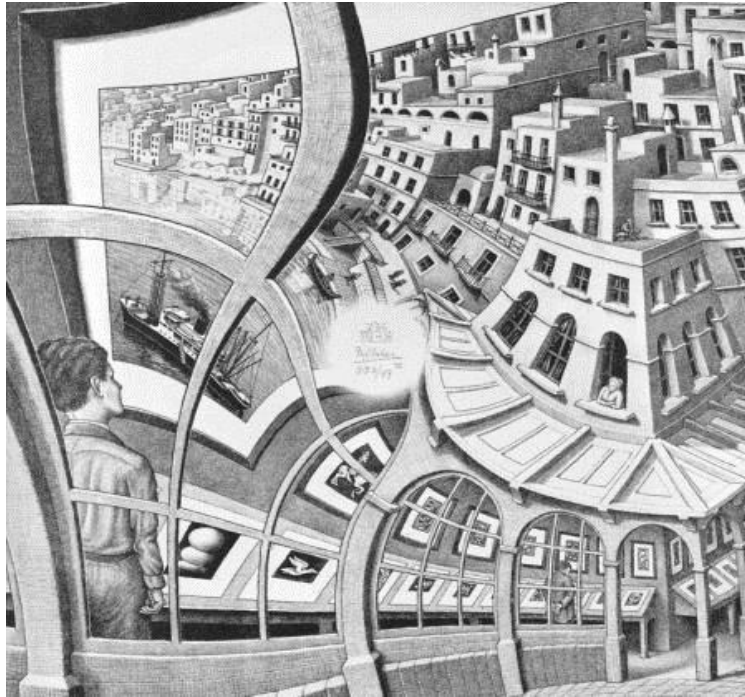


Mulisch' werkelijkheid bespiegeld

Een onderzoek naar engagement en laatpostmodernisme
in *Het theater, de brief en de waarheid*
van Harry Mulisch



Masterscriptie
Bas van der Waarde
Studentnummer: 3326098

Studie Nederlandse taal en
cultuur deeltijd:
moderne letterkunde
Universiteit Utrecht

juni 2013

scriptiebegeleider
Fabian Stolk

Inhoudsopgave	pagina
Inleiding	3
Hoofdstuk 1	
1. Analyse en interpretatie van <i>Het theater, de brief en de waarheid</i> .	
Inleiding	8
1.1 De opbouw	10
1.2 De vertellende instanties	10
1.3 Perspectieven	13
1.4 Tijdstructuur	15
1.5 Ruimte	16
1.6 Personages	17
1.7 Motieven	18
1.8 Tegenspraak	24
2. Analyse en interpretatie van de kaft, de titel en de ondertitel en de drempeltekst	
Inleiding	28
2.1 De kaft	29
2.2 De titel en de ondertitel	31
2.3. De drempeltekst	34
Hoofdstuk 2 De gebeurtenissen van de Fassbinderaffaire in 1987-1988	
Inleiding	35
1.1 Een historisch overzicht van de Fassbinderaffaire	37
1.2.1 Croisets rol in de Fassbinderaffaire	38
1.2.2 Harry Mulisch mengt zich in het debat	39
1.2.3 Ischa Meijer reageert op <i>Het vuil</i>	40
1.2.4 <i>Het vuil</i> in het buitenland	41
1.2.5 Johan Doesburg zet <i>Het vuil</i> in 1999 weer op de speellijst	41
2. De affaire Harry Mulisch versus Freek de Jonge	
2.1 Mulisch schrijft het boekenweekgeschenk <i>Het theater</i>	43
2.2 Freek de Jonge reageert met <i>De conferencier</i> op <i>Het theater</i>	43
2.3 De rol van de pers in de ‘Affaire Mulisch - De Jonge’	44
3 De confrontatie van de werkelijke gebeurtenissen van de Fassbinderaffaire met de fictieve gebeurtenissen in <i>Het theater</i> .	46
Hoofdstuk 3 Het engagement van Mulisch	
Inleiding	51
Engagement bij Mulisch	52
Hoofdstuk 4 Vaessens: <i>De revanche van de roman</i>	
Inleiding	57
1.1 Vaessens’ studie: <i>De revanche van de roman</i>	57
1.2 Kritiek op <i>De revanche van de roman</i>	61
2 De confrontatie van <i>Het theater</i> met <i>De revanche van de roman</i>	64
2.1 Modernistische elementen in <i>Het theater</i>	66

2.2 Postmodernistische elementen in <i>Het theater</i>	69
2.3 Laatpostmodernistische elementen in <i>Het theater</i>	70
Hoofdstuk 5 Conclusies	74
Literatuur en bronnen	76

Inleiding

In november 1987 wilde een toneelgezelschap in Rotterdam *Het vuil, de stad en de dood*¹ van Rainer Werner Fassbinder uitvoeren. Veel Joden dachten dat dit een antisemitisch stuk was en demonstreerden daarom, samen met sympathisanten, tegen de uitvoering ervan. De uitvoering van het toneelstuk werd afgelast.

Een van de sympathisanten bij de demonstratie was de acteur Jules Croiset. Hij was weliswaar niet Joods² - zijn vader was Joods en zijn moeder niet - maar hij voelde zich verbonden met de Joodse gemeenschap. Zijn angst voor opkomend antisemitisme in Nederland was groot.

Toen er een week na de demonstratie niets in Nederland wees op antisemitische activiteiten, raakte Croiset verward. Had hij zich vergist? Was het antisemitisme misschien niet in opkomst?

Hij besloot zelf actief te worden en schreef dreigbrieven aan vooraanstaande Joodse gezinnen en aan zichzelf. Hij ondertekende die met 'Nederlandse Fascisten Jongeren Organisatie'. Op deze manier wilde hij Nederland alarmeren en aantonen dat het antisemitisme weer greep kreeg op de samenleving. Ook Freek de Jonge kreeg zo'n brief en hij besloot zijn kinderen te laten onderduiken. Hij en zijn vrouw kregen politiebewaking.

Croiset vreesde dat hij de grip op het effect van zijn dreigbrieven zou verliezen. 'Uit wanhoop daarover - de facto uit wanhoop over zijn eigen handelen - komt Croiset tot de eenmansactie in België' (Zonneveld 2002, p. 143) Deze eenmansactie hield in dat hij deed alsof hij in België was ontvoerd door een drietal fascist. Zij hadden hem daar, zogenaamd, vastgebonden en in een rioolbuis achtergelaten. Op zijn borst zouden zij een hakenkruis hebben gezet en op zijn onderarm een 'kamp'-nummer. Heel Nederland reageerde geschokt op de zelfontvoering. Even vreesde men dat het antisemitisme Nederland na de Tweede Wereldoorlog opnieuw bedreigde.

Een andere verklaring voor Croisets zelfontvoering komt van de advocaat van Croiset. Bij de discussie, na een besloten voorstelling op 21 november 1987, komen Doesburg en Croiset tegenover elkaar te staan. Croiset speelt een prominente rol in de discussie 'met emotionele getuigenissen over persoonlijk doorstaan oorlogsleed'. (Zonneveld 2002, p. 146) Doesburg reageert op Croisets uitlatingen met de uitspraak dat niemand het patent op leed

¹ In het vervolg: *Het vuil*

² Als in deze scriptie de 'Jood die geen Jood is, maar die zich wel Jood voelt' ter sprake komt, zet ik 'Jood' tussen enkele aanhalingstekens.

heeft. Oorlogsleed heeft ook op Doesburgs opvoeding een stempel gedrukt. Dit conflict, samen met de bekendmaking van de theatermakers de voorstelling te moeten afgelasten, omdat ze daartoe gedwongen zouden zijn, doen bij Croiset de stoppen doorslaan. Als argumenten niet helpen, kan, volgens Croiset, alleen een uitzonderlijke actie er nog voor zorgen dat hij zijn 'gelijk' krijgt. (Zonneveld 2002, p. 146) Dat gelijk bestaat erin dat Nederland zal erkennen dat het antisemitisme weer in opkomst is.

De actie van Jules Croiset met de dreigbrieven en de zelfontvoering heet de affaire-Croiset. De affaire-Croiset maakt deel uit van de Fassbinderaffaire. De Fassbinderaffaire bestaat verder uit de acties van Joden en verontruste Nederlanders, onder wie Freek de Jonge en Harry Mulisch, tegen de uitvoering van *Het vuil*. Bovendien maken de reacties van enkele notabelen, als rabbijn Soetendorp, theaterdirecteur Fred van de Hilst, historicus L. de Jong, op de acties, deel uit van de affaire. Ook de reacties van de pers zijn er onderdeel van.

Croiset was, na zijn acties met de dreigbrieven en zijn ontvoering, niet gestraft, maar als psychiatrisch patiënt behandeld. Croiset richtte met zijn brieven en ontvoeringsactie veel schade aan in Nederland. (Zonneveld 2002, p. 144) Men was geschokt en voelde zich voor de gek gehouden door Croiset. De Nederlandse theaterwereld had genoeg van de acties van Croiset. Zijn optredens werden geannuleerd.

De Fassbinderaffaire inspireerde verschillende auteurs om vanuit hun eigen discipline te gaan schrijven. Ischa Meijer schreef in 1988 het toneelstuk *Ons dorp, de schoonheid en het leven*. Hierin dreef hij de spot met de Joodse gevoeligheid voor *Het vuil*. (Gans 1994, p. 119-120) Veel Joden hadden alleen de meest antisemitische zinnen uit *Het vuil*, los van het gehele toneelstuk, gehoord. Toch waren ze van mening dat het, alleen al door die paar antisemitische uitlatingen van een karakter in dat toneelstuk, beter was *Het vuil* te verbieden.

In 2000 publiceerde Harry Mulisch *Het theater, de brief en de waarheid*.³ Dit boekenweekgeschenk was gebaseerd op de Fassbinderaffaire met de nadruk op de affaire-Croiset. De acteur Croiset maakte van zijn idee van een zelfontvoering werkelijkheid. Mulisch werd geïnspireerd door het gegeven dat iemand een verhaal bedenkt en dat niet op gaat schrijven, maar gaat doen. (Mulisch 2000-1) Mulisch gebruikte elementen uit de affaire-Croiset en gaf daar een eigen invulling aan.

Freek de Jonge reageerde in 2000 op Mulisch' *Het theater*, omdat hij dit boekenweekgeschenk opvatte als een rehabilitatie van Croiset. In de ogen van De Jonge was

³ In het vervolg: *Het theater*

deze rehabilitatie onacceptabel, omdat Croiset nooit excuses had gemaakt voor de dreigbrieven die hij in 1987 aan het gezin van De Jonge had gestuurd. De Jonge schreef als reactie op *Het theater* de conference *De conferencier, het boekenweekgeschenk en de leugen*. Deze conference voerde hij uit op het Boekenbal in maart 2000. In die conference speelt De Jonge, net als Mulisch in *Het theater* en Croiset met zijn zelfontvoering, een spel met de werkelijkheid.

Wat mij fascineert in de Fassbinderaffaire, is dat werkelijkheid en fictie op verschillende manieren met elkaar verweven zijn. Het theaterpubliek en het lezerspubliek reageren op de fictie, omdat zij ervan uitgaan dat fictie invloed kan uitoefenen op de werkelijkheid. Zo reageerden de Joden op *Het vuil*, omdat ze meenden dat dit toneelstuk het antisemitisme in Nederland kon vergroten.

Freek de Jonge reageerde op *Het theater*, omdat hij vond dat Mulisch daarin bewust de werkelijkheid van de Fassbinderaffaire gemanipuleerd had om Croiset eerherstel te bieden. De Jonge ging ervan uit dat *Het theater* van Mulisch effect zou hebben op de status van Croiset in de Nederlandse maatschappij.

Bij Ischa Meijer ligt de relatie tussen werkelijkheid en fictie anders. Hij reageerde in 1988 met *Ons dorp* op de reactie van de Joodse gemeenschap in 1987. In zijn toneelstuk hield hij de Joden een (lach)spiegel voor. In *Ons dorp* liet hij onder andere zien dat het onmogelijk is een hiërarchie in leed aan te brengen. (Gans 1994, p. 119-120) Zo boden de karakters in *Ons dorp* in een scène tegen elkaar op over wie in het ergste concentratiekamp had gezeten. (Gans 1994, p. 119-120) Degene die in het ergste kamp had gezeten was het belangrijkste.

Gans meldt in *Gojse nijd en Joods narcisme* op pagina 67 over Meijers (lach)spiegel dat ‘Het (grim)lachen om de eigen [Joodse] ‘schlemieligheid’, maar ook om de bedrevenheid waarmee joden elkáár het leven versjteren [zoals in de scène over de concentratiekampen] ‘het leed’ op een speelse wijze [relatieveert]’. Meijer relativeerde ‘het leed’ in *Ons dorp* en oefende zo invloed uit op zijn - Joodse - theaterpubliek en daarmee op de werkelijkheid. In dit toneelstuk is het niet de angst van het lezers- en theaterpubliek voor een effect in de werkelijkheid van de toneeltekst, maar de inzet van de auteur om met fictie invloed uit te oefenen op de werkelijkheid.

Het heeft er de schijn van dat Harry Mulisch, net als Ischa Meijer, met *Het theater* de werkelijkheid wil beïnvloeden. Mulisch kiest namelijk een onderwerp dat een probleem is in de samenleving, ‘de ‘Jood’ die zich bedreigd voelt door een vermeend antisemitisch

toneelstuk'. Met *Het theater* brengt hij dit onderwerp onder de aandacht van de lezers van dat boek.

Een andere reden om aan te nemen dat *Het theater* geëngageerd is, is dat Mulisch' oeuvre al eerder als geëngageerd aan te merken 'documentaires'⁴ schreef. Die worden opgevat als geëngageerd, omdat Mulisch in de tijd dat hij ze schreef opmerkte: 'Het is oorlog. En in oorlogstijd moet men zich niet bezighouden met het schrijven van romans. Dan zijn er echt wel belangrijker dingen te doen'. (Auwera 1969, p. 96)

Zijn 'documentaires' konden bijvoorbeeld bijdragen aan een andere kijk op een 'monster' als Adolf Eichman in *De zaak 40/61* of aan een visie op de maatschappij van de jaren zestig in *Bericht aan de rattenkoning*. In 1971 schrijft hij zijn laatste als geëngageerd bestempelde roman *De affaire Padilla*. Mulisch had, zoals uit deze voorbeelden blijkt, al voor *Het theater* geëngageerd werk geschreven om daarmee bij te dragen aan de ontwikkeling van ideeën over de maatschappij. Algemeen wordt aangenomen dat *Twee vrouwen* in 1975 zijn eerste literaire roman is sinds *Het stenen bruidsbed*, dat van voor zijn geëngageerde periode stamt.

In *Het theater* komen literatuur, zoals in *Het stenen bruidsbed* en engagement, zoals in *Bericht aan de rattenkoning*, samen. Het engagement in *Het theater* bestaat uit de betrokkenheid van Mulisch bij iemand die zich zeer betrokken voelt bij de Joden en die zich bedreigd voelt door het toneelstuk *Het vuil*. De 'Jood' Althans in *Het theater* is gebaseerd op Croisets lotgevallen, maar hij mag niet met Croiset verward worden.

De reactie van De Jonge op *Het theater* was de laatste literaire reactie die samenhang met de Fassbinderaffaire. Als publieke intellectueel gaf hij zijn visie op Mulisch' *Het theater*. Hij kondigde aan Mulisch' boek op 14 maart 2000 publiekelijk te gaan verbranden. Wilfried Takken, recensent van het *NRC Handelsblad*, hoorde dit in Ommen in De Jonges conference *De conferencier, het Boekenweekgeschenk en de leugen*⁵ en publiceerde de Jonges aankondiging op de voorpagina. (Takken 2000) Daarop maakte Mulisch De Jonge in de pers uit voor Goebbels. (Takken 2000) De pers mat de ruzie tussen Mulisch en De Jonge breed uit.

⁴ Ik ontleen het woord 'documentaires' aan Buurlage (1999 p. 21-22) Hij zegt hierover: 'De combinatie van verslaglegging met duiding vanuit een contemporain-historisch kader is kenmerkend voor een documentaire. Omdat de auteur feiten vertekent en niet altijd de helderheid biedt die de lezer van een journalist of commentator zou mogen verwachten, wil ik teksten als *Bericht aan de rattenkoning* echter niet zonder meer aanduiden als documentaires. Ik breng afstand aan door middel van enkele aanhalingstekens: 'documentaires'. Ik vind dat Buurlage hiermee een duidelijk onderscheid maakt tussen de roman en de op, aan de werkelijkheid ontleende, feiten steunende geëngageerde roman.

⁵ In het vervolg: *De conferencier*

Zo veroorzaakte de pers na de Fassbinderaffaire een nieuwe affaire: de affaire Mulisch - De Jonge.

Het engagement van Mulisch in *Het theater* lijkt in de studie *De revanche van de roman* van Thomas Vaessens te passen. Die studie onderzoekt het terugkerende engagement in de literatuur tussen 1980 en 2009. Engagement betekent volgens Vaessens dat auteurs in hun romans ‘streven naar betrokkenheid [bij de maatschappelijke problematiek om hen heen] en dat die betrokkenheid zich uit in een literatuuropvatting die het belang van teksten niet in de eerste plaats in de literaire aspecten ervan ziet, maar in een buiten de literatuur gelegen functie.’ (Vaessens 2009, p. 12) Doordat *Het theater* van 2000 is, valt het binnen de periode die Vaessens bestudeerde. De ‘buiten de literatuur gelegen functie’ zit bij Mulisch in het inzicht dat de lezer van *Het theater* krijgt in de Joodse angst-voor-oplevend-antisemitisme-problematiek van na de Tweede Wereldoorlog.

Vaessens’ uitgangspunt is dat de band tussen de literatuur en het grote publiek langzaam maar zeker aan het afbrokkelen was. Volgens Vaessens kwam dat doordat de lezers genoeg hadden van de postmoderne romans waarin ‘een al te ver doorgeslagen relativisme, een ironische levenshouding waarin niets meer reëel is, en de terreur van het adagium dat ‘anything goes’ (Vaessens 2009, p. 14) de boventoon voerden. Uit de romans die Vaessens in zijn studie onderzoekt, blijkt, volgens hem, dat de auteurs van die romans het ‘liefst ten overstaan van een groot publiek, de ooit vanzelfsprekende band tussen literatuur en maatschappij [willen] herstellen.’ (Vaessens 2009, p. 13) Deze ontwikkeling noemt hij het laatpostmodernisme. De auteurs proberen de band met de lezer op verschillende manieren te herstellen: ten eerste door geëngageerd te schrijven, ten tweede door bij te dragen ‘aan reële debatten over de wereld van vandaag’ (Vaessens 2009, p. 16) Als laatste ‘[moet literatuur] weer over de essenties van het leven willen gaan. En dat betekent dat ze om te beginnen een beetje minder literair moet durven zijn. (Vaessens 2009, p. 158) Met dit laatste punt bedoelt Vaessens dat de auteur meer aan moet durven sluiten bij de lezer en de werkelijkheid van alledag.

Mulisch grijpt terug op ‘de affaire Croiset’ uit de maatschappij van 1987. Daarom lijkt het erop dat hij ‘de buiten de literatuur gelegen functie’ (Vaessens 2009, p. 12) met *Het theater* zoekt. Ik denk dat Mulisch met zijn roman een deel van de werkelijkheid niet alleen wil beschrijven, maar met die beschrijving de maatschappij van 2000 en daarna, ook wil beïnvloeden. Dit engagement in Mulisch’ roman, samen met de insteek die Vaessens kiest om

de literatuurontwikkeling te beschrijven, brengt mij er toe in deze scriptie *Het theater, de brief en de waarheid* en *De revanche van de roman* met elkaar te confronteren. De vraag waar ik een antwoord op wil vinden is: Schrijft Harry Mulisch met de roman *Het theater, de brief en de waarheid* opnieuw een geëngageerde roman en past die roman daardoor in het laatpostmodernisme zoals Thomas Vaessens dat beschrijft in *De revanche van de roman*?

Hoofdstuk 1

1. Analyse en interpretatie van *Het theater, de brief en de waarheid*.

Inleiding

In dit hoofdstuk analyseer ik *Het theater* om inzicht te krijgen in de frictie tussen de feiten en de fictie in die roman. In acht paragrafen analyseer ik de opbouw, de vertellende instanties, de perspectieven, de tijd, de ruimte, de personages, de motieven. Het motief van de tegenspraak heeft een zo grote rol dat ik daar een aparte paragraaf aan wijd.

De opbouw van *Het theater* (1.1) vraagt aandacht, omdat daarin een groot probleem schuilt. De delen *I Herbert* en *II Magda* vormen een paradox. In de analyse zal ik dat probleem belichten.

Met de analyse van de vertellende instanties (1.2) en de perspectieven (1.3) kan ik bepalen welke personages door Mulisch letterlijke citaten uit de Fassbinderaffaire in de mond krijgen gelegd. Daarnaast zijn de perspectieven van belang om te kunnen bepalen welke onderdelen in *Het theater* inhaken op de werkelijke gebeurtenissen van de Fassbinderaffaire van 1987. Ook is het perspectief van de personages bepalend voor de interpretatie van de fictie-werkelijkheid door de lezer.

In paragraaf 1.4 behandel ik de tijdstructuur in *Het theater*. Dat is een belangrijk element, omdat *I Herbert* en *II Magda* beide in de fictie-werkelijkheid in 1999 plaatsvinden. Die gelijktijdigheid veroorzaakt de tegenstrijdigheid in het verhaal, die alleen in de fictie-werkelijkheid mogelijk is.

In paragraaf 1.5 komt de ruimte aan de orde, omdat Mulisch relaties legt tussen de ruimtes in de vertelling en het toneelmatige ervan. Het toneel is een weergave van de werkelijkheid, die door de kijker, zo lang hij in het toneel wil geloven, als werkelijkheid wordt ervaren, terwijl hij weet dat het de onwerkelijkheid is.

In paragraaf 1.6 analyseer ik de personages. De onbetrouwbaarheid die door de focalisatie ontstaat, krijgt in deze paragraaf aandacht.

De motieven analyseer ik in paragraaf 1.7. Veel motieven verwijzen naar de frictie tussen werkelijkheid en fictie. De tegenspraken maken zo een groot deel uit van *Het theater* dat ik daar een aparte alinea aan wijd (1.8). Op verschillende niveaus heeft Mulisch tegenspraken in *Het theater* verwerkt. In de tegenspraken komt spanning tussen werkelijkheid en fictie naar voren. De werkelijkheid kan hierbij zowel de werkelijkheid buiten *Het theater* zijn, als de fictie-werkelijkheid. Het begrip fictie kan de betekenis hebben van ‘verzonnen verhaal’, maar ook van ‘een - foutieve - interpretatie van de werkelijkheid in of buiten het boek’. Die interpretatie kan van één van de personages zijn, van de auteur en van de lezer.

Paragraaf 2 is een vervolg van de analyse. De kaft, de titel en ondertitel, en de drempeltekst dienen, mijns inziens, om de lezer voor te bereiden op een roman waarin werkelijkheid en fictie elkaar kruisen.

1.1 De opbouw

De roman bestaat uit de volgende delen: *I Herbert*, *Tussenspel*, *II Magda*. Daarop volgt een *Verantwoording*.

In *I Herbert* beschrijft Felix, aan de hand van een videoband van de crematie van Magda, hoe Herbert Althans een lijkrede uitspreekt voor zijn vrouw Magda. De lijkrede vormt een ingebed verhaal.

In het eerste deel van *Tussenspel* bespreken Felix en Vera de rouwtoespraak van Herbert nadat Felix hem heeft gecondoleerd. In het tweede deel spreken Vera en Felix over de begrafenis van Herbert.

In *II Magda* beschrijft Vera de lijkrede van Magda voor haar man Herbert tijdens zijn begrafenis, zoals Vera zich die jaren later herinnert.

In *Verantwoording* schrijft Mulisch dat hij iets onmogelijks heeft geschreven en dat Croisets wederwaardigheden aanleiding waren dit te gaan schrijven.

I Herbert en *II Magda* staan in de werkelijkheid van de lezer haaks op elkaar. Hun combinatie is onmogelijk. De twee zijn aan elkaar verbonden door *Tussenspel*. In *Tussenspel* vindt de overgang van *I Herbert* naar *II Magda* plaats. In *Verantwoording* schrijft Mulisch dat hij met het diptiek *I Herbert* en *II Magda* een fictie-werkelijkheid heeft geschapen die in de werkelijkheid onmogelijk is.

1.2 De vertellende instanties

We kunnen spreken van een meervoudige vertelsituatie. Hierdoor krijgt de lezer via verschillende personages zijn informatie. Op het moment dat de vertellende instantie verandert, moet de lezer schakelen. Hij betreft namelijk de informatie die hij van de ene instantie krijgt op de informatie die hij van een andere instantie krijgt.

In *I Herbert*, is Felix de ik-verteller. Felix is toneelschrijver van beroep en heeft opdracht een dramatische monoloog te schrijven (blz 7)⁶. Hij krijgt van de vertellende

⁶ In de analyse van *Het theater* zal ik volstaan met het geven van de paginanummers uit *Het theater, de brief en de waarheid*, 2000.

instantie de vertellersrol. Ook Herbert is ik-verteller in *I Herbert*. Felix' teksten krijgen door het metavertellen authenticiteitswaarde.

