten onder het tapijt geschoven worden. Vaststellen dat Mulisch een autonomistische literatuuropvatting verwoordt is één ding, interessant wordt het pas wanneer we gaan kijken hoe die literaturopvatting zich in de loop der jaren ontwikkeld heeft. Wie oog heeft voor de intrigerende *discontinuïteit* in

de poëtische ontwikkeling van Mulisch, wiens oeuvre zich immers van jaar tot jaar ontwikkelt, krijgt beter inzicht in wat Mulisch als schrijver bezielde. Om dat te illustreren laat ik kort drie poëtische teksten de revue passeren: *Voer voor psychologen* (1961), *De zaak 40/61* (1962) en *De toekomst van gisteren* (1972).

De autobiografische tekst *Voer voor psychologen* uit 1961 is een rijke bron voor uitspraken die het autonome beeld van Mulisch' schrijverschap onderstrepen.⁴ De uitspraak over het vergroten van het raadsel, de uitspraak over het oeuvre als organisme en de uitspraak over een schrijver die geen meningen heeft, komen allemaal uit deze bundel. Toch vinden we er ook een begrip dat het idee relativeert en ons kan helpen om op een andere manier naar dit autonomistische te kijken. Om dat te illustreren kijk ik naar de rol die het begrip 'werkelijkheid' speelt in Mulisch' poëtica. Mulisch spreekt over de psychologische en mythologische personificaties die te vinden zijn in de verhalen uit zijn bundel *De versierde mens*. Het zijn geen allegorieën of symbolen, maar uitwerkingen van de 'elementaire beweging':

Dit alles wijst misschien op een principieel werken aan het probleem van de verhouding tussen verhaal en werkelijkheid, – of beter: tussen 'verbeelding', 'droom', 'fantasie', etc. en werkelijkheid. De relaties hiertussen pleeg ik voor mijzelf *de elementaire beweging* te noemen. Ik ben overtuigd van een zeer reële wisselwerking, welks verloop en wetten belicht kunnen worden. 'De slapenden zijn medescheppend en medewerkzaam aan wat in de werelden geschiedt', aldus Heraklitus. (p. 36-37)

Het gaat mij hier om het concept 'werkelijkheid'. In de teksten uit de jaren tachtig lijkt dat wat naar de achtergrond verdwenen, maar in de jaren vijftig is het Mulisch naar eigen zeggen te doen om de *beweging tussen* verhaal en werkelijkheid. Hij gelooft in een *reële* beïnvloeding. Kijk maar eens naar het vijfde manifest uit de reeks 'Manifesten':

Moraal van het schrijven: werkelijkheid.
Boeken die tot het goede prikkelen: morele pornografie.
Werkelijkheid: boeken, die voor stervenden geen tijdsverspilling zijn. (p. 76)

⁴ De bundeling uit 1961 bevat teksten die Mulisch in de jaren vanaf 1956 heeft voorgepubliceerd. Ik citeer hier uit twee teksten: 'Voer voor psychologen' (1956) en 'Manifesten' (1958).

Of het twaalfde:

Wie schrijft, doet iets met mensen. De verandering die hij aanbrengt in de mens, de maatschappij, de literatuur is *hij*. Hierin leeft hij voort. (p. 78)

Wat op het eerste oog een vrij eenvoudige verwoording van een autonomistische poëtica lijkt (en wat ook door de literatuurwetenschap als zodanig is beschouwd), blijkt in de praktijk een veel complexere visie op het schrijven te bevatten. De nadruk die Mulisch legt op het autonome karakter van de verbeelding is voor hem zo belangrijk, omdat hij met die verbeelding de werkelijkheid wil veranderen en iets met lezers wil doen. Dat literatuur een autonoom karakter heeft, betekent voor Mulisch allerminst dat literatuur *niet* geëngageerd is.

Tussen 1958 en 1960 maakt Mulisch naar mijn overtuiging een eerste grote poëtische omwenteling door: in *Voer voor psychologen* stelde hij vast dat er nog één ‘haast ontillbare’ erfenis ‘uit al zijn vorige perioden’ moest worden afgedaan. Hij doelt daarmee op het manuscript ‘Gratie voor de doden’, een tekst over de Tweede Wereldoorlog. Deze roman zal er niet komen, sterker nog, het is een van de mislukte werken uit Mulisch’ ‘tegenoeuvre’ geworden (Kuipers, 1987). In de periode tussen 1960 en 1972 werkt Mulisch aan drie verschillende mislukte projecten. Naast ‘Gratie voor de doden’ zijn dat de tekst die achtereenvolgens *De oogappel* (1963) heet, dan *De zegelbewaarders* (1965) en die gepubliceerd wordt als *De verteller* (1970) en de tekst *De ontdekking van Moskou*, waarvan hij maar liefst vijf versies schreef (Mulisch, 1978; Mathijssen, 2007). Hoewel dit manuscript de kiem bevat voor latere werken als ‘Paralipomena Orphica’, *De aanslag*, *Voorval* en *De ontdekking van de hemel* is het wel van belang om vast te stellen dat de roman in deze periode steevast terzijde wordt gelegd.