Te zijner tijd zal ik hem natuurlijk om toestemming moeten vragen [...] misschien kan hij het trouwens zelf spelen (p.9)

In *I Herbert* wisselen het vertellend ik en het belevend ik elkaar voortdurend af. De wisselingen op pagina 7, 8 en 9 kunnen dat verduidelijken. Op p. 7 vertelt het vertellend ik over zijn ervaringen bij de crematie van Magda in 1987. Op pagina 7 is de eerste zin 'De aula van het crematorium in Amsterdam is uitgevoerd in kale grijze baksteen, even kaal en grijs als de lucht boven de stad en de calvinistische ziel.' Meteen wordt deze zin gevolgd door het belevend ik. 'Er was veel belangstelling, vooral uit de theaterwereld; iedereen kende iedereen, maar er waren ook journalisten, vooral van de sensatiepers.' Het belevend ik vertelt verder wie er zijn op de crematie en het vertellend ik neemt het verhaal op de helft van pagina 7 over met 'Dat ik nu plotseling over die crematie schrijf, twaalf jaar later, anno domini 1999, komt omdat een toneelgezelschap mij onlangs vroeg een 'dramatische monoloog' te schrijven, want dat was een misdeeld genre, - ofschoon het westerse theater 2500 jaar geleden, bij de Grieken, toch met zoiets was begonnen: de klassieke, Dionysische dithyrambe, waaruit de tragedie voortkwam.' Het vertellend ik vertelt in het 'nu' in 1999 dat hem vlak voor dat 'nu' - namelijk 'onlangs'- is gevraagd een 'dramatische monoloog' te schrijven. Toen de vertellend ik de opdracht kreeg, dacht hij meteen aan de crematieplechtigheid van 1987.

Het belevend ik gaat op pagina 8 verder met 'Toen wij toegelaten werden, zaten hij en zijn familie en vrienden op de eerste twee rijen. Niemand van hen draaide zijn hoofd om.' Zes regels voor het einde van pagina 8 komt het vertellend ik weer naar voren. 'Nu, hier in mijn warme werkkamer, terwijl de avond valt over het drukke, winterse plein, draai ik het bandje voor de eerste keer af en ik zie het allemaal weer op het scherm.'

Halverwege pagina 9 neemt het belevend ik het verhaal weer over. Het 'ik' is weer in de aula van de crematie 'Omdat er te weinig stoelen waren, moesten veel mensen achterin staan; zelf vond ik nog een plaats opzij, in de vensterbank van een geblindeerd raam.'

Soms komt het vertellend ik heel even tussen gedachtestreepjes naar voren, zoals op pagina 12. 'Ik zag (belevend ik bij de crematie) - en zie het nu weer- (vertellend ik die de videoband bekijkt) dat hij [Herbert Althans] bij die herinnering zoiets als een lach moest onderdrukken.' (belevend ik). De vertellende instantie leidt de lezer voortdurend heen en weer

tussen de ‘warme werkkamer’ (p. 8) van het vertellend ik in de o.t.t. en de crematie van Magda van het belevend ik in de o.v.t.

Op pagina 10 spreekt voor het eerst het ‘ik’ Herbert. De teksten die Herbert uitspreekt, beluistert Felix op de videoband en deze schrijft hij op. Herberts monoloog kent ook een vertellend ik en een belevend ik. Dit vertellend ik spreekt in het ‘nu’ van 1987 op de crematie. Het belevend ik spreekt over gebeurtenissen van voor de crematie. Felix schrijft als vertellend ik over Herbert in de derde persoon enkelvoud ‘hij’.

In *Tussenspel* is Felix ik-verteller. De tekst wordt gepresenteerd als een dialoog tussen hem en Vera, een collega. De dialoog, die gaat over de zojuist bijgewoonde crematieplechtigheid, staat in de directe rede. Op pagina 82 wordt deze dialoog voortgezet. Het ‘ik’ in die dialoog is Vera. De dialoog is het vervolg van de dialoog aan het eind van het *Tussenspel* op pagina 64. De vertellende instantie geeft hier zijn visie op de man-vrouwverhoudingen, op het kunstenaarschap, zonder verschuiving van het gezichtspunt.

II Magda heeft Vera - geïntroduceerd in *I Herbert* - als ik-verteller. In dit deel wordt de tekst van Magda in de derde persoon weergegeven, onderbroken door commentaar van de ik-verteller.

Dit zei Magda die middag in de aula niet, ik verzin het er nu bij, want het is de waarheid (p.76).

Ook citeert zij Magda een enkele keer (p.79), zodat Magda daar optreedt als ik-verteller.

Hij deed dat natuurlijk om mij te helpen, zoals ik hem had willen helpen. (p.79)

In *II Magda* is afwisselend een vertellend en een belevend ik aan het woord. Het begint op pagina 65 met een belevend ik in 1987. Deze ik, Vera, is bij de begrafenis van Herbert. Na zeven regels wisselt het belevend ik naar vertellend ik in 1999 met de zin ‘Maar dat is ook meteen het enige, dat ik mij nog scherp herinner.’ Op pagina 66, in de tweede alinea, komt het belevend ik weer terug ‘Niemand had enig idee wat Herbert gemankeerd had, ook Felix wist het niet; misschien was er een ongeluk gebeurd.’

Vier regels voor het einde van diezelfde pagina wisselt het belevend ik naar het vertellend ik met

Ik schaam mij er een beetje voor, maar wat kleren betreft laat mijn geheugen mij nooit in de steek, zo oppervlakkig ben ik; ik herinner mij nog al mijn jurken, broeken, truien, jassen, schoenen sinds mijn vijfde jaar; soms, als ik niet slapen kan, laat ik ze aan mij voorbij paraderen als op een temporele cat walk. (p. 66)

Op pagina 69 onderbreekt het vertellend ik met een korte opmerking tussen haakjes even de verhaallijn van het belevend ik: ‘zonder tranquillizers kon hij niet meer slapen. Dat dat iets met zijn jeugd had te maken (ik geloof dat zijn ouders vergast waren) wist hij zelf natuurlijk ook.’ Het moge duidelijk zijn dat ook in *II Magda* het vertellend ik in de o.t.t. is geschreven en het belevend ik in de o.v.t. Alles wat het vertellend en belevend ik over Magda schrijven, staat in de derde persoon enkelvoud ‘zij’.

In de *Verantwoording* op de pagina’s 83 tot en met 85 is de vertellende instantie Mulisch aan het woord. Mulisch verantwoordt hoe *I Herbert* en *II Magda* elkaar uitsluiten en tegelijkertijd aanvullen. Tevens vertelt hij hoe hij tot het schrijven van *Het theater* is gekomen.

1.3 Perspectieven

In deze paragraaf wordt het belang van het perspectief, en daarmee de vraag naar de betrouwbaarheid van de beschrijvingen duidelijk zichtbaar. Ik kom terug op die betrouwbaarheid in paragraaf 1.6 ‘motieven’.

I Herbert is geschreven vanuit het perspectief van Felix, als getuige van de lijkrede van Herbert. Felix bekijkt een videoband waar de lijkrede van Herbert op staat.

Felix voorziet de videobeelden van commentaar. Hij kent Herbert als acteur, en die voorkennis lijkt mee te spelen in de manier waarop hij bijvoorbeeld Herberts gebaren interpreteert.

Hij [Herbert] hief een hand op en declameerde de verzen, tegelijkertijd de acteur acterend die hij was. (p.10)

Tussenspel bestaat uit een kale dialoog. Uit de context van *I Herbert* maken we op dat het Felix en Vera zijn die met elkaar spreken, maar zij worden in de dialoog niet genoemd. Typografisch zijn de sprekers van elkaar te onderscheiden door inspringende regels. Zo is waar te nemen dat Felix langere teksten voor zijn rekening neemt dan Vera, die meer dan hij vragen stelt en korte commentaren levert, zoals:

En jij weet hoe zij in elkaar zit (p.58)

Je praat er nogal afstandelijk over (p.59)

De teksten van Felix zijn over het algemeen langer. De dialoog bevat meer van zijn visie dan van Vera's. Zo is Felix' visie op kunstenaars dat een kunstenaar pas echt zichtbaar wordt door zijn 'verhaal'. Felix noemt een aantal voorbeelden - Beethoven, van wie iedereen weet dat hij doof was, Kafka die tuberculeus was (p. 63) -, en dit verhaal draagt bij aan de waarde van het kunstwerk.

Het *Tussenspel* is door een witregel op pagina 62 verdeeld in twee stukken. In de tekst staan aanwijzingen op basis waarvan we moeten aannemen dat het deel vóór de witregel aansluit bij *I Herbert*, de crematie. In het deel voor de witregel wordt immers gesproken over Magda die verbrand wordt (p. 58). Het deel ná de witregel lijkt hier een vervolg op, maar sluit aan bij *II Magda*. Vanaf hier wordt immers over een begrafenis gesproken en niet over een crematie. Er staat 'Op een normale begrafenis komen alleen mensen die op een of andere manier persoonlijk verbonden zijn met de dode.' (p. 62) Deze dialoog zet zich voort op pagina 82 en daar staat nogmaals een aanwijzing dat de lezer met een begrafenis te maken heeft 'terwijl wij tussen de zerken de kist volgden'.

In *II Magda* wordt de begrafenis van Herbert beschreven vanuit het perspectief van Vera. Bij het schrijven van haar relaas over de begrafenis van Herbert Althans heeft Vera niet de beschikking over een videoband, zoals Felix. Zij diept al haar herinneringen op uit haar geheugen. De beschreven gebeurtenissen vonden in 1987 plaats, twaalf jaar voor het nu van de vertelling in 1999. Op verschillende manieren legt de auteur nadruk op de waarschijnlijke onbetrouwbaarheid van die herinneringen.

Hoe Magda het zei weet ik niet meer, wel - in grote trekken - wat zij zei. (p.68)

Het hoge woord moest er uit, maar in welke etappes dat gebeurde, staat mij alleen nog vaag voor de geest. (p. 73)

Daarnaast wordt in de tekst duidelijk dat Vera meer op indrukken dan op feiten gericht is: zo heeft ze op de toneelschool niet op Magda gelet, ze zal later wel zien hoe ze structuur aanbrengt, ze herinnert zich vooral lichaamstaal, ze weet nog dat Magda steeds nerveuzer werd maar niet wat ze zei. *II Magda* eindigt op pagina 82, onaangekondigd, met een vervolg op de dialoog van de pagina's 62 - 64 uit het *Tussenspel*.

In *Verantwoording* vertelt Mulisch hoe zijn tekst 'geen beeld of interpretatie van zijn [Croisets] even fantastische als reële onderneming, die destijds veel opzien baarde, [is] maar uitsluitend de aanleiding tot [zijn] eigen literaire avontuur. Doordat Mulisch als 'ik' optreedt in zijn *Verantwoording*, wordt de werkelijkheidsbeleving van de lezer met betrekking tot *Het theater* groter. De vertellende instantie Mulisch noemt verschillende bronnen die hij heeft gebruikt om zijn verhaal te kunnen schrijven: Croiset en zijn vrouw, afschriften van het politiedossier, het boek *Met stomheid geslagen* van Croiset inclusief de uitgeverij, jaar en plaats van uitgifte. (p.85) Deze bronvermeldingen versterken, net als het naar voren treden van de vertellende instantie, de indruk dat het in *Het theater* om een waargebeurde geschiedenis gaat.

Verder schrijft Mulisch 'Ik heb mijn verbeelding er op losgelaten, en zoals het er nu ligt heeft het nauwelijks nog iets te maken met zijn lotgevallen'. Deze tekst lijkt erg op de tekst van Felix op pagina 9. Dat bevestigt mijn idee dat Mulisch op pagina 9 zijn eigen ideeën over het schrijven van een roman ventileert.

1.4 Tijdstructuur

De roman stelt de gebeurtenissen van 1987 centraal, op het moment dat Herbert en Magda reageren op de dreigende opvoering van Fassbinders *Het vuil*. In *I Herbert* en in *Tussenspel* wordt op deze periode teruggekeken vanuit 1999, wanneer Felix de opdracht aanneemt een dramatische monoloog te schrijven. In *II Magda* wordt op deze periode teruggekeken vanuit 1999, wanneer Vera wordt gevraagd een dramatische monoloog te schrijven.

Zowel in *I Herbert* als in *II Magda* wordt teruggekeken tot 1969, als Magda en Herbert elkaar ontmoeten tijdens de Aktie Tomaat. Hij is daar beginnend acteur, zij studente aan de toneelschool. Beiden noemen een en hetzelfde moment van ontmoeting: op een

discussiemiddag een paar dagen na het gooien van tomaten tijdens de opvoering van *De Storm* van Shakespeare.

Verantwoording behoort niet tot het fictionele deel van de roman. In de paragraaf ‘perspectief’ heb ik al een aantal argumenten hiervoor aangedragen. *Verantwoording* wordt door de auteur gedateerd ‘Amsterdam 1999’. (p.85) Het jaar waarin Mulisch *Het theater* schreef, valt samen met het jaar waarin Felix en Vera over Herbert en Magda vertellen.

1.5 Ruimte

I Herbert is voornamelijk gesitueerd in ‘De aula van het crematorium in Amsterdam’ (p.7). De verteller, Felix, bevindt zich in zijn werkkamer, die uitkijkt over een plein (p.8). De auteur beschrijft van daaruit de crematie: een aantal rijen zittende mensen die zicht hebben op een witgelakte kist tussen bloemen, met daarop een foto van de overleden Magda. Veel mensen moeten staan. In de ruimte staat een kathedraal, vanwaar Herbert de mensen en Magda toespreekt. Op pagina 26 maakt Felix de vergelijking met een ‘dramatisch decor’ en op pagina 43 vergelijkt Felix de ruimte met een theaterzaal.

Ook was hij er in geslaagd, met zijn dramatische instinct de aula van het crematorium te veranderen in een theaterzaal, waarin iedereen aan zijn lippen hing. (p.43)

Herbert beschrijft in zijn toespraak hoe hij per trein via Brussel naar de Borinage reisde, waar hij de nacht doorbracht in een rioolbuis op een verlaten mijnindustrieterrein. De beschrijvingen zijn beeldend:

Verderop de lugubere steenkoolvulkanen, geflankeerd door verlaten schachttorens als orphische trappenhuisen naar de onderwereld (p.39).

Tussenspel is buiten gesitueerd. Doordat er in de tekst geen aanwijzingen staan voor een overgang die tijd en ruimte overbrugt, lijkt het aannemelijk dat Vera en Felix vlak buiten het crematorium met elkaar praten. Ze zien auto’s, asfalt en beton (p.57) en Felix zegt op diezelfde pagina

Draai je eens om. Moet je kijken: daar gaat ze – die dunne rook uit die ellendige schoorsteen.

[...] Waarom zijn schoorstenen van crematoria toch altijd vierkant en nooit rond? (p.58)

II Magda speelt zich af in een aula van een uitvaartcentrum. Vera zit in een grote rieten stoel onder een parasol op het terras te schrijven. Van daaruit beschrijft zij Magda's lotgevallen. Felix maakt een vergelijking tussen het crematorium en een theaterzaal. Vera doet zoiets in *II Magda* ook. Hier gaat het om de vergelijking tussen het uitvaartcentrum en het theater.

[...] langzaam zwaaiden in de stilte de twee grote deuren aan de andere kant van de kist open en toonden iets totaal onwerkelijks: de natuur. Ingelijst door de starre, witte kunstlichtmuur wuifden de winterse bomen in het ongeloofwaardige blauwe licht van de wereld. Maar er stonden ook twee sombere rijen van elk vier roerloze, in het zwart geklede mannen, gescheiden door een ruimte zo breed als de kist, die naar binnen keken.

Als ze dat goed uitlichten bij Hypocriet kan het een schitterend slottaferaal zijn voor mijn monoloog. Het opnemen en wegdragen van de kist is dan misschien niet eens nodig. (p.81)

1.6 Personages

De personages in de roman zijn als het ware paarsgewijs opgebouwd: Herbert en Magda, man en vrouw, vormen elkaars verhaal (de echte inhoud van de roman), zijn een echt paar, hebben samen twee kinderen en zijn beiden acteur. In de toespraken van Herbert en Magda treden zij beiden op als belevend en vertellend ik, commentaar leverend op hun eigen beleving.

Felix en Vera zijn collega's, man en vrouw. Ze zijn, min of meer toevallig, samen bij het afscheid van Herbert en / of Magda aanwezig. Beiden kenden Herbert en Magda al lang. Ze hebben de functie van observant en 'verslaggever'. Ze observeren gelijktijdig, maar schrijven hun verslag van de gebeurtenissen separaat. Hun verslagen maken elkaars verslag in de werkelijkheid onmogelijk. De man-vrouwverhoudingen komen in paragraaf 1.8 onder het kopje 'tegenspraken' terug. In *Het theater* komen twee speaking names voor. De naam van Felix betekent 'goed' en de naam van Vera betekent 'waarheid'. De betekenis van Vera's naam staat in de titel van *Het theater*. Ik kan het 'goede' van Felix niet opmaken uit de tekst van *Het theater*.

Felix is toneelschrijver en regisseur. Hij heeft zijn werkkamer aan een plein. Hij is niet veel ouder dan Vera, maar hoe oud hij is, wordt niet beschreven. Van zijn uiterlijk is niets

bekend. Felix heeft kennis van klassieke muziek, is behoorlijk erudiet. Hij las in de jaren zestig, naast werk van revolutionairen als Marx, werk van Nicolaus Cusanus en voelde zich verwant met Cusanus. Dat kwam vooral doordat hij, naar eigen zeggen, net als Cusanus, ‘nooit bang [is] geweest voor tegenstellingen, zelfs niet voor tegenspraken’ (p.17).

Vera is opgeleid als actrice. Zij werd regisseuse en is dichteres. Vera woont op een boerderij waar zij haar eigen groenten kweekt. Ze heeft een witte lok in haar zwarte haar. Ze is acht jaar getrouwd geweest met een schaakmeester.

De beschrijvingen van Herbert komen tot de lezer via de focalisatie van Felix. Hij beschrijft Herbert in ‘een donker pak en een zwarte das, die scheef zat’. (p.10) Felix voegt aan zijn observatie de persoonlijke noot van de scheve das toe en ‘Hij zag er wat verwilderd en slecht geschoren uit. (p.10)

Magda is gekleed in ‘een eenvoudige, vrij lange witte jurk en [draagt] geen kettingen of armbanden’ (p. 66). Zij is voor de begrafenis naar de kapper geweest. Vera voegt het bijvoeglijk naamwoord ‘eenvoudig’ toe aan de jurk van Magda.

1.7 Motieven

In de roman is een aantal motieven herkenbaar dat gezamenlijk kan bijdragen aan betekenis, die de lezer aan het verhaal kan toekennen. In het kader van de hoofdvraag heb ik ervoor gekozen die motieven te analyseren die te maken hebben met de frictie tussen fictie en werkelijkheid. De werkelijkheid is, naast engagement, een van de pijlers onder de studie van Vaessens, die in hoofdstuk 4 aan de orde komt.

- 1 Fricție tussen fictie en werkelijkheid
- 2 Idee en daad
- 3 Metavertellen
- 4 De droom
- 5 Theater
- 6 Onbetrouwbaarheid
- 7 Tegenspraak
- 8 Man en vrouw

Het hoofdmotief: De frictie tussen fictie en werkelijkheid

1 Mulisch geeft het motief van frictie tussen werkelijkheid en fictie, onder andere vorm door verwijzingen naar toneel en theater (in de titel, in de ruimtebeschrijvingen, in Felix' perceptie van Herberts handelen) In theater is de tegenspraak tussen schijn en werkelijkheid impliciet aanwezig. Als toeschouwer verlies je je in het spel van de acteurs, maar tegelijkertijd weet je dat wat je ziet, spel is.

Dit gegeven kan als parabel worden opgevat. De lezer van een literair werk verliest zich immers in de fictionele wereld van dat werk, terwijl hij weet dat er buiten dat werk andere wetten gelden en een andere wereld bestaat. Sötemann zegt hierover 'enerzijds beleeft de lezer de door het literaire werk geëvoceerde 'wereld' als werkelijkheid – hij gaat erin op, levert er zich aan over – en anderzijds blijft hij *tegelijkertijd* in zijn eigen 'wereld – blijft hij zich bewust van het daarin voor hem geldende normsysteem. Het adequate effect resulteert uit de botsing van deze 'werelden''. (Sötemann 1981, p. 29)

Als Felix in *Het theater* het gedrag van Herbert beschrijft, komt naar voren dat het onduidelijk is wat Herbert speelt en wat echt is. De overdrevenheid van zijn gebaren en het gebruik van zijn toneelstem benadrukken dat. Over de toneelschool zegt Herbert: 'Daar had je die toneelschool weer, dat bizarre instituut, waar je leert om niet jezelf te zijn' (p.19). In het toneelspelen komt de frictie tussen fictie en werkelijkheid naar voren. Wat je speelt moet geloofwaardig overkomen en dat bereik je volgens Herbert 'door niet jezelf te zijn'. Dat klinkt paradoxaal.

Op pagina 61 staat over de acteur 'In het Grieks was een hupokritès een toneelspeler, een "antwoorder" die reageerde op het koor; later kreeg het ook de betekenis "huichelaar", die het nog steeds heeft.' De toneelspeler wordt hier neergezet als huichelaar en hij is daardoor ongeloofwaardig.

Aan het eind van *Verantwoording* noemt Mulisch twee zaken die de frictie tussen fictie en werkelijkheid nogmaals onderstrepen. Eerst vertelt hij dat zijn tekst 'geen beeld of interpretatie is van zijn [Croisets] even fantastische als reële onderneming'. (p.85) De lotgevallen van Jules Croiset waren alleen een aanleiding voor de vertelling. In de zin 'Mijn verhaal is niet waar of onwaar, zoals een feitenverslag, - als literair verhaal is het zijn eigen feit.' (p. 85) bevestigt Mulisch de frictie tussen fictie en realiteit. Een feitenverslag kan waar of onwaar zijn, maar een literair verhaal is in zich een feit.

Daarna bedankt Mulisch Croiset en zijn vrouw uitgebreid voor hun medewerking bij het verstrekken van informatie over Croisets ontvoering. Hiermee bevestigt hij dat hij feitelijke informatie heeft gebruikt om ‘een literair feit’ - fictie - te creëren.

2 Felix schrijft in *I Herbert* over de tegenstelling tussen idee en daad. Dit lijkt in *Het theater* een abstract motief te zijn. Het idee is goed, maar de daad richt schade aan. Zo vertelt Herbert in de lijkrede: ‘Voor het eerst in mijn leven was ik echt creatief; ik voelde mij als een toneelschrijver die een intrige uitdoktert, behalve dan, dat mijn drama in de werkelijkheid opgevoerd zou worden, met mijzelf in de hoofdrol. (p. 34) Herbert denkt: ‘Op hetzelfde moment begreep ik, dat ik alles verkeerd had gedaan. Als een thrillerschrijver had ik een plot uitgedacht, en niet alleen uitgedacht, ook uitgevoerd, zodat...’ (p. 54) Ook Magda realiseerde zich dat zij op het moment dat ze de brief overhandigde aan Herbert ‘een onherstelbare fout had gemaakt. (p. 76) Het uitdenken van een plot is fictie. Het bedachte plot uitvoeren in de werkelijkheid, leidt tot problemen.

Het mise en abyme van de schaker op pagina 76-77 wijst ook op dit motief. Zolang de schaker nadenkt over de beste zet, is er niets aan de hand. Op het moment dat hij de zet doet, en zich realiseert dat het de verkeerde zet is, is de partij verloren.

Mulisch zei in 2000 in een interview bij Barend en Van Dorp dat zijn inspiratie om *Het theater* te schrijven voortkwam uit het idee ‘Wat mij boeide is: de man [Croiset]ontwerpt een verhaal [...] en dat ging hij niet opschrijven, dat ging hij doen!’ (Mulisch 2000-1)

3 Een ander motief is ‘Metavertellen’ dat een aantal malen in *Het theater* voorkomt. Het metavertellen versterkt de suggestie dat de geschiedenis op de videoband, die een-op-een wordt overgenomen door Felix, waar is. Aan de andere kant vestigt de verteller met metavertellen ook juist de aandacht op het feit dat het gelezene *wordt verteld* en dus fictie is.

In *Het theater* is metavertellen een interessant gegeven, omdat Mulisch in *Het theater* voortdurend speelt met de scheiding tussen werkelijkheid en fictie. Enkele metafictionele zinnen in *Het theater* zijn: ‘Ik had het onbestemde gevoel dat er iets ging gebeuren.’ (p.7) Het belevend ik geeft een vooruitwijzing. Het ik neemt de positie van auctoriale verteller in. Op pagina 9 zegt het vertellend ik:

‘Ik heb besloten alles eerst maar eens zo nauwkeurig mogelijk op de computer te zetten, ook uit mijn herinnering, daarna zie ik wel weer verder [...] Vervolgens zal ik zijn [Herberts] verhaal natuurlijk moeten veranderen, vervormen, er een heel andere draai aan moeten

geven, zodat het loskomt van hem, - maar daar ga ik nu nog niet over nadenken: het moet ook voor mijzelf een verrassing blijven.’ (p.9)

Een andere metafictionele zin is: ‘Terwijl ik dit opschrijf, schiet mij plotseling een voorval uit de jaren zestig te binnen; ik stop de band even om het te noteren.’, staat op pagina 16. Felix zet de band even stil om een gedachte, die in hem opkomt naast de lijkrede, te noteren. Dat laat de vertellende instantie Felix doen, omdat hij Felix dan kan laten uitweiden over de theorie van de *coincidentia oppositorum* van Nicolaus Cusanus.

Op pagina 18-19 vertelt Felix ‘met dat verhaal is het niets geworden, - en eer dat nu ook gebeurt met het verhaal van Herbert schakel ik de video weer in’. Hier wordt de vertellersrol in handen gelegd van Felix. Felix spreekt zichzelf toe met ‘eer dat nu ook gebeurt met het verhaal van Herbert’, maar ook de lezer die wil weten hoe Herberts lijkrede verder gaat. ‘Terwijl ik dit schrijf in 1999, op mijn computer, besef ik plotseling hoe lang twaalf jaar geleden intussen al is.’(p. 51) Wat Felix schrijft, lees ik als lezer als het ‘nu’ van het verhaal.

Ook in *II Magda* komt metavertellen voor. Vera vertelt op pagina 66: ‘Laat ik eenvoudig maar eens beginnen met wat losse notities, naar het mij invalt, daarna zie ik wel hoe ik het structuur geef.’ Ook op pagina 71 zegt Vera dat zij aan het schrijven is ‘Nu ik dit opschrijf, voel ik weer de verkillung die in mijn botten drong’. Op pagina 72 staat ‘Ik vrees dat ik er een gedicht over moet schrijven, maar ik hoor nog geen woorden.’ (Een gedicht moet door de taal gemaakt worden, niet door de dichter.) Net als bij Felix in *I Herbert* sluit deze laatste opmerking, tussen haakjes, wel heel nauw aan bij Mulisch’ idee over het schrijven van een roman. Het is ‘een beschrijving van *algemene aard* die de verteller naar aanleiding van het verhaal ten beste geeft’ (Van Boven en Dorleijn 1999, p. 190)

In de overpeinzing op pagina 75: ‘Zij was niet de eerste die ervoer dat schrijven een riskante onderneming is, die je maar voor een deel zelf in de hand hebt.’ lijkt het erop dat Mulisch, bij monde van Vera, die commentaar geeft op Magda’s handelen, een idee geeft over zijn eigen schrijvervaring.

4 De droom is een motief dat goed past in de problematiek van de frictie tussen fictie en werkelijkheid. Als je droomt, beleef je de droom als werkelijkheid, maar dat is hij niet. ‘Droom’ staat in *Het theater* voor iets wat niet kan worden verteld. In *I Herbert* vertelt Herbert over het hebben van een droom. Hij zegt hierover in zijn lijkrede dat

‘het onmogelijk is een droom te vertellen. Als je droomt is alles normaal, maar als je wakker wordt en je vertelt je droom, is alles idioot. Omdat je droom niet idioot was toen je hem droomde, vertel je dus iets anders dan je droom. Maar wat vertel je dan?’ (p.42)

Vervolgens vertelt Herbert wat hij meemaakte terwijl hij, ‘ontvoerd’, in zijn rioolbuis lag. Het vertellend ‘ik’, Felix, heeft het ‘gevoel dat hij [Herbert] de droom die hij niet kon vertellen, nu toch verteld had.’ (p.43) De droom van Herbert zijn voor Felix de gebeurtenissen in en om de rioolbuis waar Herbert over vertelt als realiteit. De droom is de niet-werkelijkheid. Als Felix daarentegen de gebeurtenissen rondom de rioolbuis als droom bestempelt, is de werkelijkheid droom geworden.

In *Tussenspel* wordt het idee van Herbert over dromen besproken door Felix en Vera. Felix herhaalt Herberts woorden over dromen, namelijk ‘dat ze idioot zijn als je ze vertelt, maar niet als je ze droomt, en dat je dan dus iets anders vertelt dan je droom: maar wat?’ (p. 61) In wat je niet kunt vertellen, ligt volgens Felix de sleutel tot het wereldraadsel. In *II Magda* komt de droom op pagina 78 terug. Daar vertelt Vera over dromen: ‘De enige manier waarop er over [dromen] gesproken kan worden, is de kunst’. (p.78)

5 Het theater-motief staat onomwonden in de titel van de roman. Het is een titel in drie delen, als de drie bedrijven van een toneelstuk. De personages hebben allemaal een verbinding met het theater, als acteurs of als toneelschrijver. Hieronder onderzoek ik de mogelijkheid om de gehele roman als een theaterstuk te zien.

De vorm van de roman, twee gelijkwaardige delen met een *Tussenspel*, kan worden gezien als analoog aan twee bedrijven met een pauze. In het deel voor de pauze zien de toeschouwers Felix en Vera een bedrijf waarin een man een lijkrede uitspreekt bij de doodskist van zijn vrouw. De verteller, Felix, kan op de rand van het podium zijn commentaar geven. De pauze voor Felix en Vera begint met een sigaretje buiten op de parkeerplaats. (p. 57) In *Tussenspel* bespreken de gesprekspartners lijken op brandstapels, en het cremeren van Magda. Na de witregel op pagina 62 wordt een ‘rare donderslag’ gehoord, die geïnterpreteerd kan worden als de gong die het tweede deel van de voorstelling aankondigt. Het bedrijf na de pauze toont Vera en Felix een lijkrede die een vrouw uitspreekt bij de kist van haar man. Ook de ruimtebeschrijvingen van crematie en begrafenis kennen verwijzingen naar het theater, althans, volgens Felix en Vera:

Felix: [...] Aan de andere kant van de kist [...] brandde op een manshoge kandelaar een kaars, zo dik als een ouderwetse kachelpijp. Een perfect toneelbeeld. (p.8)

Vera: Als ze dat goed uitlichten bij Hypocriet kan het een schitterend slottaferaal zijn van mijn monoloog. (p. 81)

6 De onbetrouwbaarheid van de vertellende instanties is ook een motief. In *Het theater* komt de informatie tot ons vanuit verschillende focalisaties. Het zijn Felix, Vera, Herbert, Magda die focaliseren. Felix en Vera zijn toneelschrijvers. De informatie die de lezer krijgt, wordt bepaald door hun beleving van de fictie-werkelijkheid. Een van de opvallende zaken is dat zowel Felix als Vera toneelbeelden zien in de fictie-werkelijkheid van respectievelijk de crematie en de begrafenis. Doordat zij de fictie-werkelijkheid in verband brengen met toneel, legt de lezer dat verband ook.

Volgens Felix maakt Herbert theater van zijn lijkrede. Felix schrijft: Herbert is ‘zelf in elk geval de betere acteur’ (p. 10) Hij spreekt met ‘zwere geofende stem’ (p. 10) en declameert verzen ‘tegelijkertijd de acteur acterend die hij was’ (p.11). Ook hier bepaalt Felix’ focalisatie dat de lezer een link legt met het theater.

De informatie die via de focalisatie van Vera tot de lezer komt, is niet betrouwbaar, omdat zij alle informatie over 1987 uit haar herinnering op moet diepen. Zij vertrouwt haar eigen geheugen niet. Vera schrijft: ‘Maar dat is dan ook meteen het enige, dat ik mij nog scherp herinner.’ (p. 65) en ‘Ik meen...’ (p. 67) ‘... geloof ik (p. 68) ‘Maar hoe ik mij ook inspan, ik kan niet meer achterhalen wat zij precies zei’.(p. 68)

De auteur, Felix, bereikt een zekere mate van geloofwaardigheid, doordat hij een videoweergave van de crematie gebruikt. Daardoor kan hij Herbert helder beschrijven. Tegelijkertijd moge duidelijk zijn dat beeldmateriaal nooit volledig kan zijn; de filmer maakt immers al een selectie die de kijker stuurt, en vervolgens interpreteert de individuele kijker, in dit deel Felix, die selectie.

7 De Aktie Tomaat was een actie in 1969 tegen het gevestigde toneel. Bij de première van *De storm* van Shakespeare gooiden studenten van de toneelschool tomaten. De actie was gericht tegen het theaterbestel. De subsidies gingen naar de gevestigde gezelschappen, waardoor vernieuwing uitbleef. Er was kritiek in de toneelwereld op de keuze van de toneelstukken. Er was een gebrek aan maatschappelijk engagement volgens de studenten. De

actie had succes. Eind 1970 kreeg het Werkteater subsidie en geleidelijk veranderde het toneelbestel. Het Werkteater acteerde op locatie en bracht problemen van alledag voor het voetlicht. Zij maakten theater dat herkenbaar was voor het publiek en dat aansloot bij de werkelijkheid. Dit in tegenstelling tot het gevestigde toneel.

Het hoofdmotief van *Het theater* is volgens mij de frictie tussen fictie en werkelijkheid. In *Het theater* zorgt die voor de lezersverwarring. Ik heb met genoeg motieven uit *Het theater* aangetoond dat die frictie in verschillende lagen van het boek aanwezig is.

Ik ben mij ervan bewust dat het motief van de tegenstelling tussen fictie en daad ook een belangrijk motief is en niet alleen omdat dit motief de frictie tussen fictie en werkelijkheid ondersteunt. Het mise en abyme van de schaker, dat Mulisch vanuit Vera's oogpunt beschrijft, duidt erop dat Mulisch de tegenstelling tussen fictie en daad een belangrijk element in de vertelling vindt.

In hoofdstuk 4, dat over het engagement van Mulisch gaat, zal ik langer bij de daden en de schrijfdaden van Mulisch stilstaan. Ik zal de schrijversideeën van Felix en Vera naast de schrijversideeën van Mulisch plaatsen.

Het motief, 'de' boodschap, die ik verwachtte, 'de impact die een uitvoering van een toneelstuk zoals *Het vuil, de stad en de dood* heeft op naoorlogse 'Joodse' oorlogsslachtoffers, moet niet onderschat worden', is niet aan de orde gekomen in mijn analyse. Hoewel er in *Het theater* wel aanwijzingen zijn, zoals het noemen van de gaskamers (p. 10), de verbrandingsovens (p. 10) de vernietigingskampen,(p. 35) de Jodenvervolging (p. 25, p. 52-53), is dit motief volgens mij niet de boodschap die *Het theater* uit wil dragen. Ik kom vooral tot die conclusie, omdat in *Verantwoording* Mulisch vooral de frictie tussen fictie en werkelijkheid uitwerkt 'Mijn tekst is geen beeld of interpretatie van zijn even fantastische als reële onderneming'. (p. 85) Hij wijdt niet een woord aan het slachtofferschap van de 'Jood' Croiset. Mulisch geeft zelf niet aan dat dit motief belangrijk is in *Het theater*. In hoofdstuk 4 zal ik *Het theater* benaderen vanuit de studie van Vaessens. Daarin zal ik terugkomen op het engagement in *Het theater*.

1.8 Tegenspraak.

In een paradox heb je altijd te maken met een schijnbare tegenstrijdigheid. Als lezer volg je beide werkelijkheden van de tegenstrijdige elementen en je kunt niet anders dan concluderen

dat wat je leest, niet klopt. Hoe verder de lezer zich in de paradoxale gebeurtenissen van *Het theater* verdiept, hoe moeilijker het wordt de paradox op te lossen.

Op de voorkant van *Het theater* is de paradox met de onmogelijke figuur, de afbeelding van de driehoek van Penrose, onmiskenbaar duidelijk gemaakt. In de roman zien we op verschillende niveaus tegenspraken, die ik hieronder in kaart breng.

Bij het lezen zien we dat in de vertelling van *I Herbert* Magda zelfmoord heeft gepleegd:

Maar waarom heeft zij toen de volgende dag... (p.55).

Herbert spreekt op haar crematie, en vertelt zijn versie van de gebeurtenissen die aan deze zelfdoding voorafgingen.

In *II Magda* is het volgens Magda Herbert die een eind aan zijn leven maakt,.

Waarom voerde hij zelf uit waarmee ik hem uit liefde had bedreigd? (p.79)

Beide versies van de gebeurtenissen zijn met elkaar in tegenspraak. Ze kunnen niet tegelijk waar zijn, en de lezer hangt als het ware tussen twee werkelijkheden in. In *Verantwoording* zegt de auteur

dat hij met het schrijven van de beide delen iets onmogelijks heeft gewaagd. 'Het [*I Herbert* en *II Magda*] zijn twee complementaire werelden, die elkaar uitsluiten.'(p.84)

Mulisch smeedt met deze opmerking in de *Verantwoording* de beide, elkaar uitsluitende, delen aaneen tot een nieuwe werkelijkheid. Die werkelijkheid, zoals de literatuur die hier mogelijk maakt kan in de gewone wereld niet bestaan,. Ze sluiten elkaar niet alleen uit, maar vullen elkaar ook aan. Het ziet ernaar uit dat Mulisch met 'het elkaar uitsluiten en toch tot een geheel worden' een nieuwe werkelijkheid schept.

Binnen *I Herbert* en *II Magda*, een niveau lager, ligt de inhoudelijke paradox dat zowel Herbert als Magda hun acties ondernemen om hun partner voor zelfmoord te behoeden. In *I Herbert* probeert Herbert Magda te redden, maar door zijn reddingspoging drijft hij haar juist de dood in. In *II Magda* probeert Magda Herbert te redden. Ook in dit deel is de

reddingspoging echter de aanleiding voor de zelfmoord. Op dit niveau willen beiden de werkelijkheid met een idee beïnvloeden voor een liefdevol doel.

Soms staat een tegenspraak ook op één pagina. Op pagina 32 worden de neonazi's beschreven als stumpers. De tegenspraak ligt in het kaalscheren van de schedel. Herbert licht toe dat niet de nazi's zich kaalschoren, maar dat de gevangenen van de nazi's in de concentratiekampen dat 'kapsel' droegen. Ook hier bestaat frictie tussen de werkelijkheid van de kale hoofden van de gevangenen en de ideeën van de huidige neonazi's over het kaalscheren van hun schedels.

Het op één na laagste niveau van tegenspraken is het zinsniveau. Op pagina 54 staat bijvoorbeeld 'Ik zat tegenover haar in de serre, de planten en de rieten stoelen, alles ademde een diepe rust uit, zoals dat toegaat in serres: bovennatuurlijke plekken, *tegelijk binnen en buiten*. (mijn cursivering) Deze zin kan direct verwijzen naar mijn uitleg over Penroses driehoek op de kaft, waarbij de binnenkant de buitenkant wordt en vice versa. Een ander voorbeeld staat op pagina 81. 'De muziek hield op, langzaam zwaaiden in de stilte de twee grote deuren aan de andere kant van de kist open en toonden *iets totaal onwerkelijks: de natuur*.' Mij lijkt weinig onwerkelijks aan de natuur. De natuur is volgens mij heel werkelijk. Op het zinsniveau zijn de tegenspraken niet steeds tegenspraken waarin fictie en werkelijkheid op gespannen voet met elkaar staan, maar ze houden de lezer wel scherp op de 'werkelijkheid' die hij leest.

Op pagina 76 staat een tegenspraak op woordniveau. Deze tegenspraak ontstaat uit de lijn van het verhaal. Het is het woord 'liefdesbrief'. Magda wil de dreigbrief die zij geschreven heeft, op haar werk typen op de typemachine van de secretaresse. De secretaresse vraagt 'Een liefdesbrief?' en Magda beantwoordt die vraag met 'Ja'. De brief is geen liefdesbrief zoals ik mij een liefdesbrief voorstel, want daarin verwacht ik geen dreigementen van fascistten. Wel is het een brief die uit de grootste liefde is voortgekomen. In die zin is het wel een liefdesbrief. Het woord 'liefdesbrief' krijgt hier een tegenstrijdige betekenis. Twee woorden in *Het theater* die in zichzelf tegenstrijdig zijn, zijn 'volledige' (p. 84) en 'ondersteboven' (p. 58 en p. 59), maar die zijn van een andere tegenstrijdigheid dan het woord 'liefdesbrief'. Die betekenis kwam immers voort uit de context waarin het gebruikt werd.

De verschillende interpretatiemogelijkheden van het woord 'tegenspraak' geef ik in paragraaf 2.2 'titel en ondertitel', omdat de kaft, de titel en ondertitel, de drempeltekst samen één onderdeel vormen dat vooraf gaat aan de inhoud van de tekst. Zij laten alle vier een reflectie op de werkelijkheid zien.

Ik bespreek de man-vrouwverhouding als motief in deze paragraaf, omdat Mulisch van die verhouding iets paradoxaals heeft gemaakt. Op verschillende momenten in de roman benadrukt Mulisch dat man en vrouw één zijn. In *Tussenspel* steken Felix en Vera na de crematieplechtigheid op de parkeerplaats van het crematorium een sigaret op. Zij bespreken de verschillen tussen cremeren en begraven. In dit verschil ligt volgens hen ook het verschil tussen man en vrouw. Als man moet je, aldus Felix en Vera, de aarde in, als vrouw het vuur. (p. 58) De man-vrouw vergelijking komt op pagina 61 nogmaals ter sprake. De Pythia - de vrouw - orakelt en de priester - de man - vertaalt haar klanken in hexameters. Felix is van mening dat 'Met de metamorfose van de tekst [...] de vrouw als het ware in een man [verandert] en de man in de vrouw'

Mulisch schrijft in *Tussenspel* dat zij 'in elkaar veranderen'. (p. 62) In *Het theater* veranderen de perspectieven van *I Herbert* en *II Magda* van man naar vrouw. In *I Herbert* is de 'ik' Felix en de ingebedde 'ik' Herbert. Dit zijn allebei mannen die aanwezig zijn bij de crematie van een vrouw, Magda. In *II Magda* is de 'ik' Vera en de ingebedde 'ik' Magda. Beide vrouwen zijn aanwezig op de begrafenis van een man, Herbert.

In het geheel van *Het theater* worden de man en de vrouw één, doordat de seksen elkaars rollen in de roman overnemen. De ik-verteller Vera neemt de rol van de ik-verteller Felix over. Magda neemt de rol van Herbert over als zij bij zijn begrafenis een lijkrede houdt. Herbert neemt, als dode, Magda's plaats in *II Magda* in. De vrouw heeft zelfmoord gepleegd in *I Herbert*, de man in *II Magda*. Op pagina 68 denkt Vera: 'ik sla de filosofische verwondering niet lager aan dan het technische vernuft. Misschien vormen zij de twee polen van de menselijke geest, zoals vrouw en man die van het menselijk lichaam.' In deze zin worden man en vrouw als twee polen beschreven die, met de plus en de min, één zijn.

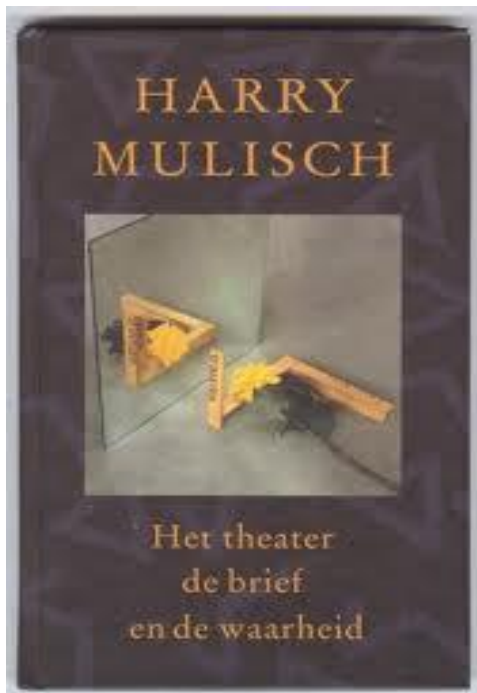
2. Analyse en interpretatie van de kaft, de titel en de ondertitel en de drempeltekst.

Inleiding

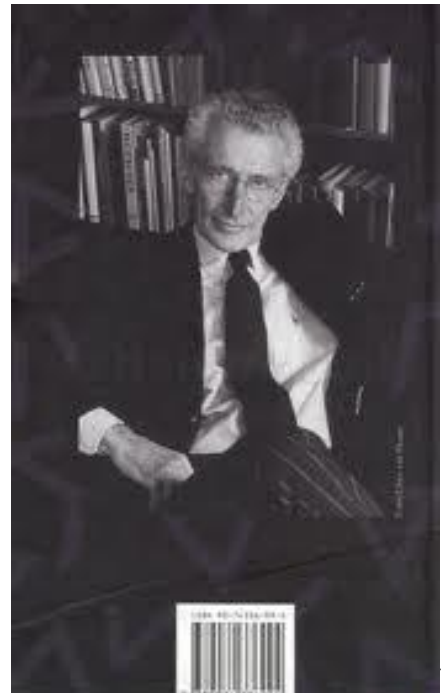
De kaft van *Het theater* heeft een illustratie op de voor- en achterkant. De afbeelding op de voorzijde van de kaft beeldt de tegenstelling tussen werkelijkheid en fictie uit. Dit is het hoofdmotief van *Het theater*. Ik zie een werkelijkheid, een spiegel en een gespiegelde werkelijkheid. In deze paragraaf begin ik met het beschrijven van de werkelijkheid op de afbeelding en geef daar mijn interpretatie van. Daarna beschrijf ik de gespiegelde werkelijkheid. Daarvan geef ik ook mijn interpretatie.

De titel draagt tegenstrijdigheden in zich. *Het theater* is de onwerkelijke wereld en die staat tegenover *De waarheid*. *De brief* uit de titel komt in de fictie-werkelijkheid van *Het theater* twee keer voor. In *I Herbert* schreef Herbert de dreigbrief en in *II Magda* schreef Magda de dreigbrief. De inhoud en adressering van beide brieven komt overeen. ‘Een tegenspraak’ geeft aan dat de roman *Het theater* een tegenspraak bevat. De delen *I Herbert* en *II Magda* spreken elkaar tegen. Ook de drempeltekst ‘Wie begrepen wil worden, geve geen uitleg’ bevat een tegenstrijdigheid. Met de analyse van de kaft, titel en ondertitel en drempeltekst beoog ik aan te tonen wat de functie van deze vier elementen is.

2.1 De kaft



Kaft van *Het theater, de brief en de waarheid*
Voorzijde



Kaft van *Het theater, de brief en de waarheid*. Achterzijde

Met drie latjes van een sigarenkistje is een staketseltje gebouwd. Het meest rechtse, horizontale, latje draagt het woord 'origineel'. Op het middelste latje ligt een gele roos. De roos bevat in zich de tegenspraak van de aangenaam geurende bloem met de onaangenaam scherpe doornen. De kleur geel verwijst naar de Jodenhaat. In de middeleeuwen kregen Joden op schilderijen een geel hemd aan. De Jodenhaat is één van de motieven in *Het theater*. Het is de motor voor de zelfontvoeringsactie van Herbert Althans.

In het spiegelbeeld vormen de latjes Penroses driehoek waarbij de buitenkant de binnenkant is. De buitenkant kan de binnenkant echter niet zijn en vice versa. Dit bedrieglijke perspectief vormt een tegenspraak. De gereflecteerde werkelijkheid van de roos en de latjes in het spiegelbeeld laten een heel ander beeld zien dan de werkelijkheid voor de spiegel. Gewoonlijk zijn werkelijkheid en reflectie identiek, maar op deze afbeelding is dat niet zo.

⁷ <http://www.tweedehands.nl/boeken/boeken/literatuur/theater-brief-waarheid-harry-82690279.html>

In de opbouw van *Het theater* is een soortgelijke reflectie van de werkelijkheid te zien. *II Magda* van *Het theater* lijkt het spiegelbeeld te zijn van *I Herbert*. *II Magda* is echter niet alleen het spiegelbeeld. Het heeft ook invloed op de interpretatie van *I Herbert*. Met de afbeelding op de voorkant van *Het theater* brengt Bruno Ernst⁸ Mulisch' tegenspraak, die de vertelling in de roman in zich draagt, onder de aandacht.

De beschouwer van de illustratie op de voorkant ziet twee perspectieven. Het ene perspectief is het perspectief waarin hij Penroses driehoek ziet. In het andere perspectief ziet hij drie latjes die haaks op elkaar staan. De lezer leest in *Het theater* ook twee perspectieven, namelijk van Herbert via Felix in *I Herbert* en van Magda via Vera in *II Magda*. Deze beide perspectieven bieden samen één nieuw, bedrieglijk perspectief, net zoals Penroses driehoek.

Op de achterkant van de kaft is boven de schouder van Mulisch het verzamelde werk van M.C. Escher te zien. Escher gebruikte de driehoek van Penrose, als basis voor zijn eeuwigdurende waterval. Escher speelt in de tekening van die waterval, net als Penrose en Mulisch, met de werkelijkheid.



Eeuwig durende waterval van M.C. Escher.

Op de achterzijde van de roman kan de lezer, net als bij de afbeelding op de voorkant, titel, ondertitel en drempeltekst, opnieuw het signaal oppikken dat wat hij gaat lezen, een weergave

⁸ De maker van de omslagillustratie

⁹ http://www.appelogen.be/wp-content/uploads/EscherMauritsCornelis_Waterval.jpg

is van de werkelijkheid en niet de werkelijkheid zelf. De kijker raakt de weg kwijt terwijl hij naar de als werkelijkheid weergegeven wereld van Escher kijkt. De lezer overkomt hetzelfde in *Het theater*, maar de lezer raakt de weg kwijt door de tegenspraak in de vertelling van deze roman.

2.2 De titel en de ondertitel

Het theater, de brief en de waarheid heeft een tekstuele relatie met *Het vuil, de stad en de dood*. Dat blijkt uit de opbouw: Het..., de... en de ... Er is hier sprake van intertekstualiteit. Mulisch' titel is, onder andere door de vorm en het ritme van de opsomming, als citaat verbonden aan Fassbinders titel. Bovendien klinkt binnen het culturele systeem, waarin Mulisch *Het theater* uitbrengt, Fassbinders titel mee. Mulisch legt, doordat hij deze titel gebruikt, een link tussen een theaterstuk, dat tot de literatuur behoort, en het literaire werk dat hij met *Het theater* scheidt.

De woorden 'theater', 'brief' en 'waarheid' verwijzen in *Het theater* alle drie zowel naar 'de waarheid' als naar 'de reflectie van de waarheid' net als de voor- en achterkant van de kaft. 'Het theater' in de titel wijst erop dat de schijn, die bij het toneelspel werkelijkheid lijkt, in de vertelling een functie heeft. In het theater is de tegenspraak tussen schijn en werkelijkheid immers altijd aanwezig. Als toeschouwer verlies je je in het spel van de acteurs, maar tegelijkertijd weet je dat wat je ziet spel is. Ik vertelde hierover al bij het motief theater in de vorige paragraaf. Herbert Althans in deel I van *Het theater* is een acteur. Zijn gedragingen worden daardoor zo nu en dan door Felix geïnterpreteerd als 'spel', maar de vraag is of het wel spel is wat Herbert laat zien.