Het gegeven dat Mulisch zich in de jaren zestig ontpopt als een geëngageerd auteur die een groot aantal ‘documentaires’ schrijft, kan verbonden worden aan de literaire worsteling met deze drie manuscripten.⁵ Ik bedoel daarmee niet dat de schrijver essaybundels gaat schrijven op het moment dat hij geen ‘eigenlijk literaire’ inspiratie heeft. Nee, ik beschouw de ‘documentaires’ als onderdelen van dezelfde ontwikkeling: Mulisch wil met de hem geëigende

⁵ Ik gebruik in deze beschouwing de term ‘documentaires’ zoals dat in Buurlage (1999) gebeurt. Ik doe dat omdat deze term inmiddels de meest gangbare term is geworden om te verwijzen naar het complexe geheel van historische, politieke, filosofische en essayistische teksten als *De zaak 40/61*, *Bericht aan de rattenkoning*, *Het woord bij de daad*, *Wenken voor de jongste dag*, *Over de affaire Padilla*, *De toekomst van gisteren* en *Het seksuele bolwerk*.

literaire procédés de werkelijkheid dichter dan ooit benaderen. Wat hij in zijn vroege werk in het literaire domein van de fictie realiseerde, wil hij in deze fase doortrekken naar het domein van de werkelijkheid.

Ik wil dit illustreren aan de hand van *De zaak 40/61*. In deze ‘documentaire’ bericht Mulisch over het proces tegen Adolf Eichmann in 1961. Dat verslag is een voortdurende poging om iets te begrijpen van de jodenmoord die tijdens de Tweede Wereldoorlog plaatsvond. Naast historische analyses bevat het boek vele filosofische en morele beschouwingen over het leven in een wereld na de jodenmoord. Aan het einde van het boek reflecteert Mulisch op de vraag wat de schrijver kan doen als de barbarij onverhoopt weer de kop op steekt. Hij rekent nogal duidelijk af met Menno ter Braaks visie op het ‘schipperen’ van de intellectueel, maar zoekt aansluiting bij wat hij vindt in Thomas Manns *Doktor Faustus*: ‘Deze begreep, dat men zich niet koel en verstandig moet distantieren van gebieden, van waar het gevaar dreigt, maar juist *kontakt* moet opnemen met de domeinen onder de gordel, met de nacht, met de ‘mythe’.’ (Mulisch, 1962, p. 173). In dit citaat komt iets naar voren van wat Mulisch’ schrijverschap drijft in de periode tussen 1960 en 1972, de periode waarin hij vooral ‘documentaires’ schreef. Hij wil in deze periode de literatuur inzetten om contact op te nemen met de (historische en actuele) werkelijkheid en dan vooral met de schaduwkanten ervan. Hij doet dat in de eerste plaats om het kwaad uit zichzelf te drijven, maar hij wil daarmee een morele plaats formuleren die de schrijver in de samenleving kan innemen. Niet voor niets bevat *De zaak 40/61* een duidelijke waarschuwing:

Bovendien ben ik noch jurist noch journalist, ik ben een schrijver, de enige die zich in deze mate met Eichmann heeft beziggehouden. Ik ben niet uitgenodigd voor deze reportage, ik heb mijzelf aangeboden, de zaak Eichmann heeft meer met mij te maken dan ik zelf weet; en deze relatie gaat verder dan een thematisch verband met ander werk, dat ik heb geschreven of nog zal schrijven: mét mijn werk wijst zij naar iets, dat ik zoek. Ik kan natuurlijk zeggen: Eichmann is mijn vader. Maar dat is vervelend, dat moeten anderen maar zeggen. Ik zou ook kunnen zeggen: ik ben het zelf. Maar dat is te fraai. Ik kan ook zeggen: in het proces openbaart zich het mysterie der werkelijkheid. Maar dat heb ik al gezegd. Ik zou nu willen zeggen: hij hoort tot de twee of drie mensen, die mij veranderd hebben. (Mulisch, 1962, p. 181)