Soms is in *Het theater* onduidelijk of Althans toneel speelt. Een voorbeeld daarvan is het moment waarop hij met grote gebaren en luide stem zijn toespraak houdt bij de kist van zijn vrouw Magda. (p.10) Daarentegen is het ook vaak overduidelijk dat hij toneel speelt. Zo zet hij zijn eigen ontvoering in België in scène.

De brief staat in de titel tussen het theater en de waarheid in. Dat is niet alleen zo in de titel, maar ook in het verhaal. Volgens Herbert Althans, is de brief die hij heeft gekregen namelijk 'echt' en dus werkelijk een dreigbrief van een antisemitische groepering. Echter, als ik Magda, het hoofdpersonage in *II Magda*, volg in haar relaas, dan blijkt dat de brief door haar geschreven is en niet door een antisemitische groepering. Dat zorgt ervoor dat de lezer de brief in *I Herbert*, na het lezen van *II Magda*, ziet als nepbrief - het theater -, terwijl hij voor Herbert, in *I Herbert*, echt blijft. In *II Magda* is de dreigbrief niet een echte dreigbrief, maar

een die Magda zelf heeft verzonnen en bij haar eigen adres heeft gepost. In beide delen van *Het theater* is er bovendien sprake van een kopie van de brieven¹⁰. Dat wil zeggen dat Herbert en Magda alleen een afdruk van de werkelijke brief hebben. Het origineel ligt bij de politie. De brief is echt in *I Herbert*, blijkt onecht te zijn door *II Magda* en in beide delen is de brief een kopie van het origineel en dus niet de werkelijke brief.

‘*De waarheid*’ in de titel staat voor de werkelijkheid van de Fassbinderaffaire binnen de roman. De waarheid staat tegenover de schijn. De feiten die Mulisch leent uit de werkelijkheid voor zijn verhaal, kloppen grotendeels. Hij past echter sommige feiten ook aan. Zo ‘ontvoeren’ de fascisten Herbert Althans niet naar Charleroi, maar naar Mons. Ook quotes van de Fassbinderaffaire die bekend zijn uit de media, legt Mulisch in de mond van personages zoals het hem uitkomt.

In ‘*waarheid*’ schuilt tevens de implicatie dat Mulisch ‘het ware verhaal’ vertelt over Herbert Althans. Dat doet Mulisch natuurlijk ook. Alles wat hij over Herbert Althans vertelt ‘is zijn eigen feit’ (p. 85) en dus waar binnen de fictie-werkelijkheid van *Het theater*. Doordat Mulisch echter in 1999 heeft aangekondigd dat zijn boekenweekgeschenk gebaseerd zou zijn op de affaire-Croiset, ontstaat er een vermenging van de werkelijke Jules Croiset met de schijn van Herbert Althans.

De ondertitel ‘Een tegenspraak’ geeft aan dat de lezer een verhaal voor zich heeft waarin twee zaken door de auteur op conflictueuze wijze met elkaar in verband worden gebracht. Zaken die de lezer in eerste instantie voor waar aanneemt, zullen in *Het theater* in tweede instantie misschien niet waar blijken te zijn en omgekeerd.

Een tweede betekenis van ‘tegenspraak’ kan ‘dialogoog’ zijn. In *Het theater* kan dat de dialoog zijn tussen *I Herbert* en *II Magda*. De perceptie van *II Magda* wordt sterk bepaald door *I Herbert*. Als de lezer *I Herbert* gelezen heeft, kan hij na het lezen van *II Magda*, twee conclusies trekken: *I Herbert* is onwaar en *II Magda* waar of omgekeerd. Maar door de dialoog tussen *I Herbert* en *II Magda* laat Mulisch een nieuwe waarheid ontstaan, waarbij *I Herbert* en *II Magda* wel beide waar zouden kunnen zijn. Het moment waarop de omslag van *I Herbert* naar *II Magda* vorm krijgt, wordt ondersteund met een ‘rare donderslag’. (p. 62) Op dit punt vindt de overgang van *I Herbert* naar *II Magda* plaats. Dat overgangsmoment ligt zelf ook in een tegenspraak, namelijk in een dialoog.

¹⁰ Deel I p.28, Deel II p. 75

De ondertitel, sluit bij de beeldcommunicatie van de kaft aan, maar ook bij de inhoud van de roman. *I Herbert* en *II Magda* van de roman zijn met elkaar in tegenspraak. In *I Herbert* is Herbert bij de crematie van zijn vrouw Magda. In *II Magda* is Magda bij de begrafenis van haar man Herbert. Los van elkaar kunnen beide delen waar zijn, maar in combinatie vormen zij een tegenspraak.

Mulisch maakt het op pagina 84 echter gecompliceerder. Daar staat: ‘Het [*I Herbert* en *II Magda*] zijn twee complementaire werelden, die elkaar uitsluiten.’ Met andere woorden: de werelden van Herbert en Magda vullen elkaar aan, maar sluiten elkaar ook uit. Wat betekent dit? 1: Als ze elkaar aanvullen, staan ze niet los van elkaar en moet er wel een nieuwe, andere waarheid ontstaan. 2: Als de werelden ‘elkaar uitsluiten’, kunnen ze los van elkaar waar zijn. Het probleem in het tweede deel van het citaat is dat elk deel in zich waar kan zijn. Als dat echter zo is, betekent dat dat het andere deel automatisch onwaar wordt.

Mulisch schrijft verder over de tegenspraak in de roman bij monde van Felix: ‘Niemand weet meer wat het woord ‘tragedie’ inhoudt: de botsing van twee onverenigbare waarheden.’ (p. 80) *I Herbert* en *II Magda* staan voor twee tragedies: die van Herbert en die van Magda. Deze delen zijn behalve met elkaar ook nog in zichzelf, als tragedie, een tegenspraak. Herbert en Magda willen elkaar namelijk redden van de depressie en de dood, maar bij beide verhalen is de reddingsactie de oorzaak van de dood van de ander.

De laatste betekenis van ‘tegenspraak’ kan nog ‘weerwoord’ zijn. Als ik het in die betekenis verklaar, denk ik aan de recensie die Heumakers over *Het theater* schreef. Heumakers merkt in die recensie namelijk op dat Mulisch ‘In *Het theater, de brief en de waarheid* [...] niet Croiset [heeft] gerehabiliteerd, maar zijn eigen protest tegen *Het vuil, de stad en de dood*, dat nu heel wat overtuigender uitpakt dan destijds [in 1987].’ (Heumakers, 2000) Mulisch geeft in de visie van Heumakers weerwoord op zijn protest van november 1987. Mulisch laat, aldus Heumakers, (Heumakers, 2000) met *Het theater* zien dat zijn kracht meer ligt in het schrijven van literatuur dan in het voeren van actie om maatschappelijke veranderingen te teweeg te brengen.

Ik zei al eerder in deze paragraaf dat Mulisch zijn ideeën over zijn schrijverschap via Felix en Vera in het verhaal laat klinken. Mulisch legt ook teksten van de Fassbinderaffaire in de mond van personages. Hij doet dat echter zoals het hem uitkomt. Ik verwacht dat Mulisch teksten die hij zelf schreef en zei tijdens de Fassbinderaffaire in 1987 in de mond van Felix zou leggen, omdat Felix veel overeenkomsten - kennis van Marx, Leninposter op zijn kamer, auteur met veel kennis van de mythologie - vertoont met Mulisch. Dit doet Mulisch

daarentegen niet. De teksten over ‘De rijke Jood A’ legt Mulisch in de mond van Herbert Althans.

2.3 De drempeltekst

Wie begrepen wil worden, geve geen uitleg. Deze tekst komt uit *Paradox over de toneelspeler* van Diderot. In een vraaggesprek werpen Barend en Van Dorp Mulisch voor de voeten dat hij aan het eind van zijn boek wel een ‘verantwoording’ schrijft en dat dat wel degelijk lijkt op het geven van uitleg. Mulisch licht in dat gesprek echter toe dat de drempeltekst niet slaat op wat hij in ‘*Verantwoording*’ geschreven heeft, maar op de tegenstrijdigheid van de inhoud van *I Herbert* en *II Magda* in zijn roman. Die tegenstrijdigheid legt hij niet uit. (Mulisch 2000-1)

Mulisch kiest deze drempeltekst waarschijnlijk, omdat het onmogelijk is voor de lezer om het raadsel van de combinatie van *I Herbert* en *II Magda* te ontrafelen. Hij impliceert met de drempeltekst dat *Het theater*, door de tegenspraak tussen *I Herbert* en *II Magda* niet uit te leggen, begrepen kan worden.

Hoofdstuk 2

De gebeurtenissen van de Fassbinderaffaire in 1987-1988

Inleiding

Vaessens gaat er in zijn studie vanuit dat de weergave van de werkelijkheid in een roman belangrijk is voor de aansluiting van de literatuur bij de lezer. Hij onderbouwt dit beeld van de literatuur met een voorbeeld uit Mutsaers' roman *Koetsier herfst*. Hij zegt over die roman dat schrijver en personage Maurice Maillot weer aan wil sluiten bij de werkelijkheid, omdat hij anders namelijk een autonoom en in zichzelf gekeerd schrijver blijft. Daarnaast mist hij, als hij zich van de werkelijkheid blijft afzonderen, het contact met zijn publiek. Vaessens neemt aan dat de schrijver Maurice Maillot hier staat voor een mening van Charlotte Mutsaers met betrekking tot het schrijverschap (Vaessens 2009, p. 188)

In hoofdstuk 1 heb ik de tegenspraak, die Mulisch in *Het theater* met betrekking tot werkelijkheid en fictie aanbrengt, onderzocht. Het ging in dat hoofdstuk om de fictie-werkelijkheid van *Het theater*.

In dit hoofdstuk geef ik een overzicht van de gebeurtenissen van de Fassbinderaffaire. Mulisch speelt namelijk niet alleen binnen de verhaalwerkelijkheid van *Het theater* een spel met de werkelijkheid. Hij maakt gebruik van gebeurtenissen die in de wereld van 1987 buiten de fictie hebben plaatsgevonden, maar hij geeft er geen historisch verslag van. Het onderscheid tussen feit en fictie vind ik van belang, omdat ik in *Het theater* de feiten en fictie pas kan scheiden, als ik de feiten ken. Als ik die scheiding helder heb gemaakt, kan ik aantonen waar en op welke manier Mulisch in *Het theater* de feiten van De Fassbinderaffaire heeft bewerkt. Uit het hierna volgende overzicht van de gebeurtenissen in 1987 en 1988 zal blijken dat, hoewel Mulisch de feiten bewerkte, er reacties op *Het theater* komen, die aantonen dat verschillende lezers de inhoud als een weergave van de werkelijkheid zien.

Veel lezers van *Het theater* in 2000 kennen de feiten van de Fassbinderaffaire nog. Dat blijkt onder andere uit recensies van *Het theater* waarin Jeroen Vullings (2000) en Arnold Heumakers (2000) die roman direct verbinden met de feiten van de Fassbinderaffaire. Op pagina 44 in paragraaf 2.3 'De rol van de pers in de 'Affaire Mulisch - De Jonge' kom ik op deze recensies terug.

De kennis van de affaire steunt de lezer bij het oppikken van het engagement in *Het theater*. De lezer hoeft immers niet eerst de vertaalslag te maken van de fictie naar zijn eigen

maatschappelijke werkelijkheid. Vaessens haalt in zijn studie de auteur Robert Vernoooy aan: ‘Kunst moet gaan over zaken die direct raken aan het dagelijks bestaan’. (Vaessens 2009, p. 106) Ik interpreteer dat ‘dagelijks bestaan’ als de werkelijkheid. Het brengen van ‘werkelijkheid’ in *Het theater* zal die roman dichterbij het lezerspubliek kunnen brengen. In 2010 schrijft Vaessens een artikel in het *TNTL* (Vaessens 2010, p. 315) waarin hij de werkelijkheid in de romans van Grunberg onder de loep neemt. In datzelfde artikel voegt hij ‘de relatie van fictie en werkelijkheid’ als vierde pijler toe aan zijn studie.

Het engagement dat Vaessens in *De revanche van de roman* beschrijft, hangt samen met het ‘dagelijks bestaan’. Het gaat bij engagement volgens hem namelijk om de betrokkenheid van de romanschrijvers bij de buiten de literatuur gelegen wereld. (Vaessens 2009, p.12) Ik ga in hoofdstuk 3 verder in op het engagement van Mulisch en in hoofdstuk 4 ga ik verder in op de studie die Vaessens heeft geschreven over engagement in het laatpostmodernisme.

1.1 Een historisch overzicht van de Fassbinderaffaire

‘Hij zuigt ons uit, de Jood. Hij drinkt ons bloed en maakt dat we ongelijk hebben, omdat hij Jood is en wij de schuld dragen.’ ‘Was hij maar gebleven waar hij vandaan kwam. Of hadden ze hem maar vergast, dan zou ik nu beter kunnen slapen. Ze hebben hem vergeten te vergassen.’

(Hans von Gluck tegen Roma B., Fassbinder 2002, p. 68)

Tot twee maal toe, in 1984 en in 1985, is een uitvoering van *Het vuil, de stad en de dood* in Frankfurt verhinderd. Het stuk werd in beide jaren te controversieel bevonden. Die *reiche Jude* kreeg de rol van valse speculant toebedeeld in *Het vuil*. De reacties op deze rol waren furieus. Na de massavernietiging van Joden in de Tweede Wereldoorlog mocht over Joden, in Duitsland, niet meer negatief geschreven worden.

Fassbinder wilde met *Het vuil* dat taboe doorbreken. Hij was van mening dat hoge ambtenaren expres Joden inzetten om vuile speculatieve zaken te doen, omdat Joden daarvoor toch niet aangepakt zouden worden. In *The New York Times* zegt Fassbinder: ‘I simply wanted to show a reality that exists in Frankfurt, where developers use Jews to do their dirty work, because, as jews, they ’re above criticism’. (Zonneveld 2002, p. 96) Het misbruik van Joden door projectontwikkelaars zorgt ervoor dat Joden gemakkelijk opnieuw tegenstanders krijgen, omdat sommige Joden vuile zaken opknappen. Fassbinder schrijft *Het vuil* om de discussie op te roepen. Door die discussie zou men in Duitsland aandacht krijgen voor het misbruik van de Joden.

In 1986 is er in De Balie in Amsterdam een geslaagde openbare lezing van het stuk *Het vuil, de stad en de dood*. De VARARadio zendt die uit en regisseur in spe Johan Doesburg merkt de lezing op. Het lijkt hem een interessant stuk om mee af te studeren aan de regisseursafdeling van de Amsterdamse Toneelschool. De try-out van de door hem geregisseerde voorstelling, ingestudeerd door een incidenteel toneelgezelschap, zou plaatsvinden in Theater De Lantaarn te Rotterdam op 18 november 1987.

Vanwege het vermeend antisemitische karakter van het stuk protesteren veel Joden op die 18^e november tegen de try-out. Bij Theater De Lantaarn komen ze bijeen om de uitvoering van het stuk te verhinderen: twee bussen met Joodse jongeren van de voor de gelegenheid gevormde actiegroep ‘Alle Cohens aan dek’ uit Amsterdam. Veel vooraanstaande Joden steunen het protest, zoals Abraham Soetendorp, Richard Stein en Leonard Frank. Schrijver

Harry Mulisch is ook aanwezig. Daarnaast zijn er enkele bekende niet-Joodse Nederlanders, onder wie conferencier Freek de Jonge en de acteur Jules Croiset.

1.2.1 Croisets rol in de Fassbinderaffaire

Croiset uit zijn woede over het stuk met de woorden: ‘Ik schaam me hier te moeten staan. Ik schaam me dat antisemitische tendensen door een dergelijk antisemitisch toneelstuk worden aangewakkerd. Ik sta hier met de hoed op van de toneelspeler en de keppel van de Jood, om te zeggen dat ik diep beledigd ben door dit stuk. Wees blij dat er nu mensen kunnen protesteren. Want dat konden we vijftig jaar geleden niet.’ (Zonneveld 2002, p. 125-126) Croiset presenteert zich hier als Jood, maar hij was het niet. Zijn vader was Joods, maar zijn moeder niet en de Joodse lijn loopt via de moeder bij de Joden.

Op 18 november bezetten ongeveer 80 demonstranten het toneel van Theater De Lantaarn. Door de overmacht ziet de directeur van het theater, Fred van de Hilst, zich genoodzaakt de demonstranten te garanderen dat de voorstelling geen doorgang vindt. Na heftige discussie komen de regisseur en de spelers van *Het vuil* en de Joodse gemeenschap overeen dat er een besloten voorstelling komt met een besloten discussie achteraf. Deze voorstelling vindt plaats op 21 november 1987.

Uit de verhitte debatten die worden gevoerd tussen de theatermakers en de Joodse gemeenschap, blijkt dat de meeste tegenstanders het stuk niet hebben gelezen.¹¹ Zij kennen alleen het citaat aan het begin van deze paragraaf. De theatermakers zien op 23 november af van de vooruit geplande uitvoeringen. De tegenstanders met wie ze in de toekomst, voorafgaand aan de voorstelling, in debat zouden moeten treden, kennen de tekst van het stuk namelijk niet. Bovendien hebben de tegenstanders de uitvoering nog niet gezien; zij zullen dus niet inhoudelijk kunnen ingaan op de manier waarop het theaterstuk vorm heeft gekregen.¹²

Om het protest tegen de vermeende opleving van het antisemitisme kracht bij te zetten, stuurt Croiset zichzelf eind november een dreigbrief. Hij ondertekent de brief met De Nederlandse

¹¹ Zonneveld noemt in dit verband dr. L. de Jong (2002, p. 124). Ook Tamar (Renate Rubinstein) ventileert haar mening, dat de uitvoering van *Het vuil* verboden moet worden, voordat zij het stuk gelezen heeft. Na lezing van *Het vuil* komt zij op die mening terug. (Zonneveld 2002, p.128)

¹² Jungmann_2004: 'Binnen de huidige maatschappelijke context stellen we (de theatermakers) vast dat het stuk zich niet in het volle licht van de publieke opinie laat spelen, omdat een spraakmakend deel van de publieke opinie tekst en voorstelling reeds op voorhand en ongezien heeft veroordeeld.'

Fascistische Jongeren Organisatie (NFJO). Hierdoor lijkt deze organisatie later verantwoordelijk voor zijn ‘ontvoering’ van 4 december. Enkele bekende Nederlanders en vooraanstaande Joden¹³ in Nederland krijgen ook een dreigbrief van Croiset. Hieruit moet blijken dat de NFJO meerdere Joden in het vizier heeft en bovenal bedreigt. Croiset zet bij zijn ‘ontvoering’ een hakenkruis op zijn borst en het ‘kamp’-nummer 6000001 op zijn onderarm. Hij wordt echter een maand na de ontvoering op 5 januari 1988 ontmaskerd.¹⁴ De zelfontvoering van Croiset is volgens Zonneveld (Zonneveld 2002, p. 143) een reactie op zijn dreigbrievenactie. Zonneveld bedoelt mijns inziens dat Croiset bang was voor de gevolgen van zijn dreigbrievenactie: de zelfontvoering had Croiset van de verdenking van het sturen van de dreigbrieven moeten ontslaan.

1.2.2 Harry Mulisch mengt zich in het debat

Na de besloten uitvoering van Fassbinders stuk mengt ook Harry Mulisch zich in de discussie met een ingezonden brief in *de Volkskrant*. Hij vindt alleen al de naam *der reiche Jude* voor de Jood in het stuk, een schande. Als je iemand geen naam geeft, dan is dat volgens Mulisch ‘een literaire pendant van moord’. (Zonneveld 2002, p. 129) Mulisch beargumenteert dat de Joden in Auschwitz-Birkenau helemaal geen ‘reiche Juden’ waren. Hij schrijft dat iedereen dat nu nog kan zien aan de gaten in de zolen van de schoenen, die in Auschwitz-Birkenau zijn tentoongesteld. Ik vraag me af of de gaten in de schoenen van de vermoorde Joden iets zeggen over hun armoede. Mulisch verbindt de armoede, die zou blijken uit de gaten in de schoenen van de vergaste Joden, met de rijkdom van ‘de reiche Jude’. Hij benadrukt de tegenstelling tussen arm en rijk en legt een verband tussen twee tijdvakken: de reiche Jude uit *Het vuil* van 1975 en de arme, vergaste, Jood uit het concentratiekamp van 1943. Op deze manier combineert Mulisch de feiten volgens mij zo dat ze voor hem bruikbaar worden als argumenten tegen de uitvoering van Fassbinders stuk.

Een andere mankement in de redenering van Mulisch ontstaat, doordat hij er misschien niet van op de hoogte is dat Ignatz Bubis model heeft gestaan voor de ‘reiche Jude A.’ Bubis was in de jaren zeventig van de vorige eeuw voorzitter van de Jüdische Gemeinde

¹³ Zie Zonneveld 2002, p. 137: ‘Daarna komen ook Barend van de Vara, Heertje van *Het Parool* en Freek de Jonge (het gaat hier niet om Freek de Jonge, maar om zijn Joodse vrouw Hella de Jonge-Asser en hun kinderen) aan de beurt’ en verderop ‘Een soortgelijke brief...tevens aan rabbijn Soetendorp, Paul Sonke en Cox Habbema’.

¹⁴ Zie voor feiten rondom Croisets ‘zelfontvoering’ Gans 1994, p. 114 – 115 en Zonneveld 2002, p. 136 - 150.

in Frankfurt. Daarnaast ‘is hij een projectontwikkelaar in Frankfurt en vaart [hij] op een nietsontziende manier wel bij die kaalslag’, aldus Jungmann, journalist bij de Volkskrant. (Jungmann 2004) Het gaat hier om de kaalslag in Frankfurt: Bubis sloopte daar hele wijken. Hij ‘vaart [daar] wel bij’ (Jungmann 2004) en is in de jaren zeventig van de vorige eeuw door zijn brute sloopwerkzaamheden daadwerkelijk een rijke Jood geworden.

1.2.3 Ischa Meijer reageert op *Het vuil*

Als reactie op de affaire rond *Het vuil, de stad en de dood* schrijft Ischa Meijer het tragikomische stuk *Ons dorp, de schoonheid en het leven*, dat in september 1988 in première gaat. De titel spiegelt onmiskenbaar de titel van Fassbinders stuk. In dit stuk worden de trauma’s in een gezin uitgewerkt die aan de basis lagen van de commotie rond het Fassbinderstuk. Om een beeld te schetsen van de inhoud van het stuk citeer ik een klein fragment dat ik in *Gojse nijd en Joods narcisme* van Evelien Gans tegenkwam. (Gans 1994, p. 119):

Moeder: Hoeveel ss-ers ben jij in de onderduik tegengekomen? Nou?

Oma: Omdat jij toevallig in zo'n rotkamp hebt gezeten. Vader!

Vader: -verklaarde te zijn mishandeld. Hij toonde de sporen van een hakenkruis op zijn borst.

Moeder: - tegen Oma - Rotkamp? Wil jij je mond wel eens gaan spoelen, rotwijf. Jij blijft met je rotpoten van mijn rotkamp af - hoor je?

Oma: Bergen-Belsen - laat me niet lachen. Mijn dochter heeft in Bergen-Belsen gezeten. Ik schaam me kaputt voor mijn vriendinnen. Lea hat in Auschwitz gezeten und ihre mann in Treblinka. Mein ünkel Paul ist in Neuengamme gebleven, und mein broer Fritz hat Sobibor niet overleefd. Und dann komt meine bluteigenes dochter nog er eens aankakken mit Bergen-Belsen!

Dochter: Nou, ik ga maar eens.'

In dit fragment toont Vader het hakenkruis op zijn borst. Dat kruis komt in de zelfontvoeringsactie van Croiset op zijn borst voor. In Mulisch' *Het theater* komt het voor bij Herbert Althans, die gemodelleerd is naar Croiset. (Mulisch 2000-1) En Freek de Jonge gaat er in zijn show *De conferencier, het boekenweekgeschenk en de leugen* nogmaals op in. In de tekst van Meijer ‘Jij blijft met je rotpoten van mijn rotkamp af’ klinkt een citaat door dat rond

de Februaristaking van 1941 waarschijnlijk op een Amsterdamse muur gestaan heeft: ‘blijf met je moffenpoten van onze rotjoden af’. Meijer speelt hier met het leed van de Joden. Hij brengt de problematiek ervan over het voetlicht en tegelijkertijd levert hij impliciet kritiek door het citaat over de rotjoden te vervormen tot een citaat over een rotkamp. Het is, volgens mij, ook behoorlijk cynisch om een kamp te presenteren als iets om trots op te zijn. Toch wordt dit stuk met al zijn ‘Jodenpesterijtjes’ zonder enige vorm van protest uitgevoerd. Misschien wordt Ischa Meijers toneelstuk geaccepteerd, omdat hij zelf een Jood is.