In zijn literaire werk uit de jaren zestig en zeventig wil Mulisch schrijven over historische of actuele figuren als Eichmann, Castro en Reich alsof zij

personages zijn in een roman, zoals Archibald Strohalm, Maurits Akelei (*Het zwarte licht*) en Sander Broodman ('Keuring'). Ook deze historische personen worden gemythologiseerd, ook zij ondergaan een metamorfose en krijgen daardoor het karakter van mythische figuren. Wat we in de jaren zestig zien, is de absolute ernst van de schrijver Harry Mulisch, die zijn literaire werk wil uitstrekken tot over de werkelijkheid. De 'elementaire beweging' die hij in *Voer voor psychologen* naar voren bracht, wordt in deze periode zo sterk mogelijk aangezet: in de 'documentaires' breidt hij zijn terrein uit tot dat van de werkelijkheid, maar ook in zijn fictionele werk wil hij die brug slaan.

In *De toekomst van gisteren* schrijft Mulisch over het mislukken van een roman over een wereld waarin Hitler de Tweede Wereldoorlog gewonnen zou hebben. In die roman zou dan weer een personage voorkomen dat een roman schrijft over een wereld waarin Hitler de oorlog verloren zou hebben. Via deze fictionele constructie wilde Mulisch een poging doen om de eigen naoorlogse werkelijkheid te begrijpen. Om uit te leggen dat hij via de literatuur zo dicht mogelijk bij de werkelijkheid wil komen, gebruikt hij het beeld van de zwarte bel.

De werkelijkheid is een vloeistof, de kunst haar oppervlak.

Een roman of een schilderij is gemaakt van woorden en beelden en verf en andere zaken uit de werkelijkheid, maar toch is het iets anders: het is de *gespannen oppervlakte* van de werkelijkheid. (Mulisch, 1972, p. 29-30)

Mulisch wil hier méér dan een volmaakt kunstwerk maken. Hij wil een 'zwarte bel' blazen. Voordat de zeepbellen uit elkaar vallen, krijgen ze de 'bellenpest'. Er vallen dan roetzwarte vlekken in de kleuren van de zeepbellen. Dat komt omdat de bellen dan op hun dunst zijn. Het lukt Mulisch niet om een hele zwarte bel te blazen, want ze knappen uit elkaar voordat ze rond zijn. Hij probeert hier dus de 'gespannen oppervlakte van de werkelijkheid' zo dun mogelijk te maken. Mulisch wil dus niet een 'gewone' bel blazen, een normaal kunstwerk maken, zouden we kunnen parafraseren. Nee, hij wil in *De toekomst van gisteren* de afstand tussen kunst en werkelijkheid zo klein mogelijk maken, omdat hij de kunst wil gebruiken om de werkelijkheid te begrijpen. Hij komt in deze documentaire tot het besef dat dit het onmogelijke kunstwerk is.

Dat Mulisch halverwege de jaren zeventig in *De verteller verteld* en *De toekomst van gisteren* verslag legt van zijn pogingen om onmogelijke kunstwerken te maken, zie ik als de overgang naar een nieuwe fase in zijn oeuvre.

Het is in mijn ogen betekenisvol dat hij zich in de periode hierna manifesteert als hermetisch dichter met een weinig ‘aardse’ literatuuropvatting. Het lijkt erop dat Mulisch vanaf 1973 weer een nieuwe invulling gaat geven aan de autonomistische poëtica: een waarin er meer aandacht dan voorheen is voor de klassieke vormen en een waarin wordt afgerekend met enkele poëtische dilemma’s uit de jaren ervoor. In deze beschouwing heb ik die poëtica vooralsnog slechts in grote lijnen geschetst. Een preciezer onderzoek naar de nuances die Mulisch aanbrengt in de verschillende dichtbundels, prozateksten en poëtische teksten die hij vanaf 1973 publiceert, zal pas echt goed in beeld brengen hoe Mulisch in deze fase van zijn auteursloopbaan stap voor stap op zoek is naar een nieuwe literaturopvatting. Die zoektocht kan dan weer gezien worden als de pogingen om de literaire crisis te boven te komen (‘de verlamming van de creativiteit’) die hem in de jaren zestig en zeventig heeft overvallen. Mulisch legt dat uit in een interview met Christoph Buchwald, naar aanleiding van het verschijnen van Siegfried:

Overigens zijn indertijd, ook daar heb ik in *De toekomst van gisteren* verslag van gedaan, nog twee andere, uitgesproken politieke boekprojecten mislukt: een lang gedicht over het proces tegen het echtpaar Rosenberg, en een roman over de nationalisaties in Iran, die ik samen met Jan Blokker, een collega, wilde schrijven. Misschien heb ik die mislukking nodig gehad om te begrijpen dat een ideologisch motief om te schrijven literair niets oplevert, hoe goed bedoeld en verlicht het ook is. In de jaren vijftig wist ik nog niet dat het de verkeerde esthetische methode was. Het begin van de roman *De ontdekking van Moskou* ligt nog altijd in een la. Misschien doe ik er ooit nog weleens wat mee. Ook andere dingen zijn nooit verdergekomen dan een paar bladzijden. Ik ben toen begonnen met non-fictie. Pas met het boek over Cuba (*Het woord bij de daad*) werd de knoop ontward, verdween de verlamming van de creativiteit. Toen ik daarna met de literaire roman *Twee vrouwen* begon, wist ik dat ik het literaire proza weer aankon. (Buchwald, 2002, p. 47)

Mulisch beschrijft de poëtische zoektocht uit de jaren zestig als ‘een paar dagen koorts’, waarna je weer beter bent en verder kunt gaan. Het lijkt erop dat hij de zaken achteraf wat rooskleuriger voorstelt dan ze destijds waren. Met *De ontdekking van Moskou* en *De toekomst van gisteren* wilde hij wel degelijk romans schrijven op het grensvlak van literatuur en politiek. Tussen 1968 en 1972 zien we Mulisch inderdaad afscheid nemen van deze politieke worsteling, om een nieuwe poëtica te ontwikkelen.

5. CONCLUSIE

Met deze beschouwing heb ik willen laten zien dat het ‘poëtisch oeuvre’ van Mulisch een radicale omslag markeert in het oeuvre: met de publicatie van *De verteller* (1970) en *De toekomst van gisteren* (1972) komt er een einde aan een periode waarin Mulisch’ schrijverschap gedreven werd door het verlangen de grens tussen kunst en werkelijkheid te verkleinen. In *De toekomst van gisteren* doet hij verslag van de artistieke crises die uit dit (in essentie onmogelijke) verlangen zijn voortgekomen. Vanaf 1973 slaat de auteur dan ook een andere weg in. Hij gaat zich meer en meer richten op de fictionaliteit en kunstmatigheid. Hij houdt op met het blazen van zwarte bellen en probeert nu gewone bellen te blazen. Tot welk poëticaal inzicht hij precies komt aan het begin van de jaren zeventig is mij nog niet helemaal duidelijk, maar Mulisch moet beseft hebben dat er een andere vorm van schrijven nodig was om met literatuur iets over de werkelijkheid te kunnen zeggen. Hij zoekt die vorm nu in het schrijven van de ‘orfische romans’ die aan de ene kant ‘een min of meer normale, begrijpelijke tekst’ bevatten, maar die tegelijk een ‘andere, heilige tekst’ zijn. Vanuit dat perspectief gaat Mulisch in deze fase van zijn oeuvre in poëtische uitspraken en in de fictionele teksten meer aandacht besteden aan het metafysische en het eeuwige.

Dat betekent overigens niet dat hij zich daarmee volkomen onttrekt aan de werkelijkheid. Met *De aanslag* (1982) schrijft Mulisch bij uitstek een roman waarin de beschrijving van de realiteit van de Tweede Wereldoorlog hand in hand gaat met het vormgeven aan een mythologische tekst. (Bax, 2009) Daarnaast kunnen we vaststellen dat Mulisch zich hierna ook weer verder ontwikkeld heeft. Teksten uit de jaren negentig vertonen meer en meer de geëngageerde trekken van vroeger werk. In *De ontdekking van de hemel*, *De procedure* en *Siegfried* wordt literatuur weer, of nog altijd, gebruikt om inzicht te verkrijgen in de werkelijkheid. In de laatste roman formuleert Rudolf Herter, alter ego van Harry Mulisch, het als volgt: ‘Ik bedoel dat een kunstzinnige fantasie van een of andere soort niet zo zeer iets is, dat begrepen moet worden, maar eerder iets is *waarmee* je begrijpt. Het is een werktuig. Ik probeer de zaak om te draaien.’ (Mulisch, 2001, p. 21)

Willen we begrijpen wat het oeuvre van deze auteur poëticaal drijft, dan moeten we inzicht verwerven in de vorm die hij geeft aan de autonomie van de literatuur: hoe de verbeelding gebruikt wordt als een middel om de werkelijkheid te kennen, of als middel om een correspondentie tussen het fysische

en het metafysische tot stand te brengen. Vanuit dat perspectief ontvouwt Mulisch' oeuvre zich als een jarenlange (en niet altijd tot een oplossing leidende) zoektocht van een schrijver die zijn literatuur wil inzetten om fundamentele zaken over de werkelijkheid te zeggen. In die zoektocht ontwikkelt hij zich, neemt hij steeds andere posities in en stelt hij hier en daar zijn poëtica bij. Daarmee wil ik oog hebben voor de hoge ambities van de auteur, maar ook voor de grenzen van die ambities. Is het vreemd dat een auteur die de vreselijk hoge ambitie heeft om de literatuur in te zetten om de échte wereld te begrijpen, romans schrijft die zo vaak op vernietiging, dood en mislukking uitlopen? Dit beeld van een menselijke en zoekende Mulisch is mij liever dan dat van de hoogmoedige Mulisch die de schrijver ziet als Verlosser en een heilig geloof heeft in de literatuur.

Literatuurlijst

- Bax, S. (2007). *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in Nederland, 1968-1985*. Den Bosch: Next Academic.
- Bax, S. (2009). 'Met zijn rug naar de toekomst. Harry Mulisch als historicus van de Tweede Wereldoorlog.' *Nederlandse letterkunde*, 14/3: 215-244.
- Buchwald, C. (2002). *De hond en de Duitse ziel. In gesprek met Harry Mulisch*. Amsterdam: Cossee
- Buurlage, J. (1999). *Onveranderlijk veranderlijk. Harry Mulisch tussen literatuur, journalistiek, wetenschap en politiek in de jaren zestig en zeventig*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- De Rover, F. (1987). *De weg van het lachen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Franssen, G. (2008). *Gerrit Kouwenaar en de politiek van het lezen*. Nijmegen: Van-tilt.
- Goedegebuure, J. (1989). 'De inlijving van de tegenaarde. Over het werk van Harry Mulisch'. In: Goedegebuure, J., *Nederlandse literatuur 1960-1988*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Kraaijeveld, R.(1985-1986), 'Harry Mulisch en het symbolisme. Een inleidende verkenning.' *Bzzlletin*, 14/135: 33-40.
- Kralt, p. (1992). *De tuin der spiegels. Romans en verhalen van Harry Mulisch*. Laren: Walvaboek.
- Kuipers, E.G.H.J. (1987). 'Ongepubliceerde werken van Harry Mulisch.' *Literatuur*, 4/6: 317-327.
- Mathijssen, M. (2007). 'Oorlog met de tijd. Harry Mulisch' worsteling met het oerboek.' *Ons erfdeel*, 50/3: 36-47 & 104-105.
- Mathijssen, M. (2008). *Twee vrouwen en meer. Over het werk van Harry Mulisch*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Mulisch, H. (1961). *Voer voor psychologen*. Amsterdam: De Bezige Bij.

- Mulisch, H. (1962). *De zaak 40/61*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Mulisch, H. (1970). *Het seksuele bolwerk*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Mulisch, H. (1972). *De toekomst van gisteren*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Mulisch, H. (1973). *Woorden, woorden, woorden*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Mulisch, H. (1978). *De verteller, of een idioticon voor zegelbewaarders. Gevolgd door Kommentaar, Katalogus, Kuriosa en een Katastrofestuk*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Mulisch, H. (1978). *Wat poëzie is*. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Genep.
- Mulisch, H. (1980). *De compositie van de wereld*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Mulisch, H. (1986). 'Het boek'. In: Mulisch, H., *Aan het woord*. Amsterdam: De Bezige Bij, p. 53-68.
- Mulisch, H. (1987). *De gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Mulisch, H. (1995). *De zuilen van Hercules*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Mulisch, H. (2001). *Siegfried. Een idylle*. Amsterdam: Uitgeverij De Bezige Bij.
- Sötemann, A.L. (1985). 'Vier poetica's'. In: Sötemann, A.L., *Over poetica en poëzie. Een bundel beschouwingen*. Groningen: Wolters-Noordhoff, p. 119-130.
- Van der Paardt, R. (1989). 'Twee vrouwen' en de Orpheustraditie. Een poëtische interpretatie van Mulisch' roman.' *Literatuur*, 6/1: 10-16.