1.2.4 *Het vuil* in het buitenland

In het buitenland wordt zo nu en dan *Het vuil* uitgevoerd. In 1987 ging *Het vuil* probleemloos in New York in première. Datzelfde jaar werd het ook in Denemarken opgevoerd en eind jaren tachtig in Zweden en Italië. (Van den Berghe, 2003) ‘In 1999 gaat *Het vuil* in première op de privétoneelschool van Yoram Loewenstein’ (Zonneveld 2002, p. 153) in Israël. Niemand ziet een probleem in het feit dat de rijke Jood A. geen naam heeft en niemand ziet een probleem in de (besloten) opvoering van het stuk. Maar als intendant Bernd Wilms in 1998 *Het vuil* wil uitvoeren in het Maxim Gorkitheater in Berlijn, wordt de voorstelling, net als in 1985 in Frankfurt, geannuleerd. De gebeurtenissen in Israël en Duitsland worden door journalisten in Trouw besproken. Trouw vindt het, na 1987, belangrijk genoeg om de lezers van de krant op de hoogte te houden van de ontwikkelingen in het buitenland rondom *Het vuil*. Blijkbaar gaat de redactie van Trouw ervan uit dat er lezers zijn die geïnteresseerd zijn in de uitvoeringen van *Het Vuil*.

1.2.5 Johan Doesburg zet *Het vuil* in 1999 weer op de speellijst

In Nederland kondigt Johan Doesburg in 1999 aan dat hij in de kunstplanperiode 2001 – 2004 als regisseur *Het vuil* opnieuw uit wil voeren, nu met het Nationaal Toneel te Den Haag, want hij ‘voelt zich verbonden met de inhoud van het stuk’[...]‘Het gaat over antisemitisme, maar het is niet antisemitisch. Door “De rijke Jood” op te voeren, doorbreekt Fassbinder de eenduidige scheiding tussen slachtoffer en beul.’ (Anoniem, 14 maart 2000) Ignatz Bubis die door zijn Joodzijn slachtoffer was, was in het Frankfurt van de jaren zeventig van de vorige eeuw door zijn streven naar geldelijk gewin, ook dader.

Vanuit Joodse hoek wordt er nauwelijks gereageerd op het plan van Doesburg om *Het vuil* uit te voeren. R. Naftaniël, van het CIDI zegt: ‘Doesburg is een provocateur. Hij blijft het

proberen. Maar ik denk dat er nog niets veranderd is in die dertien jaar. Het stuk is nog even antisemitisch.’ (Zonneveld 2002, p. 156)

En Freek de Jonge reageert met de opmerking ‘Doesburg wil gewoon alsnog het stuk uitvoeren, als een klein boos kind dat zijn gelijk wil halen.’ Hij zou van zijn uitvoering een grote stoofpot moeten maken, waarin de hele affaire Croiset - mijn [Freeks] conference, het boekenweekgeschenk - aan bod komt. Net als mijn stukken moet hij zijn uitvoering laten rijpen door discussie [...] Als je dan toch dat stuk wilt uitvoeren, maak er dan wat van. Aan het werk dus!’ (Anoniem 2000) ¹⁵

Dat er slechts twee reacties kwamen op het plan van Doesburg, geeft mijns inziens wel aan dat de uitvoering van het stuk niet meer zo een maatschappelijk discussiepunt is als in 1987. Jungmann schrijft dat toe aan de dood van Ignatz Bubis, aan de afgenomen dreiging van extreemrechts en aan het oorlogsleed dat ook bijna geleden lijkt. (Jungmann 2004) Het lijkt er op dat niets Johan Doesburg nog in de weg staat om *Het vuil* van Fassbinder uit te voeren.

In 2003 is ook Harry Mulisch er klaar voor om het stuk te zien. In het Rotterdams Dagblad van 9 januari 2003 citeert Jan-Hendrik Bakker Mulisch: ‘Alleen al om literatuur-historische redenen moet het stuk opgevoerd worden.’[...] ‘Het stuk verdient absoluut een opvoering. We moeten toch weten waarover we spreken!’

¹⁵ Zonneveld geeft op pagina 156 van zijn boek als bron voor dit citaat een medewerker van de Volkskrant die De Jonge sprak op 23 maart 2000. Het citaat komt uit een vraagggesprek met het Algemeen Dagblad van 23 maart 2000. Het citaat in *Het vuil de stad en de dood* van R.W. Fassbinder met een dossier van Loek Zonneveld op pagina 156 is ook aangepast. Zie voor het volledige citaat:

http://www.ad.nl/ad/nl/4561/Wetenschap/article/detail/564499/2000/03/23/De-rancune-de-stoofpot-en-het-kleine-boze-kind.dhtml?utm_source=scherm1&utm_medium=button&utm_campaign=Cookiecheck

2 De affaire Harry Mulisch versus Freek de Jonge

2.1 Mulisch schrijft het boekenweekgeschenk *Het theater*

De Fassbinderaffaire uit 1987 lijkt ten einde. Op 9 oktober 1999 echter kondigt het CPNB aan dat Harry Mulisch het boekenweekgeschenk van 2000 zal schrijven. ‘Het is geïnspireerd op het tumult rondom de zelfontvoering van Jules Croiset in 1987’ (Zonneveld 2002, p. 153-154) Mulisch kiest ervoor de zelfontvoering van Jules Croiset als onderwerp te nemen en verlengt zo de Fassbinderaffaire. Het engagement dat Mulisch in 1987 in de Fassbinderaffaire toonde, pakt hij in het boekenweekgeschenk *Het theater* (Mulisch 2000) weer op.

Mulisch ziet in Croisets zelfontvoering een aanleiding voor deze roman. In een interview dat Barend en Van Dorp met Mulisch hebben, zegt hij: ‘De antisemieten kwamen maar niet uit hun schulp, dus dat heeft hij (Croiset) maar voor ze gedaan. En dat is een soort creatie en dat is wat mij aansprak’ Als Jan Mulder in datzelfde interview inbreekt met de opmerking ‘maar dat is toch een absurde omkering van de feiten’ dan reageert Mulisch daarop met: ‘Wat mij boeide is: de man ontwerpt een verhaal [...] en dat ging hij niet opschrijven, dat ging hij doen!’ (Mulisch 2000-1)

Het is, zoals ik het zie, niet vreemd dat Mulisch Croisets actie fascinerend vindt, omdat hij zelf een man is van het schrijven van woorden, niet van daden. Mulisch zegt daarover: ‘de daden van een schrijver zijn zijn woorden’. (Mulisch 1972, p. 240-241)

2.2 Freek de Jonge reageert met *De conferencier* op *Het theater*

Freek de Jonge reageert op het boekenweekgeschenk van Mulisch met een conference: *De conferencier*. De try-outs van deze conference speelt hij vanaf februari 2000, een maand voor het Boekenbal, tot enkele maanden daarna. Hierin haalt hij fel uit naar Mulisch, omdat hij het idee heeft dat Mulisch in zijn roman Croiset rehabiliteert. In zijn conference legt De Jonge uit dat het wat hem betreft daarvoor nog te vroeg is. Hij had zich met zijn gezin door Croisets dreigbrief zeer onveilig gevoeld. Zijn gezin moest onderduiken. Croiset heeft voor die dreigbrief nooit excuses aangeboden en dat vindt De Jonge ongepast.

In *De conferencier* staat De Jonge ook stil bij zijn rol ten opzichte van het voorkomen van de uitvoering van *Het vuil*. Hij betuigt in zijn show spijt dat hij in 1987 de uitvoering van

het stuk voorkomen heeft door ertegen te protesteren, en dat hij de kunst heeft bedrogen.¹⁶ Freek de Jonge ventileert in zijn conference de mening dat de kunst in alle vrijheid beoefend moet kunnen worden in een democratie. Het verbieden van een toneelstuk past niet bij die visie. Hij zegt zelfs: ‘Ik wil mijn ziel terug’. (De Jonge 2006, p. 396) Het voelde voor hem blijkbaar alsof hij zijn ziel aan de duivel had verkocht door tegen *Het vuil* te demonstreren. Freeks inkeer is een logische wat mij betreft. Als je immers goedkeurt dat voorstellingen verboden mogen worden, beperkt dat de vrijheid van het uitvoeren van de kunst. En zo’n beperking is een vloek voor een conferencier die een voorstander van het vrije woord is.

2.3 De rol van de pers in de ‘Affaire Mulisch - De Jonge’

De pers schrijft uitgebreid over de onenigheid tussen Mulisch en De Jonge. Daarvoor zijn twee redenen aan te geven. De eerste is het onderwerp - de Fassbinderaffaire - dat Mulisch aansnijdt in *Het theater*. Men was deze affaire van 1987 nog niet vergeten. In de meeste recensies werd *Het theater* er ook direct mee in verband gebracht. Scheiding tussen werkelijkheid - de Fassbinderaffaire - , en fictie - het boekenweekgeschenk - stond centraal in verschillende recensies.

Zo schrijft Jeroen Vullings in *De Standaard* van 9 maart over het boekenweekgeschenk: ‘In titelkeuze spiegelt *Het theater, de brief en de waarheid* Fassbinders tekst. De Jonge verweet Mulisch dat hij van Croiset “de arme Jood” maakt. De waarheid zal eerder zijn dat Croiset er niet toe doet voor Mulisch, hij is slechts een vertrekpunt. Een kwestie van recycling, zoals hij antieke mythes aanwendt.’ (Vullings 2000) Vullings meent, volgens mij, dat De Jonge uitgaat van de werkelijke Croiset, hoewel Mulisch met het personage van Herbert Althans helemaal geen Croiset opvoert.

Arnold Heumakers stelt in *de Volkskrant*: ‘Fassbinder heeft een hoogst ongemakkelijk stuk geschreven, waarin bestaande antisemitische stereotypen zonder moreel commentaar worden opgevoerd. Maar is het niet het recht van de literaire verbeelding om naar believen elementen uit de werkelijkheid te gebruiken?’ (Heumakers 2000). Hij verwijst hier in zijn bespreking naar de feitelijkheid van de Fassbinderaffaire, maar hij wijst ook op het recht van

¹⁶ De Jonge chargeert in zijn conference zijn rol. Hij heeft het stuk natuurlijk niet (in zijn eentje) verboden. In 1987 zei hij zelfs: ‘Gewoon opvoeren. Alleen niemand moet erheen.’ Bron: Fassbinder, R.W. *Het vuil, de stad en de dood met een dossier van Loek Zonneveld*, uitgeverij Signature, Utrecht 2002, p. 103. Voor de tekst van *De conferencier, het boekenweekgeschenk en de leugen* raadpleegde ik: Jonge, F. de *De toeschouwer*, uitgeverij Augustus, Amsterdam 2006: ‘En langzaam begon de spijt bij mij te komen / dat ik dat stuk verboden had.’ (p. 388); ‘Het wordt geen rehabilitatie / maar een verantwoording / een schuldbekenenis / Ik heb de kunst bedrogen.’ (p. 391)

de auteur om die feiten naar believen aan te passen. En dat laatste is precies wat Mulisch, mijns inziens, in *Het theater* heeft gedaan.

De Jonge roept dat hij het boekenweekgeschenk in Carré op het Boekenbal gaat verbranden. Dat is voor de pers een reden om te reageren op het meningsverschil van Mulisch en De Jonge. Boekverbrandingen horen niet thuis in een democratie. Het woord ‘boekverbranding’ roept associaties op met de Tweede Wereldoorlog. Die associatie buit Mulisch uit in de pers. Hij vergelijkt De Jonge met Goebbels, wetende dat dat reacties op zal roepen. (Mulisch 2000-1) En inderdaad, de reacties van de pers blijven niet uit.

De Jonge speelt tegelijkertijd, net als Mulisch, een spelletje met de pers. Lange tijd probeert hij voor de pers geheim te houden waar zijn conference over gaat. Als de pers, *NRC-Handelsblad*, (Takken 2000) uit de conference oppikt dat die over een boekverbranding gaat, laat De Jonge die verbranding, in de rest van zijn shows voorafgaand aan het Boekenbal, expliciet in het midden.

Uit het bovenstaande overzicht van gebeurtenissen in 1987 blijkt uit de reacties van het lezerspubliek, het schouwburgpubliek en recensenten, dat de scheiding tussen werkelijkheid en fictie in *Het vuil* en in *Het theater* op zijn minst onduidelijk is. Fassbinder schrijft een stuk over een rijke Jood A. Die fictieve rijke Jood A. blijkt een referent te hebben in de werkelijkheid in de persoon van Ignatz Bubis, die een rijke Jood is. Daarnaast is er een personage in *Het vuil* dat zegt dat de Joden vergast moeten worden en een Joodse groepering, ‘Alle Cohens aan dek’, ziet in die uiting alleen de werkelijkheid van het oplevende antisemitisme. Vervolgens reageert Jules Croiset op *Het vuil*. Hij schrijft dreigbrieven en zet een zelfontvoering in scène. Deze actie in de werkelijkheid inspireert Mulisch tot het schrijven van een boekenweekgeschenk waarin Herbert Althans, gemodelleerd naar Croiset, demonstreert tegen *Het vuil* en waarin Althans een zelfontvoeringsactie uitvoert. De Jonge reageert op het boekenweekgeschenk van Mulisch alsof Mulisch niet een roman heeft geschreven, maar de werkelijkheid van Croiset heeft beschreven. De Jonge ergert zich aan de roman (Anoniem, Trouw 2000) en scheidt een conference waarin hij, net als Fassbinder en Mulisch, elementen uit de werkelijkheid heeft opgenomen die hij vervolgens bewerkt.

In dit historische overzicht heb ik de gebeurtenissen van de Fassbinderaffaire in chronologische volgorde beschreven. Sommige ervan zijn opgenomen door Mulisch in *Het theater*, andere niet. In de volgende paragraaf zal ik de analyse van *Het theater* uit hoofdstuk

1 naast de gebeurtenissen uit dit hoofdstuk leggen om erachter te komen wat feit en wat fictie is in *Het theater*.

3 De confrontatie van de werkelijke gebeurtenissen van de ‘Fassbinderaffaire’ met de fictieve gebeurtenissen in *Het theater*

Zoals ik in de inleiding van dit hoofdstuk al aangaf, is het spel van fictie en werkelijkheid belangrijk in de studie van Vaessens. Het schrijven van geëngageerde romans die aansluiten bij de werkelijkheid en ‘raken aan het dagelijks bestaan’ is volgens hem de manier om de minder hechte band tussen lezer en literatuur te herstellen. In *Het theater* gaat Mulisch uit van de Fassbinderaffaire. Het spel met de werkelijkheid van de Fassbinderaffaire vormt een niet te veronachtzamen bestanddeel van de roman. Aan de hand van een paar passages zal ik dat aantonen.

De eerste overeenkomst tussen de werkelijkheid en fictie dient zich al aan op de eerste pagina: Herbert Althans is net als Jules Croiset een acteur. (p.7)

In deel ‘I Herbert’ zegt Felix over de affaire Althans dat hij een draai moet geven aan het werkelijke verhaal van Althans. Vera realiseert zich ook in deel ‘II Magda’ dat zij haar verhaal aan Magda moet laten lezen, voordat zij het uit kan laten voeren door toneelgroep Hypocriet. (p. 66) Op pagina 85 bevestigt Mulisch dat Croisets verhaal aanleiding was voor de vertelling, maar dat het geenszins Croisets verhaal is. Mulisch heeft het verhaal, net als Felix in de vertelling, aangepast. Ook in een interview met Barend en Van Dorp in 2000 bevestigt Mulisch dat Croisets verhaal alleen ter inspiratie had gediend voor *Het theater*. (Mulisch 2000-1)

Op pagina 16 introduceert Felix via de videoband van Herbert Althans de *Affaire Herbert Althans*. Door het een affaire te noemen kan de lezer de link leggen met de ‘Affaire-Croiset. De overeenkomst tussen de titel *Het theater, de brief en de waarheid* en *Het vuil, de stad en de dood* kan de lezer al op het spoor van die affaire hebben gezet. Op pagina 68 zegt Vera ‘en toen verscheen in haar [Magda’s] geagiteerde lijkrede opeens de affaire-Fassbinder.’ Hier wordt de affaire de affaire-Fassbinder genoemd. In *Het theater* maakt Mulisch geen onderscheid tussen beide benamingen. Het zijn in *Het theater* twee namen voor één gebeurtenis. In de werkelijkheid is de ene gebeurtenis onderdeel van de andere. De affaire-Croiset maakt onderdeel uit van de Fassbinderaffaire.

Op pagina 16,17,18, staat informatie over Felix. Veel van die informatie komt overeen

met informatie die over Mulisch bekend is. Zo zegt Felix dat hij nooit '[bang is] geweest voor tegenstellingen, zelf niet voor tegenspraken.' (p.17) en in *Voer voor psychologen* beweert Mulisch dat de waarheid alleen uit tegenspraken kan ontstaan. (Mulisch 2010, p. 737) Daarnaast zoekt Felix een portret waarvan de persoon recht de lens in kijkt. Hij vindt een poster met Lenin er op. Van Mulisch is bekend dat hij er communistische sympathieën op nahield. Zijn contacten met Fidel Castro wijzen daar ook op.

Althans refereert op pagina 19 aan het tumult dat in Duitsland ontstond rondom *Het vuil*. In § 1.2 heb ik dat tumult in de werkelijkheid van 1984 en 1985 beschreven. Hij refereert ook aan New York waar *Het vuil* wel uitgevoerd was. In § 1.2.4 heb ik al aangegeven dat de uitvoering in New York geen enkele negatieve reactie had opgeleverd.

Een andere duidelijke link met de werkelijkheid die opvalt staat op pagina 20 van *Het theater*. Op deze pagina wordt de brief die Mulisch schreef aan *de Volkskrant* omgezet in een tekst van Herbert Althans. De originele tekst in *de Volkskrant* luidde: "Maar dan plotseling *der Reiche Jude*. Dit is geen individuele bijnaam, maar een veralgemenende kenschets met een lange geschiedenis. De held van het stuk te midden van al die arme Germanen een naam onthouden en als Rijke Jood presenteren, is niet anders dan een literaire pendant van moord. (In het voormalige vernietigingskamp Auschwitz-Birkenau kan men overigens de vitrine bezichtigen met duizenden schoenen erin, overgebleven van het laatste transport namelozen. In de zolen van vrijwel alle schoenen zitten gaten: zo rijk waren die joden dus niet.) (...) Heus, de morbiditeit van dit stuk is afgrondelijk. Fassbinder heeft niet voor niets zelfmoord gepleegd. Dat siert hem". (Zonneveld 2002, p. 129)

In de roman luidt de tekst van Althans: 'maar waarover ik in razernij ontstak was meteen al de rollenlijst. Daarin had iedereen een naam, behalve twee personages: *Der reiche Jude* en *Der Zwerg*. Ik geloofde mijn eigen ogen niet. Precies die twee soorten mensen die door de nazi's systematisch waren uitgeroeid, moesten het hier zonder naam stellen. Wat was dat anders dan het literaire pendant van moord?' (p.20) Wat Mulisch precies met die opmerking 'de literaire pendant van moord' bedoelt, blijft onduidelijk.

In dit voorgaande citaat valt op dat de romantekst de werkelijke tekst bijna letterlijk volgt. De tekst van Althans vervolgt even verder op pagina 20 met 'maar toen ik later Auschwitz- Birkenau eens bezocht, zag ik in een vitrine duizenden schoenen, overgebleven van het laatste transport namelozen. In de zolen van vrijwel al die schoenen zaten gaten: die joden waren dus zelfs te arm geweest om naar de schoenmaker te gaan'. In dit citaat valt op dat de naam Auschwitz-Birkenau herhaald wordt, maar ook dat de Joden niet rijk waren en dat je dat aan de gaten in hun schoenen kon zien.

De slotopmerking in Mulisch' brief over de zelfmoord van Fassbinder komt op pagina 21 terug. Althans zegt daar: 'In het gedrang zei ik voor de camera, dat het stuk van een afgrondelijke morbiditeit was en dat de schrijver zich een paar jaar geleden niet voor niets van kant had gemaakt, en dat hem dat sierde. Met overslaande stem riep ik, dat het de tenuitvoerlegging van een autodoodstraf was geweest'. Ook in het deel II komt de zelfmoord aan de orde. Op pagina 69 staat dat Magda in haar grafrede over Herbert vertelt dat hij in de protesten tegen de uitvoering van *Het vuil* riep 'dat dat stuk ongeluk [Fassbinder] terecht de hand aan zichzelf had geslagen, want antisemitisme had de aard van zelfmoord, zoals Hitler hoogstpersoonlijk had gedemonstreerd'.

Op pagina 22 speelt Herbert Althans in *De gedaanteverwisseling* van Kafka. Croiset heeft het toneelstuk *De hoogstmerkwaardige gedaanteverwisseling* ook in werkelijkheid gespeeld in het seizoen 1982-1983.

'En nu moet ik het over die rampzalige brief hebben.' zegt Herbert op pagina 23. In deze brief wordt Herbert bedreigd met een moordaanslag op hemzelf en de kinderen. Hij deed aangifte. De politie deed onderzoek en '[...] vermoedde dat de acteurs van *Het vuil, de stad en de dood* er achter zaten.' Op pagina 66 komt 'de zogenaamde dreigbrief, die hij [Althans] zelf geschreven bleek te hebben' terug in het relaas van Vera. Jules Croiset kreeg een dreigbrief. Over de verdenking van de toneelwereld staat bij Zonneveld: 'Die brief moet uit de toneelwereld afkomstig zijn concluderen zij (Barend en Dekkers). De politieonderzoekers zitten klaarblijkelijk ook op die lijn...' (Zonneveld 2002, p. 139)

Dan wordt Althans 'ontvoerd', voordat hij de première van Hendrik de vierde van Shakespeare in Brugge kan uitvoeren. Twee mannen en een vrouw ontvoeren hem. (p. 41) Zij sleuren hem in een auto en laten hem geboeid op een verlaten fabrieksterrein in een rioolbuis achter. Het waren ook in Croisets gefantaseerde werkelijkheid twee mannen en een vrouw. (Zonneveld 2002, p. 137) De details van de slaapmiddelen en de cognac die Althans bedwelmen heeft Mulisch wel letterlijk overgenomen uit de 'werkelijkheid' van Croiset. (Zonneveld 2002, p. 137) In de roman is het fabrieksterrein in Mons, maar in de werkelijkheid lag Croiset in een rioolbuis in Charleroi. In de roman heeft Althans een hakenkruis met een glasscherf op zijn borst gekrast en het getal 6000.001 op zijn arm. In de werkelijkheid was het niet zo erg. Het hakenkruis had hij namelijk met oogpotlood op zijn borst gezet.¹⁷ (Van Brummelen, 2000) In deel II is er alleen op pagina 66 een korte verwijzing naar de

¹⁷ Van Brummelen (2000) zegt hierover: 'Alleen dat verhaal al dat Croisets ontvoerders met een oogpotlood een hakenkruis op zijn borst hadden getekend. Met een oogpotlood! Zulke lui werken met een scheermes.'

ontvoering. Vera zegt hierover: '[...] gevolgd door zijn zogenaamde ontvoering, die hij zelf in scène bleek te hebben gezet.'

Zowel Althans in *Het theater* als Croiset in werkelijkheid bekennen dat zij de ontvoering in scène hebben gezet en dat zij de dreigbrief zelf hebben geschreven. Deskundigen hebben, aldus Althans, bepaald dat zijn acties terug te voeren waren op zijn familiegeschiedenis. Toen Croiset eenmaal bekend had stonden er ook verscheidene deskundigen klaar om zijn acties vanuit zijn oorlogsverleden te verklaren. (Zonneveld 2002, p. 143)

Op pagina 26 beschrijft Herbert Althans een geloofsproblematiek, maar die komt niet overeen met die van Croiset. Althans' ouders waren beide Joods. Zij hadden zich ruim voor de oorlog katholiek laten dopen, maar dat had hen niet gered van de deportaties. Daarnaast kwam Althans na de deportatie van zijn biologische ouders bij katholieke pleegouders terecht. Zijn pleegvader was een nazi die Joden oppakte in de Tweede Wereldoorlog. Croisets geloofsproblematiek was anders. Zijn vader was Joods en zijn moeder niet.

In de verantwoording vermeldt Mulisch expliciet dat de wederwaardigheden van Croiset 'het uitgangspunt vormden voor deze vertelling, die de lezer ten geschenke heeft gekregen. Naar aanleiding van de voorgenomen opvoering van Rainer Werner Fassbinders *Het vuil, de stad en de dood* schreef hij [Croiset] in 1987 een dreigbrief aan zichzelf en zijn gezin en ensceneerde zijn eigen ontvoering.' (p. 85) Mulisch geeft in de verantwoording verder op pagina 85 aan dat zijn tekst geen weergave is van de werkelijke gebeurtenissen. Hij heeft zijn fantasie erop losgelaten en daardoor heeft de vertelling nauwelijks nog iets te maken met de lotgevallen van Croiset.

Mulisch zegt ook gebruik te hebben gemaakt van inlichtingen van Croiset en zijn vrouw, het politiedossier, een boekje *Met stomheid geslagen* waarin Croiset over zijn psychische problemen schrijft en van aanvullingen van Croiset op *Het theater*. Met deze opsomming legt Mulisch er de nadruk op dat hij zich goed gedocumenteerd heeft om dit verhaal te kunnen schrijven. Hij heeft de werkelijke gebeurtenissen uit 1987 gebruikt om zijn eigen verhaal te schrijven.

Ik denk dat ik met bovenstaande passages heb laten zien dat er redelijk wat informatie uit de Fassbinderaffaire in *Het theater* staat die terug te voeren is op de werkelijkheid. Als ik echter kijk naar de hoeveelheid pagina's die het verhaal van Felix en Vera beslaat, kom ik tot een andere conclusie. Mijns inziens heeft Mulisch een aantal elementen uit de

Fassbinderaffaire en dan in het bijzonder uit de affaire-Croiset, gebruikt. Hij maakt van de ingrediënten, die hij aan de werkelijkheid ontleent, een eigen verhaal.

Zolang de Fassbinderaffaire nog in het geheugen is, kan de lezer de werkelijkheid van 1987 in *Het theater* herkennen. Die werkelijkheid zorgt volgens Vaessens voor een verkleining van de afstand tussen de lezer en de literatuur. Wat het engagement betreft ligt het wat moeilijker in *Het theater*.

Hoofdstuk 3 Het engagement van Mulisch

Inleiding

Verkruisje en Van Bork (2002) omschrijven engagement in hun *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek* als ‘een literatuuropvatting van auteurs die het belang van hun teksten niet in de literaire aspecten ervan zien, maar in een buiten de literatuur gelegen functie die doorgaans van politieke of sociale aard is. Engagement (letterlijk: zich ergens toe verplichten) duidt op de zelfopgelegde verplichting van de kunstenaar zich met zijn werk in dienst te stellen van een politiek, sociaal, religieus of moreel ideaal en zo mee te werken aan de verandering van de samenleving om dat ideaal te verwezenlijken.’¹⁸

Vaessens toont in zijn studie aan dat auteurs tussen 1980 en 2009 geëngageerd gaan schrijven. Om dit engagement in hun romans aan te tonen combineert Vaessens, onder andere, uitspraken van de auteurs met uitspraken van personages uit hun romans. Deze manier van aantonen van engagement van de auteur is niet onomstreden. In Hoofdstuk 4 zal ik ingaan op de kritiek die Vaessens kreeg op zijn benadering van engagement in romans. In dit hoofdstuk onderzoek ik wat Mulisch’ engagement inhoudt en of *Het theater* van Mulisch geëngageerd is. Ik ga kijken wat het oplevert als ik Mulisch’ engagement in *Het theater* en in zijn dagelijkse leven benader met Vaessens’ studie als leidraad.

In *Het theater* heeft Mulisch, zoals uit de analyse bleek, via Felix en Vera verschillende ideeën over het schrijven geventileerd. Mulisch is herkenbaar in hun uitspraken over het schrijven. Ook het standpunt dat Herbert Althans inneemt over de inhoud en uitvoering van *Het vuil*, komt overeen met Mulisch’ standpunt van 1987.

Hoewel ik in de analyse al aangaf dat Mulisch’ hoofdmotief niet is ‘de impact die een uitvoering van een toneelstuk zoals *Het vuil, de stad en de dood* heeft op naoorlogse ‘Joodse’ oorlogsslachtoffers’, is het wel mogelijk *Het theater* als roman te benaderen met een sociaal ideaal. Dat ideaal zou dan zijn dat de maatschappij voorzichtig om moet gaan met teksten die Joden in een kwaad daglicht stellen, omdat veel Joden een naar oorlogsverleden kennen.

Ten tweede lijkt het erop dat Mulisch zich in dienst stelt van een politiek ideaal. In *Het theater* kan namelijk de boodschap worden opgepakt dat de vrijheid van meningsuiting moet worden beperkt als een groepering, in dit geval van Joden, daar last van ondervindt. Het sociale ideaal en het politieke ideaal, die voorkomen in de definitie van engagement van Verkruisje en Van Bork, maken dat *Het theater* als geëngageerd benaderd kan worden.

¹⁸ De definitie van engagement die Vaessens (2009 p. 12) gebruikt is een aanpassing van de definitie van Verkruisje en Van Bork 2002.

Niet alleen in *Het theater* lijkt Mulisch geëngageerd met deze sociale en politieke vraagstukken. Daarbuiten heeft hij zich met een ingezonden brief als ‘burger’, in *de Volkskrant* van 21 november 1987, geëngageerd getoond. En Mulisch was in persoon aanwezig bij de actie tegen de uitvoering van *Het vuil* in Rotterdam¹⁹. Dit ‘auteur-als-geëngageerd-burger’-aspect van ‘engagement’ ontbreekt in de definitie van Verkruijssse en Van Bork. Dat klopt, omdat hun definitie alleen doelt op engagement van teksten. Vaessens betreft het element van engagement van de auteur buiten de literatuur uitgebreid in zijn studie, zoals in Hoofdstuk 4 zal blijken.

Engagement bij Mulisch

De algemene opinie over het werk van Mulisch’ oeuvre is dat het zich beweegt van fictioneel niet geëngageerd werk naar geëngageerde ‘documentaires’ en terug naar niet geëngageerd fictioneel werk. In *Het theater* ziet het er, net als in *De verteller* in 1970, naar uit dat het engagement en literatuur samenkomen.

In een interview met Auwera in de jaren zestig vertelt Mulisch dat hij stopt met het schrijven van romans, want ‘Het is oorlog.’²⁰ En in oorlogstijd moet men zich niet bezighouden met het schrijven van romans. Dan zijn er echt wel belangrijker dingen te doen. Overigens wordt er in de behoefte aan romans wel door anderen voorzien.’ (Auwera 1969, p. 96) In datzelfde interview zegt hij dat romans niet geschikt zijn om ‘een zekere invloed [te] doen gelden’ (Auwera 1969, p. 96) Mulisch doelt met deze uitspraak op invloed op de maatschappij.

Ook de uitspraak van Mulisch die Vaessens met betrekking tot engagement aanhaalt - ‘Tendensromans hebben een te korte houdbaarheidsdatum om tot de literatuur gerekend te kunnen worden’ - (Vaessens 2009, p. 10) lijkt er op te wijzen dat Mulisch niet gelooft in de geëngageerde roman. Uit deze twee uitspraken van Mulisch leid ik af dat hij vindt dat een auteur met een roman geen invloed kan uitoefenen op de samenleving.

In een interview in *Vrij Nederland* van 13 maart 2010 zegt Mulisch over de gebeurtenissen in de jaren zestig:

¹⁹ Heine, M. 2009: ‘Diese Skandale waren keineswegs typisch deutsch. Eine Inszenierung im holländischen Rotterdam kam 1987 ebenfalls nicht zustande, weil Demonstranten das Theater blockierten. Unter ihnen war der Schriftsteller Harry Mulisch, der Fassbinder hämisch posthum zu seinem vermeintlichen Selbstmord beglückwünschte’.

²⁰ Mulisch verwijst hier naar de Vietnamoorlog van 1957.

'In de jaren zestig schreef ik over die tijd omdat het een woelige periode was. Je moet zorgen dat je die gebeurtenissen niet alleen kan beschrijven, maar je moet er ook deel van worden. Dat wat je schrijft, moet een deel worden van die gebeurtenissen waar mindere schrijvers boeken over schrijven. Ik woonde op het Leidseplein, dus dat gedoe met provo gebeurde vrijwel voor mijn deur.'

Zwagerman: 'Was je verontwaardigd over het politie-optreden?'

Mulisch: 'Helemaal niet. Het was om je gek te lachen. Ik heb ook wel klappen gekregen, maar daar moest ik om lachen. Want je wist: zij trekken aan het kortste eind. Toen sloegen ze het langharig, werkschuw tuig. Maar een jaar later had de politie zelf haar tot hier. Dus ze hebben verloren.'

Drie zaken vallen mij op in deze citaten. De eerste is dat Mulisch zegt dat je deel moet worden van de gebeurtenissen. Dat deed hij volgens hemzelf in de jaren zestig. In 1987 deed hij dat toen hij demonstreerde tegen de uitvoering van *Het vuil*. Mulisch neemt deel aan acties in de maatschappij om de maatschappij te veranderen en wordt zo deel van de gebeurtenissen. De tweede die mij opvalt is dat Mulisch zichzelf als actief deelnemer van de provorellen afficheert. Als ik echter afga op de opmerking van Gerard Reve die Mulisch als 'relletjesvoyeur' betitelde, dan viel die deelname van Mulisch aan de relletjes tegen. Ook een foto van Mulisch uit de jaren zestig bij provorellen getuigt van de afzijdigheid van Mulisch. (Buurlage 1999, p. 21) De derde en laatste zaak die mij opvalt is dat Mulisch impliceert dat actievoeren zin heeft. Het actievoeren leidt tot verandering, gezien het voorbeeld van de politie met de lange haren.

Na de jaren zestig, waarin Mulisch vooral geëngageerd werk schreef, keert Mulisch met *De verteller* (1970) langzaam maar zeker terug tot het schrijven van fictieel werk. '*De verteller* is een overgangswerk, omdat het element van de fictie, van de verbeelding, er een belangrijke rol in speelt'. (Buurlage 1999, p. 169) Met *De affaire Padilla* (Mulisch 1971) die een jaar later gepubliceerd wordt, toont hij zich nog eenmaal geëngageerd. Mulisch schreef dit pamflet om te verdedigen dat hij achter de politieke ideeën van Fidel Castro bleef staan. Onder Castro's regime werden schrijvers opgesloten en mishandeld om wat zij schreven. Padilla verbleef vanwege zijn geschriften 38 dagen in de gevangenis in Cuba. Mulisch stond dan wel achter Castro, maar hij had er 'persoonlijk [...] toe bijgedragen dat Padilla in Cuba

een baantje kreeg in een bibliotheek, dat leek [hem] zinniger' (Piryns 1988, p. 8) dan steun bieden aan de schrijversactie die op touw gezet was voor de vrijlating van Padilla. Hier is de auteur-als-geëngageerd-burger naast de literatuur aan het woord.

Met de roman *Twee vrouwen, een roman* lijkt Mulisch de periode van de 'documentaires' achter zich te laten. Met de ondertitel 'een roman' benadrukt Mulisch dat.

Gezien de uitspraken die Mulisch deed in 1985, toen Auwera hem voor de tweede maal interviewde, lijkt het erop dat Mulisch met betrekking tot engagement een andere weg inslaat. In dat interview is Mulisch' overtuiging dat auteurs met hun romans wel invloed kunnen hebben op maatschappelijke ontwikkelingen en dat zij de plicht hebben gebruik te maken van die invloed.

Met betrekking tot *De aanslag* beweert Auwera dat die roman 'geschreven lijkt vanuit het besef dat de mensen vrijwel machteloos zijn om iets essentieels aan de wereld te veranderen'. (Auwera 1985, p. 111) Mulisch ontkent die machteloosheid en vertelt in datzelfde interview, om zijn mening te ondersteunen, dat de acties van de jaren zestig wel degelijk veranderingen teweeg hebben gebracht. Zo is het moeilijker geworden voor de politiek om informatie achter te houden en allerlei comités bemoeien zich met Nicaragua, apartheid en kruisraketten.

Auwera brengt daar tegenin dat de mentaliteitsverandering, die ontstaan zou zijn in de jaren zestig, dan ook door zou moeten werken in de literatuur. Volgens Mulisch komt dat 'omdat de meeste auteurs totaal onbelangrijk zijn. Deze schrijvers staan naast hun tijd. Het zijn schrijvers zonder meningen. En ik ben niet eens van oordeel dat ze over hun opvattingen moeten spreken in hun romans, maar ze moeten als schrijver wel voor hun mening uitkomen. En dat doen ze dus niet.' (Auwera 1985, p. 113) Mulisch voert als verzachtende omstandigheid voor zijn collega's aan dat er minder in het oog springende gebeurtenissen zijn om op te reageren.

Het verzet tegen atoombewapening, tegen de plaatsing van kruisraketten is niet min, zegt Auwera daarop, waarop Mulisch reageert: 'Maar dat gaat over mogelijkheden [de mogelijke plaatsing van kruisraketten], het is allemaal heel abstract [het is geen concrete oorlog zoals die in Vietnam]. En ook daar [demonstratie tegen kruisraketten] zijn trouwens de schrijvers mee begonnen. In 1960 heb ik een eenakter geschreven, *De knop*, die daarover handelt. Maar toen werd ik daarom uitgelachen. Waar ik me druk over maakte. Nu komen er, zoals onlangs hier in Amsterdam, een half miljoen mensen op straat om te protesteren.' (Auwera 1985, p. 113)

Mulisch ziet bij de opkomst voor de demonstratie voor zichzelf een duidelijke rol weggelegd als schrijver en hij vindt dat zijn rol effect heeft gehad. Wat verder in het interview met Auwera zegt Mulisch over het beeld van de schrijver ‘volgens sommigen mag een intellectueel zo iets [zich met politiek bemoeien] nooit doen. Hij moet altijd zijn handen schoonhouden, maar aangezien dat toch onmogelijk is ben ik niet zo’n purist.’ Het nieuwe inzicht van Mulisch is blijkbaar dat het onmogelijk is zich buiten de politiek te houden. Dat geldt voor hem als ‘auteur-als-geëngageerd-burger’ en als auteur.

Jos Buurlage ziet in *Onveranderlijk veranderlijk* (Buurlage 1999) het engagement van Mulisch in een ander licht. Zo wijst Buurlage op het engagement dat volgens hem in de roman *Het stenen bruidsbed* (Mulisch 1959) te vinden is. Volgens Buurlage geeft Mulisch daarin ‘een impuls aan het debat over de verwerking van de Tweede Wereldoorlog’ (Buurlage 1999, p. 153). Hij verdedigt deze interpretatie onder andere door te benadrukken dat in *Het stenen bruidsbed* een Amerikaanse piloot, Norman Corinth in Dresden met satanisch plezier ‘bejaarden, vrouwen en kinderen brandend de Elbe indrijft.’ (Buurlage 1999, p. 153) Hierdoor lijkt de Amerikaan, in persoon van Corinth, slecht. De Amerikaan is daarentegen tegelijkertijd de ‘goede’ geallieerde die de Nederlanders bevrijdde. Mulisch lijkt de lezer er hier, aldus Buurlage, middels een *coincidentia oppositorum*, op te wijzen dat de geallieerde niet per definitie een goed mens is. Het nadenken over goed en slecht in De Tweede wereldoorlog wordt volgens Buurlage door Mulisch in deze roman op scherp gesteld en daardoor is de roman geëngageerd. (Buurlage 1999, p. 153) Buurlage toont met zijn analyse aan dat in Mulisch’ oeuvre het engagement niet enkel in zijn ‘documentaires’ zit, maar ook in zijn romans.

Voor *Het theater* geldt, net als voor *Het stenen bruidsbed* ook dat er engagement te vinden is, als je zoekt. Wat echter verschilt, is dat van *Het stenen bruidsbed* voor de gemiddelde lezer de uit de werkelijkheid geleende feiten niet eenvoudig terug te voeren zijn op de werkelijkheid. In *Het theater* staat, in het jaar 2000, veel mensen de Fassbinderaffaire nog helder voor de geest. Dat blijkt onder andere uit de recensies van *Het theater*, zoals die van Heumakers en Vullings.²¹

Het theater heeft een politiek en een sociaal aspect. Mulisch beschrijft in *Het theater* een maatschappelijk onderwerp. Hiermee bevindt hij zich in de positie van een geëngageerd

²¹ In Hoofdstuk 2 noemde ik hen al eerder op pagina 44.

auteur die de reactie van het publiek niet schuwt. Mulisch levert met *Het theater*, net als in de jaren zestig met bijvoorbeeld *De zaak 40/61*, een bijdrage aan het maatschappelijk debat met betrekking tot de erfenis van de Tweede Wereldoorlog. Zijn engagement ligt erin besloten dat hij aanzetten geeft ‘tot een afrekening met blokkades uit het collectieve verleden. De belangrijkste van die blokkades is voor hem [Mulisch] de erfenis van het fascisme’. (Buurlage 1999, p. 55)

Het is goed mogelijk dat Mulisch met *Het theater* reageerde op die erfenis die de kop op leek te steken in de vorm van *Het vuil, de stad en de dood*. ‘Het gaat dan niet meer puur om het verwerken van het verleden, maar ook om de dialoog met de tijdgenoten over actuele kwesties: de wisselwerking met het heden’. (Buurlage 1999, p. 68).

Die ‘dialoog met tijdgenoten’ kwam naar aanleiding van *Het theater* goed op gang. Recensenten, Freek de Jonge en columnisten reageerden allemaal op *Het theater* en op elkaar. Het thema van de ‘Jood’, die verontrust wordt door een toneelstuk, bracht de pennen en tongen in beweging. Toen Freek de Jonge dreigde *Het theater* te verbranden, leidde dat tot een literaire rel in de pers. Mulisch en De Jonge werden het onderwerp van die rel, zoals ik in hoofdstuk 2 uitgebreid beschreef.

Mulisch stelt zich geëngageerd op als auteur van zijn ‘documentaires’ en als ‘auteur-als-geëngageerd-burger’. Hij laat zich uit over sociale en politieke kwesties in woord en in daad. Er is een ontwikkeling waar te nemen in Mulisch’ visie op engagement in romans. In 1969 ziet Mulisch geen mogelijkheden in de roman met betrekking tot engagement. Als je geëngageerd wilt schrijven dan kun je dat volgens hem beter niet in een roman doen. In 1985 vindt Mulisch dat het onmogelijk is om als intellectueel schone handen te houden. Als je romans schrijft en als je je als auteur-als-geëngageerd-burger manifesteert, dan toon je daardoor altijd engagement. Volgens Buurlage zijn Mulisch’ romans net als zijn ‘documentaires’ geëngageerd en vormen zijn ‘documentaires’ een onderdeel van zijn totale oeuvre. Het engagement van *Het theater* past in Buurlages beeld. *Het theater* is een ‘documentaire’ en een uitbreiding van Mulisch’ oeuvre.

Hoofdstuk 4 Vaessens: *De revanche van de roman*

Inleiding

In het vorige hoofdstuk heb ik *Het theater* bevraagd op engagement. Daarnaast heb ik gekeken of Mulisch zich naast zijn werk geëngageerd toonde. De conclusie was dat het moeilijk is te bepalen of *Het theater* geëngageerd is of dat het een zoveelste roman is in het oeuvre van Mulisch.

Wel werd duidelijk dat Mulisch er altijd voor gezorgd heeft dat hij, naast zijn werk, zichtbaar was voor zijn publiek. Hiermee toont hij zich de publieke intellectueel. Odyle Heynders definieert dit als ‘Het betrokken schrijverschap [van de publieke intellectueel] heeft een aantal kenmerken: deze schrijvers zoeken een publiek, ze betreden daartoe de openbare ruimte, ze hebben politieke of ideologische opinies en ze schrijven daarover’ (Heynders 2009, p. 4). In de jaren zestig toonde Mulisch zich geëngageerd bij de provorellen op het Leidseplein in Amsterdam, in 1983 bij de antikernwapendemonstratie op het Malieveld in Den Haag, en in 1987 bij de Fassbinderaffaire tegen de uitvoering van *Het vuil* in Rotterdam.

Om erachter te komen of *Het theater* in de literatuurontwikkeling past die Vaessens in zijn studie *De revanche van de roman* (Vaessens 2009) beschrijft, beschrijf ik in paragraaf 1.1 wat Vaessens’ studie inhoudt. De kritiek op Vaessens’ studie komt aan bod in paragraaf 1.2

1.1 Vaessens’ studie: *De revanche van de roman*.

Vaessens is van mening dat de ‘*cultural studies*-benadering [de literatuuronderzoeker kan] helpen de aandacht minder op ‘literaire kwaliteit’ te richten (gedefinieerd in esthetische termen), en meer op literair engagement (gedefinieerd in morele, ethische en politieke termen)’ (Vaessens 2009, p. 224) De *cultural studies*-benadering maakt gebruik van discursieve lectuur van romans en ontdekt zo dat in romans soms een morele, ethische en / of politieke lading vervlochten is. De literatuuronderzoeker verwachtte die niet in eerste instantie door in de onderzochte romans wordt. Vaessens wil met diezelfde discursieve leesmanier engagement bloot leggen in de romans die hij onderzoekt.

Vaessens schetst in zijn studie een ontwikkeling van het humanistisch modernisme via het postmodernisme naar het, door hem bedachte, laatpostmodernisme. In het humanistisch modernisme ziet hij vooral de literatuur die van bovenaf door een culturele elite opgelegd wordt aan het lezerspubliek. Het humanistisch modernisme is, aldus Vaessens, ‘een literaire

ideologie waarin niet getwijfeld werd over de heilzame werking van ‘echte’ literatuur, die berustte op een reeks van aannames en waarden. (‘literatuur is tijdloos’, ‘literatuur vormt haar eigen betekenis’, [...]) (Vaessens 2010, p. 316) Het postmodernisme heeft deze aannames en waarden verdacht gemaakt. Die verdachtmakingen hebben ertoe geleid dat auteurs niet meer met goed fatsoen romans konden schrijven waarin deze ‘oude’ waarden vertegenwoordigd werden.

Er ontstaat, aldus Vaessens, als reactie op die verdachtmakingen een nieuwe ontwikkeling: het laatpostmodernisme. Het laatpostmodernisme heroverweegt de voorwaarden van de relativistische positie - ‘literatuur is niet goddelijk, mystiek of anderszins boven het alledaagse verheven’ (Vaessens 2009, p. 60) -, zonder ze categorisch te verwerpen. Vaessens vindt dat de kritische postmodernistische houding tegenover de gevestigde waarden behouden moet blijven, maar ze moet worden opgenomen in het nieuwe engagement met inachtneming van de humanistische waarden. (Vaessens 2009, p. 9)

De these van Vaessens is dat er in de recente Nederlandse literatuur schrijvers zijn die terrein proberen terug te winnen, schrijvers die, nadrukkelijker dan de relativisten, een rol willen spelen als publieke intellectueel. Hij zegt dat er in het laatpostmodernisme een nieuwe literaire intellectueel zal opstaan ‘die probeert bruggen te slaan tussen de literatuur en haar achterban’. (Vaessens 2009, p. 66-67)

Vaessens gaat uit van romans die geëngageerd zijn. Deze romans tonen zich, volgens hem, betrokken bij de debatten in de publieke sfeer. ‘De literaire teksten willen serieus genomen worden als bijdragen aan heel reële debatten’. (Vaessens 2009, p. 224) Daarnaast ‘pleit [hij] [...] voor een literatuurbeschuwing met een cultuurpolitieke agenda; een literatuurbeschuwing die zichzelf ten doel stelt de literaire cultuur te legitimeren in een tijd van afnemend soortelijk gewicht van de literatuur.’ (Vaessens 2009, p. 224) De term ‘het afnemend soortelijk gewicht van de literatuur’ komt van Susanne Janssen. (Vaessens 2009, p. 48 - 49) Zij bedoelt met ‘het soortelijk gewicht’ de waarde die literatuur in de samenleving heeft en of krijgt. Zij is van mening dat die waarde in de jaren vijftig en zestig groter was dan in 2005. (Vaessens 2009, p. 49) Vaessens zegt over die ontwikkeling: ‘De literatuurwetenschap mag niet ‘aan de zijlijn [blijven] staan wanneer haar object niet meer vanzelf serieus genomen wordt’. (Vaessens 2009, p. 226)

Vaessens selecteerde zes auteurs uit de periode 1980 - 2009 om aan te tonen dat zij geëngageerd zijn gaan schrijven en bij willen dragen aan de reële debatten van vandaag. Hij hanteert hierbij drie criteria. Eerst schreven de auteurs postmodernistisch. Vervolgens komen

zij tot het inzicht dat het postmodernisme niet het enige antwoord is op het humanistisch modernisme. Dat postmodernisme heeft het lezerspubliek van de literatuur vervreemd. De laatste stap is dat de auteurs zoeken naar mogelijke wegen om de literatuur weer op de kaart te zetten. (Vaessens 2009, p. 89-90) Soms proberen auteurs die laatste stap te maken door terug te grijpen op het humanistisch modernisme. Zo worden er weer verhalen geschreven met een duidelijke verhaallijn. Ook de visie dat ‘door het lezen van een roman [...] de lezer-burger zijn democratische weerbaarheid [vergroot]’ (Vaessens 2009, p. 90) vat weer post volgens Vaessens. Hij beroept zich hierbij op een visie die al vanaf de achttiende eeuw over literatuur bestaat. (Vaessens 2009, p. 90) Soms rekent een auteur af met postmodernistische elementen door er expliciet vanuit een personage, binnen de roman, commentaar op te geven.

De romans van de auteurs, die Vaessens heeft geselecteerd, moeten aan vier criteria voldoen. Het eerste criterium is het afscheid van het postmodernistische cynisme. Vaessens analyseert de romans van Vernooij *De dingen die er niet toe doen* en Kellendonks *Mystiek lichaam* op dit cynisme en toont aan dat de hoofdpersonen uit deze romans het cynisme vaarwel zeggen. Vaessens interpreteert dit gegeven als een eerste stap van de auteurs richting het laatpostmodernisme. De laatpostmodernist wil namelijk van het cynisme af, omdat dat er mede de oorzaak van was dat veel lezers de literatuur vaarwel zeiden.

Het probleem van het cynisme komt in het tijdschrift *Millennium* aan de orde. In dat tijdschrift wordt beschreven dat het relativistisch postmodernisme met haar cynisme begin jaren negentig in twijfel getrokken wordt, maar dat een terugkeer naar het humanistisch modernisme geen optie meer is. Er moet een nieuw literair engagement komen ‘om kunst en dagelijks leven opnieuw op een zinvolle en inspirerende manier met elkaar in verband te brengen’. (Vaessens 2009, p. 81)

Het tweede criterium is een writers block dat het personage ‘de auteur in de roman’ krijgt. De selectie van Vaessens bestaat uit Zwagermans *Chaos en rumoer* en Grunbergs *De asielzoeker*. Het writers block in deze romans interpreteert Vaessens als een indicatie dat de auteur in de roman niet meer weet hoe het verder moet met zijn auteurschap na het postmodernisme. Ook de postmoderne poëtica komt in deze romans in overtrokken vorm naar voren.

Het derde criterium is engagement. De romans moeten met hun inhoud bijdragen ‘aan reële debatten over de wereld van vandaag’ (Vaessens 2009, p. 16). In de romans van Februari *De literaire kring* en Mutsaers *Koetsier herfst* gebeurt dat volgens Vaessens. In *De literaire kring* beschrijft Februari een waar gebeurd schandaal: ‘De zaak Vos’, die in 2002 speelde. (Vaessens 2009, p. 165) Vaessens ziet in het gebruik van dit schandaal in *De literaire*

kring engagement bij Februari. Bij Mutsaers gaat het om het dier dat moet worden bevrijd van zijn gevangenschap of slachtofferrol, aldus Frank Hellemans, aangehaald door Vaessens. (Vaessens 2009, p. 187)

In 2010 voegt Vaessens er in een artikel in het TNTL nog een vierde criterium aan toe: ‘de toegenomen drukte op het grensvlak van fictie en non-fictie’ (Vaessens 2010, p. 315)

Hoewel dit vierde criterium niet expliciet in *De revanche van de roman* genoemd wordt, kan het er wel in gelezen worden. Vaessens wil namelijk dat literatuur weer gaat over ‘zaken die direct raken aan het dagelijks bestaan.’ (Vaessens 2009, p. 106) en over het ‘hic et nunc’. (Vaessens 2009, p. 138)

Aan de hand van onder andere *Kamermeisjes en soldaten* en uitspraken van Arnon Grunberg in interviews, toont Vaessens aan dat Grunberg de werkelijkheid in zijn fictie haalt. Zo zegt Grunberg:

‘Every writer should occasionally bath him- of herself in so-called reality. It seems a fairytale to me that imagination doesn’t need to be nourished. Zo bezien functioneert het journalistieke onderzoek in Grunbergs schrijverschap dus ook als een soort *reality check* voor zijn fictie. Er is Grunberg iets aan gelegen romans te schrijven die een zekere mate van ‘echtheid’ hebben.’ (Vaessens 2010, p. 320)

Vaessens zegt in datzelfde artikel over Grunbergs visie op het gebruik van actualiteit in de literatuur:

‘Literatuur moet zich in Grunbergs ogen niet te goed voelen voor de actualiteit, omdat het bij die actualiteit veel te winnen heeft.’ (Vaessens 2010, p. 319)

En:

‘Literatuur kan het zich volgens Grunberg niet permitteren zich verheven te voelen boven de behoeften van de lezers. Ook dat is een dimensie van het journalistieke ‘onder de mensen’ – adagium. (Vaessens 2010, p. 319)

Vaessens is van mening dat Grunberg de werkelijkheid - non-fictie - in de literatuur - fictie - haalt. Het achterliggende idee van Grunberg is, aldus Vaessens, dat literatuur weer onder de

mensen moet komen en dat ‘de dimensie van het journalistieke’ daar een bijdrage aan kan leveren.

1.2 Kritiek op *De revanche van de roman*

Vaessens’ benadering van de romans, waarin de meningen en uitspraken van de personages samenvallen met de meningen en uitspraken van de auteur, is niet onomstreden. In Vaessens’ studie komt het goed uit romans terug te brengen tot een boodschap die bij monde van de personages geventileerd wordt. Het engagement in de romans wordt daardoor namelijk scherp gemarkeerd.

In eerste instantie legt Vaessens in de paragraaf ‘Roman, engagement en publiek’ (Vaessens 2009, p. 191-194) verantwoording af voor zijn benadering. Zo vraagt hij zich over *Koetsier herfst* af: ‘Wie is er in deze roman aan het woord? Aan wie kunnen de uitspraken over (bijvoorbeeld) dierenleed, moraal en liefde worden toegeschreven? Wie toont hier zijn of haar betrokkenheid? Wie kan op *Koetsier herfst* worden afgerekend?’ (Vaessens 2009, p. 193)

Vervolgens merkt hij op dat het stellen van deze vragen in het modernistische discours, noch in het postmoderne discours met goed fatsoen gesteld konden worden. In het modernistische discours kon dat niet, omdat daarin de doctrine van de autonomie van de schrijver geldt en ‘wie een auteur aanklaagt om wat zijn personages zeggen, wordt door literaire connaisseurs meewarig bekeken.’ (Vaessens 2009, p. 193) en in het postmodernistische discours kon dat niet, omdat ‘het hele idee van een ‘auteursintentie’ als achterhaald wordt beschouwd.’ (Vaessens 2009, p. 193) Daar komt nog bij dat ‘op wat personages zeggen [...] in postmoderne teksten niet gevaren [kan] worden. Zij zijn in postmoderne teksten vaak expliciet van papier.’ (Vaessens 2009, p. 193) Vaessens heeft hier een punt, omdat de autonomie van de schrijver en ‘het niet bestaan van de auteursintentie’ het inderdaad onmogelijk maken te spreken van dé auteursintentie.

In tweede instantie zet Vaessens echter een stap die ik moeilijk kan volgen. Vaessens schrijft ‘dat Mutsaers genoeg heeft van de moderne en postmoderne literaire correctheid’ (Vaessens 2009, p. 194) en dat zij de problemen van die correctheid niet op kan lossen, maar dat dat niet betekent ‘dat de schrijver zich tot in de eeuwigheid daarvan bewust moet blijven tonen.’ (Vaessens 2009, p. 194) Met die laatste opmerking veegt hij, aldus Buikema ‘het adagium aangaande de postmoderne en symbolische dood van de auteur onder het vloerkleed als een ‘literair correct’ residu’. (Buikema 2010, p. 205) Die literaire correctheid heeft te maken met de conventies van het modernisme en van het postmodernisme. Als je je houdt aan

die conventies, schrijf je ‘literair correct’. Buikema gaat verder met: ‘Vervolgens kan hij [Vaessens] de auteur onbelemmerd door taaltheoretische en narratologische nuances aanspreken op zijn/haar auteursintentie en maatschappelijke verantwoordelijkheid.’ (Buikema 2010, p. 205)

Buikema presenteert Vaessens’ uitleg als een truc om auteurs weer aan te kunnen spreken op auteursintentie en maatschappelijke verantwoordelijkheid. Vaessens meent echter, volgens mij, dat de auteur zich wel bewust is van de literaire historie van het modernisme en het postmodernisme, maar dat dat niet betekent dat hij, doordat hij zich daarvan bewust is, automatisch gebonden is aan de modernistische of postmodernistische conventies.

Die nuance ziet Buikema, mijns inziens, over het hoofd. De auteur kan immers een nieuwe weg inslaan. Hij kan, volgens Vaessens, bijvoorbeeld bewust zijn personages inzetten om hun betrokkenheid bij een onderwerp duidelijk over te laten komen bij de lezer. De betrokkenheid van die personages kan dan net zo reëel zijn als de betrokkenheid van de auteur bij dat onderwerp. (Vaessens 2009, p. 194)

Hoewel ik Vaessens’ gedachtegang met enige goede wil kan volgen, ben ik toch geneigd Buikema’s kritiek op Vaessens te onderschrijven. Vaessens legt wel uit dat hij door de discursieve lectuur van literatuur politiek of sociaal engagement ontdekt, maar dat betekent nog steeds dat hij de auteur van die literatuur het vermeende engagement in de schoenen schuift. Dat druist nog altijd in tegen Barthes’ symbolische dood van de auteur.

Een ander omstreden onderwerp van Vaessens’ theorie is het terugbrengen van een roman tot een enkelvoudige boodschap. Goedegebuure beredeneert dat in *Mystiek lichaam* en in *Tirza*, -romans die Vaessens aandraagt als laatpostmodern -, personages die aan het woord komen, zich nooit pro of contra de actuele thema’s die aan de orde komen in de romans, uitspreken. Zij laten verschillende standpunten horen. (Goedegebuure 2009) Als dat voor de personages uit die romans geldt, wordt het inderdaad moeilijk om van een enkelvoudige boodschap te spreken.

In een interview met Marja Pruis en Joost de Vries in *De Groende Amsterdammer* toont Vaessens zich wel degelijk bewust van meerstemmigheid in romans. Misschien past dat bewustzijn niet goed in zijn studie over auteurs die zich volgens hem geëngageerd tonen in hun romans. Hij zegt in het interview:

‘Specifiek voor literatuur – engagement hoort misschien gewoon bij mijn persoonlijke afwijking – is meerstemmigheid, een talige complexiteit die je niet elders vindt. Literatuur is

een discursieve kunstvorm, waarin allerlei problemen van verschillende kanten benaderd worden.’ (Pruis en De Vries 2009)

Als Goedegebuure Vaessens aanspreekt op de meerstemmigheid (Goedegebuure 2009) reageert Vaessens met: ‘Goedegebuure schrijft dat ik de ‘nuance’ over het hoofd zie dat romans nooit tot een enkelvoudige boodschap zijn terug te brengen [...]. Bij die mededeling ontbreekt in Goedegebuures stukje ieder spoor van bewijs. Ik bespreek zes romans, waarvan drie uitgebreid en drie minder uitgebreid. Kan Goedegebuure er van die zes één noemen die ik terugbreng tot een enkelvoudige boodschap? Of een passage waar ik zeg dat romans een enkelvoudige boodschap (moeten) hebben?’ (Vaessens 2010)

Vaessens zegt inderdaad niet dat romans een enkelvoudige boodschap moeten hebben, maar in zijn analyse van *Koetsier Herfst* brengt hij dit werk wel terug tot een roman die een geëngageerd standpunt inneemt tegen dierenmishandeling: ‘*Koetsier Herfst*’ is zonder twijfel een roman met een boodschap’ (Vaessens 2009, p. 187). En: ‘Hoewel zij de interviewer bezweert dat *Koetsier Herfst* geen ‘actieboek’ is, kan zij toch ook niet ontkennen dat ze ‘doodgelukkig is als iemand haar vertelt ‘dat hij dankzij *Koetsier Herfst* voortaan van de kreeft afblijft’’. (Vaessens 2009, p. 190) Vaessens zegt ook dat ‘deze ‘boodschap’ [...] intussen wel zwaar [wordt] aangezet: de boel wordt behoorlijk op scherp gesteld’’. (Vaessens 2009, p. 190)

Ook de reactie van Mutsaers op Vaessens’ studie bevestigt dat het niet vreemd is, dat Buikema en Goedegebuure kritiek hebben op het terugbrengen van een boek tot één boodschap die geventileerd wordt door een of meerdere personages. Mutsaers zegt hierover namelijk: ‘Alleen heb ik wel eens moeite met het feit dat me bepaalde intenties in de schoenen worden geschoven. Zo heb ik bij mijn weten nooit bewust de intentie gehad om met *Koetsier Herfst* ineens een geëngageerde roman te schrijven, zoals Thomas Vaessens in *De revanche van de roman* suggereert’. (Dera 2010, p. 127)

De kritiek die ik op Vaessens’ studie heb, is dat hij zijn studie baseert op zes boeken van zes verschillende schrijvers. In 2010 zet hij, gezien zijn artikel ‘Realiteitshonger’ zijn onderzoek voort, maar dan baseert hij zich alleen nog maar op Grunbergs ontwikkelingen met betrekking tot de werkelijkheid in de literatuur. Veel auteurs van de laatste decennia zouden niet in de literatuurontwikkeling van het laatpostmodernisme passen. Kees ‘t Hart schrijft in het artikel ‘Van de professor moet het allemaal anders’ (’t Hart 2009):

‘Vaessens zou wanneer hij een Franse literatuurgeschiedenis schreef Proust weglaten (mooischrijverij, niet geëngageerd, dus niet interessant), in een Amerikaanse geschiedenis zouden om dezelfde redenen bijvoorbeeld Faulkner en Nabokov ontbreken. En in een Nederlandse Bordewijk, Vestdijk en Rosenboom. Ook Voskuils magistrale epos *Het Bureau* past niet in Vaessens’ pantheon. Niet moreel interessant, geen actueel expliciet politiek debat, allemaal ongeëngageerde prietpraat. Vaessens onderbouwt zijn opvattingen met een zeer specifieke leeswijze van literatuur. Hij leest de uitverkoren romans als morele debatten die zijn stelling moeten illustreren.’

Dit fragment maakt mijns inziens duidelijk dat ’t Hart ook vindt dat Vaessens wel een heel select clubje auteurs en romans heeft gekozen om zijn idee van het laatpostmodernisme mee te ondersteunen.

2 De confrontatie van *Het theater* met *De revanche van de roman*.

Het theater van Harry Mulisch lijkt maar zeer ten dele te passen in de theorie van Vaessens. Het is een roman waarin de frictie tussen fictie en werkelijkheid wordt uitgewerkt. Door zijn structuur confronteert *Het theater* de lezer met het feit dat de werkelijkheid in de roman niet gelijk is aan de werkelijkheid buiten de roman en dat is een postmoderne trek. De roman volgt daarentegen wel de feiten van de Fassbinderaffaire uit 1987. Door de scheidslijn tussen werkelijkheid en fictie te verkleinen, wordt de betrokkenheid van de lezer bij het verhaal groter. (Vaessens 2010, p. 306-307)

Het motief van de getraumatiseerde ‘Jood’ die in een depressie belandt door een ‘antisemitisch’ toneelstuk, draagt ook bij aan de betrokkenheid. Ik kom hier nog even terug op de uitspraak van Odile Heynders. Zij merkt ‘op dat het ‘politiek commitment’ van *Koetsier Herfst* ligt ‘in de uitdaging aan de lezer te reageren’ op uitspraken die in de roman worden gedaan. Uitspraken waar we, juist door het literaire karakter van de tekst, geen afstand van kunnen houden.’ (Vaessens 2009, p. 192-193)

Heynders’ uitspraak past goed in Vaessens studie, omdat Vaessens ervan is overtuigd dat literatuur politieke en maatschappelijke invloed kan en moet uitoefenen op de lezer. Hoe minder de lezer afstand neemt tot de literaire tekst die hij leest, hoe dichter het engagement bij de lezer komt.

Vaessens kiest in zijn studie romans die aan drie kenmerken voldoen. Ze moeten aanwijzingen bevatten dat de auteur van die romans zich tegen het cynisme van het postmodernisme keert; de auteur moet postmodernistisch schrijven en een personage, dat auteur is in de roman, moet een writers block, hebben, krijgen of gehad hebben.

Het theater is geen postmodernistische roman en Mulisch is geen postmodernist, zoals zal blijken uit de hierna volgende analyse. Wat dat betreft passen *Het theater* en Mulisch niet in Vaessens' theorie. De auteurs, Felix en Vera die in *Het theater* de vertellersrol hebben, krijgen geen writers block. Het enige element uit Vaessens' studie dat voorkomt in *Het theater* is het engagement.

Eerst zet ik Mulisch' modernisme tegenover het postmodernisme dat volgens Vaessens' studie in de romans voor moest komen om de ontwikkeling te kunnen maken naar laatpostmodernisme. Daarna zal ik de door mij gevonden kenmerken van het modernisme in Mulisch' werk, verbinden met *Het theater*. Uiteindelijk zal blijken dat redelijk wat kenmerken van het postmodernisme wel in *Het theater* aan te tonen zijn. Dat wil echter niet zeggen dat *Het theater* daardoor een postmodernistische roman wordt.

In het laatpostmodernisme maken begrijpelijke verhaallijnen en engagement weer deel uit van de literatuur. Die begrijpelijke verhaallijnen sluiten aan bij Mulisch' magisch-mythische idee over het schrijven. De receptie van zijn werk door het publiek, neem ik, net als Vaessens, mee in de uitwerking van de laatpostmodernistische elementen in *Het theater*.

Bart Vervaeck zegt over Mulisch dat 'Zijn schrijven berust op een magisch-mythische grondlaag. Hij zoekt achter de werkelijkheid naar de mythische patronen die alles sturen en beïnvloeden, en die ervoor zorgen dat alles met alles samenhangt.' (Vervaeck 1993, p. 267) Deze kenmerken staan haaks op het postmodernisme waarin de lezer, volgens Vaessens, tot 'gek wordens toe onder de neus gewreven wordt dat hij [in een roman] geen vaste grond onder de voeten heeft'. (Vaessens 2009, p. 64) Daarenboven zegt Vaessens dat postmodernistische literatuur niet 'goddelijk, mystiek of anderszins boven het alledaagse verheven is'. (Vaessens 2009, p. 60) Mulisch' grondhouding is dat literatuur magisch-mythisch is en boven het alledaagse verheven.

Vaessens noemt als kenmerk van het postmodernisme dat 'de realiteit wordt gerelativeerd tot een van de vele mogelijkheden; het vaststaande wordt ontlusterd als een illusoir masker van het vliedende'. (Vaessens 2009, p. 64). Dat zie ik niet in Mulisch' werk. Mulisch gaat er gezien het citaat van Vervaeck, vanuit dat er in de hermetische onderwereld 'Grote Verhalen' (Vaessens 2009, p. 43) voor het opscheppen liggen. Die verhalen zijn er dus al. Ze zijn 'het vaststaande'.

Over de macht van taal schrijft Vervaeck ‘de schrijver [haalt] vormen uit de hermetische onderwereld[...]. Die vormen zijn geschriften of boeken en alleen taal is in staat het ongrijpbare uit de onderwereld vast te leggen’. (Vervaeck 1993, p. 267) De taal is Mulisch’ kracht. Met taal ‘tovert’ Mulisch een wereld waarin ‘alles met alles samenhangt’. (Vervaeck 1993, p. 267)

In het postmodernisme heeft de taal zijn waarde verloren: ‘de’ werkelijkheid was immers niet met taal weer te geven. Het laatste kenmerk van het postmodernisme is ‘de betrekkelijkheid van alle kennis’. (Vaessens 2009, p. 66) In *Het theater* wordt het hebben van kennis door Felix juist verdedigd.

2.1 Modernistische elementen in *Het theater*

De vertelling van *Het theater* is een hermetisch geheel dat volgens Mulisch door zijn opbouw van twee tegenstrijdige delen ‘zijn eigen feit is’ (p. 85) Met de tegenspraak tussen *I Herbert* en *II Magda* kan volgens Mulisch ‘de’ werkelijkheid grijpbaar worden. Het magische zit in het feit dat in deze roman iets mogelijk is gemaakt wat onmogelijk is: een dode kan niet weer levend worden en degene die hem/haar begraven/gecremeerd heeft begraven/cremeren. Mulisch presenteert in *Verantwoording* deze fictie als een andere, nieuwe werkelijkheid. De schrijvers Vera en Felix nemen deze werkelijkheid aan. Vera en Felix vragen zich immers noch in deel één noch in deel twee af hoe het kan dat zij beiden een crematie/begrafenis die op hetzelfde moment plaatsvindt tegelijkertijd bijwonen. Dat is geen wonder, omdat zij in *I Herbert* geen weet hebben van *II Magda* en in *II Magda* niet van *I Herbert*. De focalisatie van Vera en Felix bepaalt wat de lezer leest.

De macht van taal komt expliciet naar voren in *Het theater*. Op pagina 55 schrijft Felix: ‘Ik sloot mijn ogen om na al die woorden en emoties even tot mijzelf te komen met die ultrataal, die geen betekenis had maar de betekenis ver achter zich had gelaten’. Felix wil hier tot zichzelf komen met een taal die boven alle betekenissen is verheven, die geen betekenis heeft, maar juist aan de betekenis voorbij is. Het lijkt erop dat Mulisch naar zo een taal op zoek is. Tussen de tegenspraken in of beter gezegd door de tegenspraak ‘verstaat’ de lezer de betekenis van het verhaal. Mulisch probeert de werkelijkheid te creëren vanuit tegenstellingen en vanuit tegenspraak. De taal is niet zijn vijand, maar het gebrekkige gereedschap waarmee hij het moet doen. Op pagina 61 komt Mulisch hierop terug ‘De extatisch orakelende Pythia in Delphi sloeg verwarde klanken uit, die door een priester werden vertaald... of misschien moet ik zeggen: getaald...in begrijpelijke boodschappen’. Mulisch verwijst hier mogelijk ook

naar zijn eigen 'taling' van de werkelijkheid naar een begrijpelijk verhaal, de begrijpelijke boodschap. Over de volmaakt ronde pluis die Vera helaas heeft platgetrapt zegt ze op pagina 72: 'Ik vrees dat ik er een gedicht over moet schrijven, maar ik hoor nog geen woorden'. De taal, de woorden, dienen zich blijkbaar aan. Een gedicht wordt door de taal gemaakt, niet door de dichter. Op pagina 78 staat het gedicht over de pluis er ineens. Mulisch 'bewijst' hiermee in de roman dat de taal zich bij Vera, in haar droom, ineens aandient. Op pagina 9 zegt Felix iets soortgelijks: 'Vervolgens zal ik zijn verhaal natuurlijk moeten veranderen, vervormen, er een heel andere draai aan moeten geven, zodat het loskomt van hem, - maar daar ga ik nu nog niet over nadenken: het moet ook voor mijzelf een verrassing blijven'. Het verhaal komt tot de schrijver en van tevoren weet hij niet hoe het verhaal zich zal ontwikkelen. De ultieme macht van de taal komt tot uitdrukking in de passage over de brief die Magda schrijft. '- het leek of niet zij de brief in haar macht had, maar de brief haar. Zij was niet de eerste die ervoer dat schrijven een riskante onderneming is, die je maar voor een deel zelf in de hand hebt'. (p. 75) De taal dringt zich in deze passage zo op aan de schrijver dat hij er niet aan ontkomen kan.

De betrekkelijkheid van kennis, misschien zelfs van de waarheid wordt ontkend door Felix in het 'Tussenspel'. Hij is trots op de kennis die hij heeft. De eerste keer komt dit naar voren op pagina 59-60 van *Het theater*. Daar geeft Felix een uitleg van de betekenis van de god Hermes als uitvinder van het schrift, maar ook als de god van de dieven en de bedriegers. Op pagina 61 zegt Felix: 'Wat komt het dan goed uit, dat ik ouderwets ben.' Ouderwets staat hier voor iemand die veel weet. Felix legt uit wat het woord 'hupokritès' betekent: antwoorder, huichelaar, droomuitlegger. Felix legt op pagina 62 van *Het theater* het verhaal van de Pythia in Delphi uit. Kennis is niet betrekkelijk in deze roman, maar heersend. Het hebben van kennis zorgt ervoor dat je verbanden kunt zien tussen gebeurtenissen in de wereld om je heen. Felix laat dat aan Vera zien. Als ik hier Felix gelijkstel aan de auteur, zoals Vaessens dat in zijn analyse doet bij Mutsaers en Februari, ligt de conclusie voor de hand dat Mulisch het postmodernistische idee van de betrekkelijkheid van kennis niet onderschrijft.

Mulisch' roman heeft als ondertitel 'Een tegenspraak'. Niet alleen de ondertitel voorspelt dat het eerste en het tweede deel van de roman in tegenspraak met elkaar zijn, ook in de roman komen veelvuldig tegenspraken voor. Op pagina 12 staat bijvoorbeeld: 'En toen vlogen uit de donkere zaal opeens tomaten het toneel op. Ik kon het eerst niet geloven, ik dacht dat het rode rozen waren, maar het was de revolutie, *het begin van het einde*'. Dat is paradoxaal. Het begin en het einde conflicteren met elkaar. Op pagina 17 bespreekt Felix de filosofie van Nicolaus Cusanus. 'Dat ik [Felix] nooit bang ben geweest voor tegenstellingen,

zelfs niet voor tegenspraken, ligt natuurlijk ten grondslag aan mijn zielsverwantschap met die dialectische kardinaal uit het begin van de vijftiende eeuw, de man van de *coincidentia oppositorum*, het ‘samenvallen van de tegendelen’ in God’’. Hier wordt de tegenspraak aan de hand van de filosofie van Cusanus uitgelegd. Deze filosofie straalt af op de hele roman, waarin ook de ‘sleutel van het wereldraadsel’ (p. 61) voort moet komen uit wat je niet vertellen kunt en dus voort moet komen uit wat je niet in taal om kunt zetten. In *Het seksuele bolwerk* zegt Mulisch hierover: ‘de werkelijkheid is alleen met tegenspraken grijpbaar.’ (Mulisch 2010, p. 737) Mulisch zegt hier dat de werkelijkheid wel bestaat, maar dat hij alleen vanuit tegenspraken kan ontstaan.

Op pagina 25 beschrijft Herbert dat zijn biologische vader Joods was, maar dat die zich katholiek had laten dopen voor de oorlog. Toch was hij op transport gesteld. Zijn ‘pleegvader, een politiemann, [was] ter dood veroordeeld omdat hij de levens van een groot aantal Joden en verzetsstrijders op zijn geweten had’. (p. 25) Herbert identificeerde zich door de rollen van zijn beide vaders zowel met de beulen als met de slachtoffers. Beul en slachtoffer tegelijk zijn, is in tegenspraak met elkaar. Het lijkt er overigens op dat Mulisch deze tegenspraak van beul en slachtoffer bewust in zijn roman heeft opgenomen, omdat de regisseur van *Het vuil*, Van Doesburg, deze tegenspraak in 1987 als motivatie aanhaalde om het stuk te gaan regisseren.²²

De laatste tegenspraak die ik wil noemen, hoewel er nog meer zijn, is die van pagina 68. ‘Een armzalig magneetbandje kan toch niet beter werken dan mijn [Vera’s] hersens! Toch is het blijkbaar zo. De uitvinder van dat bandje heeft met zijn hersens iets ontworpen dat, wat geheugen betreft beter werkt dan zijn eigen hersens. Maar dat geldt eigenlijk voor de hele techniek. *Met haar kunnen wij wat wij niet kunnen* - praten met iemand op de maan bij voorbeeld, of de allang vergane lijkenbergen in de concentratiekampen zien.’ (mijns inziens klopt het hier: wij kunnen praten met iemand op de maan met de technische middelen die ons ten dienste staan; wij kunnen niet praten met iemand op de maan zonder die technische middelen. Het is dus tegelijkertijd mogelijk èn onmogelijk)

²² Doesburg doet deze uitlating in het artikel ‘Doesburg wil stuk Fassbinder alsnog opvoeren ; De oudere theatermaker, de boze conferencier en de virtuele schrijver’ Anoniem, *NRC handelsblad* 14 maart 2000 in Kunst p. 11.

2.2 Postmodernistische elementen in *Het theater*

Nu ik de verschillende modernistische elementen uit *Het theater* heb benoemd en aan de hand van voorbeelden heb laten zien dat de kern van het postmodernisme - de epistemologische twijfel en de onmogelijkheid om de werkelijkheid in taal te vangen - in *Het theater* ontbreekt, zal ik de postmodernistische passages belichten. Sommige passages uit *Het theater* schuren namelijk tegen het postmodernisme aan. Wel moet hier duidelijk zijn dat Mulisch expliciet met taal probeert de werkelijkheid te duiden. Mulisch zet de paradox in als instrument om de werkelijkheid te vinden. De taal is zijn hulpmiddel bij de zoektocht naar de werkelijkheid. Bij de postmodernisten is de paradox een spel met taal om aan te geven dat het onmogelijk is om met taal de werkelijkheid te vinden. Taal is voor hen een onbetrouwbaar instrument geworden, doordat taal niet eenduidig is.

Mulisch vertelt in 2007 in een interview dat Van Dis met hem had dat hij er niet voor is om de interpretatie van de lezer te leiden. ‘Ik vind het juist zo aardig als ik hoor of lees wat al die mensen in dat verhaal [het gaat hier om *De pupil*] lezen waar ik geen seconde aan gedacht had, maar wat er wel in zit. Als ik zou beginnen met de interpretatie dan was ik op slag impotent; literair gezien dan’. Mulisch sluit met deze opmerking naadloos aan bij het idee van Barthes: de auteur legt niet de betekenissen in de tekst, maar de lezer. (Vaessens 2009 p. 193) Dit idee staat aan het begin van het postmodernisme. Zo bekeken is Mulisch’ visie op literatuurreceptie er een die in ieder geval aansluit bij het postmoderne tijdperk.

In *het theater* zijn nog meer postmoderne elementen aan te wijzen. ‘De literaire technieken in de hoogtijdagen van het postmodernisme zijn: Paradoxen, spiegeleffecten, echokamers, illusies en de ontregeling van illusies’ (Vaessens 2009, p. 162) Ik heb een aantal tegenspraken uit *Het theater* in de analyse genoemd, maar van één tegenspraak vind ik dat hij wel onder het kopje postmodernisme kan vallen. Een zeer opvallende tegenspraak bevindt zich in de structuur van de roman; de levende die dood ‘wordt’ en de dode die levend ‘wordt’. Dat zorgt voor een hermetische tekst. Als je daarentegen *I Herbert* en *Tussenspel* gelezen hebt, zonder *II Magda* te lezen, neem je aan dat wat je hebt gelezen, ‘waar’ is. Lees je daarna in *II Magda* dan blijkt ineens dat je ‘geen vaste grond onder je voeten hebt’. (Vaessens 2009, p. 64) De gecremeerde Magda uit *I Herbert* is immers levend in *II Magda* en zij begraaft Herbert die in *I Herbert* nog leefde. Mulisch speelt zo met de werkelijkheid dat je het idee krijgt dat je met de postmoderne twijfel geconfronteerd wordt.

Ook het spiegeleffect dat Vaessens noemt, is op meerdere plekken waar te nemen. *I Herbert* spiegelt *II Magda*. De ‘slechte rijke Jood’ uit Fassbinders stuk wordt gespiegeld in de ‘getraumatiseerde arme Jood’ in Mulisch’ boekenweekgeschenk. En in *I Herbert* van *Het theater* spiegelt het verhaal van de man Herbert zich in dat van de vrouw Magda in *II Magda*. Man en vrouw worden in het geheel van de roman kruislings gespiegeld.

Arnold Heumakers ziet ook nog een spiegeling van liefde en haat. Hij beschrijft dat als volgt in het *NRC handelsblad* van 10 maart 2000: ‘Tegenover de morbide (zelf)haat van Fassbinder stelt Mulisch het ondoorgrondelijke raadsel van de liefde. Weliswaar ontbreekt ook bij hem de dood niet, maar dat is een dood uit liefde (Herbert en Magda plegen zelfmoord omdat zij de bedreiging van hun beminden niet meer kunnen verdragen, hun liefde is te groot voor het leven); bij Fassbinder is het omgekeerd en belichaamt alleen de dood de belofte van een liefde en een geluk, waarvan het leven verstoken blijft’. (Heumakers 2000)

2.3 Laatpostmodernistische elementen in *Het theater*

In het laatpostmodernisme probeert de schrijver volgens Vaessens het contact met de lezer te herstellen. Dit doet hij door zich geëngageerd op te stellen en zichtbaar te zijn voor zijn publiek. Hij presenteert zich in praatprogramma’s als auteur, maar ook als auteur-als-geëngageerd-burger.

Een passage die aanhaakt bij het laatpostmodernisme is die van pagina 63. In die passage van *Het theater* voeren Felix en Vera een dialoog over ‘de kunstenaar’. Vera zegt:

‘Dat is dan zeker de literaire kritiek. Eigenaardige poëtische opvattingen houd jij er op na. Ieder mensenleven is toch een verhaal?’

‘Natuurlijk, [zegt Felix] maar ik bedoel met “verhaal” iets wat iemand is voor mensen die hem persoonlijk helemaal niet kennen. Iets waardoor een kunstenaar pas echt zichtbaar wordt. Neem jezelf. Je hebt mooie toneelstukken en gedichten geschreven, maar waardoor heb je je vastgezet in het bewustzijn van de mensen? Door die witte lok in je zwarte haar, door het feit dat je in de jaren zestig tomaten hebt gegooid en doordat je tegenwoordig op je boerderij je eigen groente teelt.’

Het ‘verhaal’ legt Felix verder uit is als de lijst van een schilderij. Een schrijver heeft deze verhaal-‘lijst’ nodig om zich als kunstenaar zichtbaar te maken.

Uit de dialoog tussen Vera en Felix blijkt dat het voor een schrijver belangrijk is zich te presenteren aan zijn publiek. Het publiek moet een beeld van een schrijver hebben om hem serieus te kunnen nemen en te ‘kennen’. Dat beeld verbindt de lezer aan de auteur en zijn werk. Vaessens zegt over Zwagerman dat ‘hij [Zwagerman] vindt dat de vorm van menselijk verkeer die we literatuur noemen in de huidige cultuur veel breder is dan alleen het boek als autonoom kunstobject. Het gaat ook om de schrijverspersoonlijkheid en de wijze waarop deze zich, op verschillende terreinen en in verschillende media, verhoudt tot de wereld om haar heen’ (Vaessens 2010, p. 146)

Mulisch zegt in 1985 in het interview met Auwera al hetzelfde. ‘De schrijvers zijn zichtbaarder geworden. Daar heeft de televisie een grote rol in gespeeld. En de zichtbare of bekende schrijver wordt als mens een symbool. Je speelt niet alleen mee in de literatuur, maar ook in de ontwikkeling van de cultuur.’ (Auwera 1985, p. 117) ‘De mensen onthouden niet wie je bent als je alleen literair bedrijvig bent.’ (Auwera 1985, p. 117) Aan het eind van het interview met Auwera geeft Mulisch, net als in *Het theater* (p. 63) een rijtje namen met zaken waardoor zij herinnerd worden van ‘Eliot is de schrijver die zich tot de anglicaanse Kerk bekeerde tot Achterberg [die] een moord [heeft] begaan’. Dat heeft allemaal niets te maken met literaire kwaliteiten, maar het geeft zichtbaarheid. En als je zichtbaar bent, krijg je een zeker gezag’. (Auwera 1985, p. 117) Het is duidelijk dat Mulisch, zich er net als Zwagerman van bewust is, dat het van belang is je als schrijver te presenteren aan je publiek. Op pagina 63 van *Het theater* bevestigt Mulisch dit idee bij monde van Felix met de tekst: ‘Een schrijver moet zelf ook een verhaal zijn, misschien moet je het zelfs een mythe noemen, anders blijft ook zijn werk in een mist hangen.’ (p. 63)

Het engagement in *Het theater* spreekt uit de keuze van het hoofdmotief: de frictie tussen fictie en werkelijkheid. Alle motieven uit paragraaf 1.7 van hoofdstuk 1 wijzen op die frictie.

In de analyse in hoofdstuk 1 heb ik aangegeven dat het verschil tussen idee en daad, wat de aanleiding voor Mulisch was om *Het theater* te gaan schrijven (Mulisch 2000-1), ook een motief is dat handelt over de frictie tussen fictie, het idee, en daad, de werkelijkheid.

In paragraaf 2 tot en met 2.3 heb ik aangetoond dat Mulisch niet zijn modernistische poëtica ingeruild heeft voor een postmodernistische, maar ook dat hij zich niet heeft onttrokken aan de postmodernistische ontwikkelingen in de literatuur. Zo bezien is de opmerking van Bax over Mulisch kenmerkend. Bax zegt namelijk dat ‘Mulisch niet De Schrijver was die bij leven al een standbeeld wilde zijn dat voor de eeuwigheid geconserveerd

moest worden, maar hij was een kameleontisch schrijver die telkens weer een andere gedaante aannam in zijn onvermoeibare pogingen om de raadsels van het leven door het schrijven te doorgronden'. (Bax 2007, p. 1) *Het theater* valt buiten Vaessens' theorie wat betreft de omslag van postmodernistisch naar laatpostmodernistisch, omdat de grondlaag van Mulisch' poëtica duidelijk modernistisch is gebleven.

Nu ik *Het theater* heb besproken op modernistische, postmodernistische en laatpostmodernistische elementen kom ik tot een aantal conclusies. Mulisch is een modernistisch schrijver. Dat blijkt uit zijn poëtica voor zover die af te leiden is uit *Het theater*. De grote hoeveelheid tegenspraken in *Het theater* tonen aan dat Mulisch als een soort van magiër voortdurend bezig is om vanuit die tegenspraken een nieuwe werkelijkheid te laten ontstaan. Het Grote Verhaal kan alleen met taal uit de hermetische onderwereld gehaald worden.

De epistemologische twijfel ontbreekt bij Mulisch: het Grote Verhaal ligt klaar om opgescheept te worden. Het ziet ernaar uit dat Mulisch met *Het theater* de lezers wil vormen. Hij zegt in een interview met Auwera dat een auteur zijn politieke voorkeur en zijn visie op ethische vraagstukken in het openbaar moet ventileren als auteur. (Auwera 1985, p. 114) Dit laatste aspect is een onderdeel van het modernisme: de literatuur heeft een vormende waarde voor de lezende burger. Het laatpostmodernisme neemt het engagement op het vlak van moraal, ethiek en politiek weer op in zijn romans.

Het theater staat wel vol postmoderne kenmerken. Deze kenmerken hebben bij Mulisch echter niet de functie die ze bij de postmodernisten hebben. Mulisch heeft zijn eigen poëtica, waarin bijvoorbeeld spiegeleffecten en tegenspraken voorkomen om een nieuwe werkelijkheid te creëren en niet om de lezer te verwarren zoals in het postmodernisme. In *Het theater* kunnen daarom de postmoderne kenmerken een postmoderne functie hebben, maar het is waarschijnlijker dat dat binnen Mulisch' poëtica niet zo is.

Mulisch zegt over de receptie van zijn romans dat hij niet degene is die bepaalt hoe zijn roman gelezen moet worden en waar die over gaat, maar dat het publiek dat bepaalt. (Van Dis 2007) Die visie op het publiek kan uitgelegd worden als een postmodernistische.

Een ander element van het postmodernisme, zoals de onmogelijkheid om met taal de werkelijkheid weer te geven, komt ook verscheidene malen in *Het theater* voor. Nog een element in *Het theater* zijn de spiegeleffecten. Sommige daarvan hebben binnen de roman hun functie, maar andere spiegelen teksten van buiten de roman. Deze intertextualiteit is een postmodernistisch gegeven.

Mulisch schrijft met *Het theater* een verhaal, waarin Felix vertelt dat het belangrijk is voor een auteur om zichtbaar te zijn in de samenleving. Hij moet zijn mening laten horen. Dat idee lijkt aan te sluiten Vaessens' laatpostmodernistische idee over auteurs die zich niet alleen in hun romans, maar ook daarbuiten geëngageerd tonen bij de wereld van vandaag.

Ook Mulisch manifesteert zich geëngageerd buiten de roman. Zo schreef hij in *de Volkskrant* in 1987 hoe hij over *Het vuil* dacht (Mulisch 1987) en ging hij de straat op om te demonstreren tegen de uitvoering van *Het vuil*. In 2000 was hij op televisie om over *Het theater* zijn mening te geven. (Mulisch 2000-1)

HOOFDSTUK 5

Conclusies

Ik begon deze scriptie met de vraag of Harry Mulisch met *Het theater, de brief en de waarheid* opnieuw een geëngageerde roman schrijft, die daardoor past in het laatpostmodernisme zoals Thomas Vaessens dat beschrijft in *De revanche van de roman*. Om deze these te onderbouwen analyseerde ik eerst *Het theater* in hoofdstuk 1. Die analyse leidde tot de ontdekking dat het hoofdmotief van de roman niet was: de impact die een uitvoering van een toneelstuk, zoals *Het vuil, de stad en de dood* heeft op Joodse oorlogsslachtoffers, moet niet onderschat worden. Het hoofdmotief dat ik ontdekte was de frictie tussen fictie en werkelijkheid.

De werkelijkheid - De Fassbinderaffaire - heb ik onderzocht in hoofdstuk 2. De kennis van de werkelijkheid van de Fassbinderaffaire was noodzakelijk om uit te kunnen maken of de roman geëngageerd was. Engagement is volgens Vaessens immers dat auteurs in hun romans ‘streven naar betrokkenheid [in morele, ethische en politieke termen (Vaessens 2009, p. 224)] en dat die betrokkenheid zich uit in een literatuuropvatting die het belang van teksten niet in de eerste plaats in de literaire aspecten ervan ziet, maar in een buiten de literatuur gelegen functie.’ (Vaessens 2009, p. 12) De fictie-werkelijkheid in *Het theater* bleek niet dezelfde werkelijkheid te zijn als die van buiten *Het theater*. Bovendien heeft Mulisch aan die werkelijkheid zoveel kleine aanpassingen gedaan dat er geen sprake meer kan zijn van de werkelijkheid van 1987 in *Het theater*. Mulisch heeft met de elementen uit de Fassbinderaffaire een eigen verhaal geschreven, waaruit niet eenduidig afgeleid kan worden dat hij zich op moreel, ethisch of politiek vlak geëngageerd wil drukken. Wat dat betreft past *Het theater* niet in Vaessens’ studie.

Het leek mogelijk dat Mulisch met *Het theater* opnieuw een geëngageerde roman schreef. Mulisch had zich in de jaren zestig al geëngageerd opgesteld in de maatschappij met *De zaak 40/61*, *Bericht aan de rattenkoning*, *De affaire Padilla*. Hij engageerde zich ook buiten de literatuur. Zo ging hij 1987 de straat op om de uitvoering van *Het vuil* tegen te gaan. Toen hij in 1999 *Het theater* schreef, leek het er op dat hij dat engagement van 1987 voortzette. *Het theater* bleek echter geen voortzetting van dat engagement te zijn.

Buurlage toonde met zijn onderzoek naar het engagement in Mulisch’ oeuvre aan dat dat oeuvre, van *Archibald Strohalm* tot *De ontdekking van de hemel*, niet onderbroken werd

door Mulisch' 'documentaires', maar dat deze 'documentaires' een voortzetting waren van dat oeuvre. In *Het theater* is dat eveneens te zien.

Het hoofdmotief en de motieven, het gebruik van aan de werkelijkheid ontleende informatie, wijzen niet op een roman die in de maatschappij veel op politiek, moreel of ethisch vlak wil veranderen. Mulisch zegt letterlijk in *Verantwoording in Het theater*: 'als literair verhaal is het zijn eigen feit.' (p. 85) Anders gezegd: Mulisch bedoelt met deze roman niet iets te zeggen over de wereld buiten *Het theater*. Hij heeft een nieuw feit gecreëerd in zijn roman: niet meer en niet minder.

In hoofdstuk 4 heb ik de studie van Vaessens geanalyseerd. Hij toont in die studie een literatuurontwikkeling aan tussen 1980 en 2009 aan de hand van 6 boeken. Het is de literatuurontwikkeling die volgens Vaessens leidt tot het laatpostmodernisme. De auteurs van de door hem onderzochte boeken tonen betrokkenheid bij de maatschappij in hun boeken. Vaessens gaat er vanuit dat deze betrokkenheid zal leiden tot meer lezers van literatuur, omdat de lezers de werkelijkheid van alledag in de boeken zullen herkennen.

De roman *Het theater, de brief en de waarheid* van Harry Mulisch past volgens mij niet in Vaessens' laatpostmodernisme. Uit de analyse bleek dat het engagement van Mulisch in *Het theater* niet moreel, ethisch of politiek was. Mocht er al een boodschap af te leiden zijn uit *Het theater*, dan is dat het idee dat de werkelijkheid onkenbaar is. Mulisch creëert vanuit de tegenstellingen een nieuwe werkelijkheid, die niet te bevatten is.

Naast het engagement ontbreken in *Het theater* ook de andere elementen die Vaessens in de romans die hij analyseerde naar voren bracht. Zo is Mulisch geen postmodernist die afrekenet met het cynisme van het postmodernisme. Hij is niet bezig met het (terug-)winnen van publiek voor de literatuur door werkelijkheid in *Het theater* te verwerken. Noch schrijft Mulisch over de aanwezigheid van een writers block bij zijn vertellers Felix en Vera. Een Writers block dat ontstaan is, doordat zij niet weten hoe het verder moet met de literatuur na het postmodernisme.

Mulisch bleef zijn poëtica trouw en ventileerde zo nu en dan in de media zijn mening over maatschappelijke, ethische of politieke kwesties. Hij was ervan overtuigd dat zijn romans (automatisch) altijd politieke invloed hadden. (Auwera 1985)

Literatuur en bronnen

Anoniem, 'Freek de Jonge hekelt Harry Mulisch' *Dagblad van het Noorden*, 22 februari 2000.

Auwera, F., *Engagement of escapisme? Het Wereldvenster/Standaard Uitgeverij*, Weesp/Antwerpen, 1985, p. 111-117. Via de DBNL:
http://www.dbnl.org/tekst/auwe002enga01_01/colofon.php [geraadpleegd 6 juli 2012].

Bax, S., 'De man die Carré ging bezetten' *Vooy's*, jrg. 28 2010, nr. 2. p. 58 - 70.

Bax, S., 'Harry Mulisch: kameleontisch en maatschappelijk betrokken schrijver' 1 november 2010 <http://sanderbax.blogspot.nl/2010/11/harry-mulisch-kameleontisch-en.html> [geraadpleegd 25 juni 2013].

Berghe, G. van den, 'Over joden niets dan goeds' *De Financieel-Economische Tijd*, 4 januari. 2003 <http://www.serendib.be/artikels/overjodennietsdangoeds.htm> [geraadpleegd 9 juni 2013].

Bor, E., 'Mulisch' meerduidigheid in *Het stenen bruidsbed* *Spektator*, jaargang 4. H.D. Tjeenk Willink, Groningen, 1974 – 1975. p. 112 - 126. Via de DBNL:
http://www.dbnl.org/tekst/_spe011197401_01/_spe011197401_01_0011.php [geraadpleegd 25 augustus 2012].

Boven, E. van, G. Dorleijn *Literair Mechaniek* Coutinho, Bussum, 1999.

Brummelen, P. van, 'Het stuk de rel en de dader: de affaire Croiset' *NRC Handelsblad* 11 maart 2000, PS van de week, p. 22.

Buikema, R., 'Te veel werkelijkheid is dodelijk voor de kunst' *TNTL* 126 (2010), p. 202-216.

Buurlage, J., *Onveranderlijk veranderlijk: Harry Mulisch tussen literatuur, journalistiek, wetenschap en politiek in de jaren zestig en zeventig*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1999.

Dera, J & W. Versteeg, 'Leven moet je' *Vooy's*, jrg. 28 201, nr. 2 p. 125 -130.

Engen, M. van, 'Begin van de Aktie Tomaat' in: R.L. Erenstein *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996 p. 752 – 759.

Escher M.C., 'Prentententoonstelling'

http://www.google.nl/search?hl=nl&site=imghp&tbn=isch&source=hp&biw=1280&bih=878&q=escher+museum&oq=Escher+&gs_l=img.1.0.0110.1658.2987.0.5924.7.6.0.1.1.0.101.345.5j1.6.0...0.0...1ac.1.18.img.qhoXoXjqNu4#facrc=&imgdii=&imgrc= GEd51I3GZyrLM%3A%3BOMnXsTJAN5LrqM%3Bhttp%253A%252F%252Fmike.onlinekids.nl%252Fgezichtsbedrog%252Fimages%252Fescher1.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fmike.onlinekids.nl%252Fgezichtsbedrog%252F%253Fpage%253D3%3B537%3B517 [geraadpleegd 26 juni 2013]

Fassbinder, R.W., *Het vuil, de stad en de dood*: Met een dossier van Loek Zonneveld. Signature, Utrecht 2002.

Gans, E., *Gojse nijd & joods narcisme*: over de verhouding tussen joden en niet-joden in Nederland. Uitgeverij Platina Paperbacks Amsterdam 1994.

Goedegebuure, J., 'Kort door de bocht' *Vooy's* jrg. 27 2009, p. 77-79.

Hart, K. 't, 'Van de professor moet het allemaal anders.' *De groene Amsterdammer* 8 april 2009 <http://www.groene.nl/2009/15/het-moet-van-de-professor-allemaal-anders> [geraadpleegd 17 juni 2013].

Heine, M., 'Fassbinder-Drama trotz Debatte um Antisemitismus' in *Welt Online* 9 september 2009 <http://www.welt.de/kultur/theater/article4495376/Fassbinder-Drama-trotz-Debatte-um-Antisemitismus.html> [geraadpleegd 24 mei 2012].

Heumakers, A. 'Het geschenk, de affaire en de literatuur' in: *NRC Handelsblad* 10 maart 2000. <http://retro.nrc.nl/W2/Nieuws/2000/03/10/Vp/bk1.html> [geraadpleegd 19 juli 2012].

Jonge, F. de, *De toeschouwer*: theaterteksten 1969-2006. Augustus, Amsterdam / Antwerpen,

2006.

Jungmann, B., 'Fassbinders stuk verscheurde Nederland', *De Volkskrant*, 26 februari 2004.
<http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2686/Binnenland/article/detail/705320/2004/02/26/Fassbinders-stuk-verscheurde-Nederland.dhtml> [geraadpleegd 24 mei 2012].

Mulisch, H., *De toekomst van gisteren*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1972.

Mulisch, H., geïnterviewd door Adriaan van Dis in de Balie 27 september 2007
<http://www.youtube.com/watch?v=5N9IGsEBSsw> [geraadpleegd 6 juli 2012].

Mulisch, H., geïnterviewd door Barend en Van Dorp 2000-1.
<http://forum.barendenvandorp.nl/uitzendingen/uitzending-08-03-2000>[geraadpleegd 19 juli 2012].

Mulisch, H., *Het seksuele bolwerk*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1973.

Mulisch, H., *Het theater, de brief en de waarheid*. De bezige Bij, 2000.

Piryns, P., *Er is nog zoveel ongezegd: vraaggesprekken met schrijvers*. Houtekiet, Antwerpen, 1988. p. 5 - 15 http://www.dbnl.org/tekst/piry001eris01_01/piry001eris01_01_0001.php
[Geraadpleegd 9 juni 2012].

Pruis, M. en J. de Vries 'De mussen vallen tegenwoordig bij bosjes van het dak.' *De Groene Amsterdammer* 11 maart 2009 <http://www.groene.nl/2009/11/de-mussen-vallen-tegenwoordig-bij-bosjes-van-het-dak> [geraadpleegd 17 juni 2013).

Sötemann, A.L., *De structuur van Max Havelaar*, 1981 Wolters Noordhoff, Groningen.
http://www.dbnl.org/tekst/sote001stru01_01/colofon.php.

Takken, W., 'Verbrand boek van Mulisch' *NRC Handelsblad* 21 februari 2000 p.1.

Vaessens, T., 'Goedegebuure valt zich geen buil.' *Vooys* jrg. 28-1, 2010, p.81-83.

Vaessens, T., 'Realiteitshonger', *TNTL* 126 2010, p. 306-326.

Vaessens, T., *De revanche van de roman: literatuur, autoriteit en engagement*. Vantilt, Nijmegen, 2009.

Verkruijssse, P.J. en G.J. van Bork, *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek* 2002. Te raadplegen via de DBNL:

http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/bork001lett01_01_0001.php

[geraadpleegd 24 mei 2012].

Vervaeck B. 'Jeroen Brouwers en de dood van de literatuur' in: *Het literair klimaat van 1986 – 1992*, red. C. Offermans, W. van Toorn, e.a, De Bezige Bij, Amsterdam, 1993. Te raadplegen via de DBNL: http://www.dbnl.org/tekst/mats001lite01_01/mats001lite01_01_0015.php. [geraadpleegd 10 juli 2013].

Vullings, J., 'Trammelant over Mulisch' boekenweekgeschenk' *De Standaard*, 9 maart 2000.

Vullings, J., S. Pleij 'Dubbelinterview Harry Mulisch en Joost Zwagerman' *Vrij Nederland* 13 maart 2010

<http://www.vn.nl/Artikel-Literatuur/Dubbelinterview-Harry-Mulisch-en-Joost-Zwagerman.htm>

[geraadpleegd 15 juni 2013].

Zonneveld, L., 'Het citatenkerkhof' in: R.W. Fassbinder *Het vuil, de stad en de dood*; Met een dossier van Loek Zonneveld. Signature, Utrecht, 2002 p. 93 – 171.