

## Het vierde gezicht

*Over Harry Mulisch' Voer voor psychologen*

In het Vaticaanse Museum te Rome bevindt zich een fresco van Rafaël, dat de Parnassus voorstelt. Een klein gezelschap heeft zich op de roemruchte berg verzameld en zonder veel moeite kunnen we daarin de negen Muzen en de god Apollo herkennen. Iets lastiger te identificeren is het gelauwerde viertal dat ter linkerzijde van de viool spelende god staat opgesteld. Toch zijn drie van hen vrij snel thuis te brengen. De dichter die blind in het zwerk staart kan natuurlijk niemand anders zijn dan Homerus. Naast hem zit, herkenbaar aan zijn muts met de flappen over de oren, Dante. En de derde dichter, zo las ik bij Edgar Wind in zijn *Pagan mysteries in the Renaissance* (want ik kan het niet allemaal zelf bedenken), moet Vergilius zijn.

Maar wie is de vierde? Van hem zien we alleen het gezicht, dat boven de schouder van Vergilius uitkijkt. Het is een beetje een sullig gezicht, geloken ogen, een vage glimlach om de lippen. Misschien heeft Rafaël hier wel zichzelf uitgebeeld, maar voor deze speciale gelegenheid wil ik dat graag open laten. Laten we afspreken dat de vierde persoon staat voor alle latere dichters en schrijvers, die de Parnassus waardig zijn bevonden. Een gezicht waarvoor honderden, ja duizenden andere gezichten, afkomstig uit de eeuwen die na voltooiing van het fresco zouden volgen, kunnen worden ingevuld. Eén ding staat alleen vast: het zullen stuk voor stuk *klassieke* auteurs moeten zijn. Want zonder dit predicaat wordt het toegangsbewijs tot de Parnassus niet uitgereikt.

Daarmee beginnen de problemen. Wie of wat is een klassiek auteur? Het predicaat wordt nog altijd volop gebruikt, dus zo moeilijk zou het niet moeten zijn om het antwoord te vinden. Maar dat is het wel, omdat het woord 'klassiek' al tijden lang aan een inflatie onderhevig is, die niet of nauwelijks onderdoet voor die van de mark in de eerste jaren van de Weimarrepubliek.

In de muziek heeft men een handige uitweg bedacht, door van 'klassiek' een generieke term te maken. Dat de betekenis daarbij een grondige verschuiving ondergaat, wordt op de koop toe genomen. Klassieke muziek omvat evengoed muziek uit de Barok of de Romantiek en dient vooral ter onderscheiding van andere soorten muziek: jazz, pop, lichte muziek, et cetera. Veel hebben we er hier dus niet aan. De verwarring steekt trouwens ook in de muziek de kop op, als we een cd tegenkomen met 'classics of rock 'n' roll', ook al spreekt men in die kringen doorgaans liever van een verzameling 'gouwe ouwen'. Over de sportwereld met haar klassiekers, van de ronde van Chaam tot Nederland-België of het toernooi van Wimbledon, houd ik nu maar mijn mond. Met het woord klassiek kunnen we blijkbaar alle kanten op.

Te danken hebben we dat aan de Romantiek, die aan het eind van de achttiende eeuw het begin van de negentiende een eind maakte aan de tot dan gebruikelijke eenheid van klassiek en classicisme. In 1824 formuleerde Stendhal het verschil tussen romantiek en classicisme als volgt: 'De romantiek is de kunst om aan het volk de literaire werken te geven die het, in de actuele toestand van zijn

gewoonten en opvattingen, het grootst mogelijke plezier kunnen schenken. Het classicisme daarentegen geeft het de literatuur die het grootst mogelijke genoegen verschafte aan zijn betovergrootvaders'.

Op een meer theoretisch niveau heeft M.H. Abrams het verschil (naar ik meen onder inspiratie van de dichter Yeats) aangeduid als dat tussen de 'spiegel' en de 'lamp'. Het eerste beeld correspondeert met het classicistische kernbegrip van de *imitatio*, het laatste met het romantische kernbegrip van de *creatio*. Nabootsing versus schepping. De classicistische kunst imiteerde de natuur, op een realistische of geïdealiseerde manier, volgens vaste regels; de romantische kunst was het product van de scheppende verbeelding, die zelf de regels van haar kunst vaststelde.

Toch is het classicisme met de komst van de romantiek nooit volledig uit de herinnering verdwenen. Het bleef bestaan als een mogelijk alternatief voor het romantische, dat Goethe in zijn gesprekken met Eckermann gelijkstelde aan *das Kranke*, terwijl het klassieke *das Gesunde* vertegenwoordigde. De vele classicistische revivals in de negentiende en de twintigste eeuw zijn daarvan het bewijs. Keer op keer hebben schrijvers en dichters, van Hulme tot Eliot, van Maurras tot Queneau, van Bloem tot Joyce & Co, getracht onder de romantische 'ziekte' uit te komen door terug te grijpen naar de 'gezonde' traditie van het classicisme.

De enorme verscheidenheid aan 'klassieke' vormen geeft echter al aan dat van een werkelijke terugkeer tot het classicisme, met zijn nadruk op vaste regels en objectieve schoonheid, geen sprake kon zijn. De behoefte was er wel, maar de mogelijkheid om definitief met de romantiek en haar erfenis af te rekenen ontbrak. De literatuur liet zich niet opnieuw aan banden leggen. Het moderne subjectivisme, dat met de romantische genie-cultus een aanvang had genomen, viel niet meer ongedaan te maken. Feitelijk veranderde de classicistische reactie zo in het tegendeel van wat zij wilde zijn: zij werd iets romantisch.

Daar schieten we dus ook niet veel mee op. Met een *herlevend* classicisme kan het klassieke evenmin worden verbonden. De hele dichotomie tussen romantiek en classicisme is zelfs niet meer van belang. Net als in de muziek worden ook in de literatuur romantische werken moeiteloos klassiek genoemd. Als we Stendhal mogen geloven waren het juist romantische werken die de kans liepen klassiek te worden. Ziedaar het begin van de inflatie.

Een paar maanden geleden schreef Melchior de Wolff naar aanleiding van de overzichtstentoonstelling van Bart van der Leek in *de Volkskrant*: 'Kunstwerken zijn klassieker naarmate hun *nuisance value* nadert tot nul'. Is dit misschien de oplossing? De verveling als - empirisch - criterium om het klassieke gehalte van een kunstwerk vast te stellen?

Het lijkt een aantrekkelijke benadering, die beslist de zegen van Stendhal zou hebben gekregen. Tegenwoordig is zij extra aantrekkelijk, gelet op de vele verwarrende veranderingen en vernieuwingen die de literatuurgeschiedenis van de twintigste eeuw kenmerken. Sinds de avant-garde haar intrede deed, heeft die geschiedenis het karakter gekregen van een opwindende *cakewalk* van breuken en revoluties, die elkaar in steeds hoger tempo zijn opgevolgd. Een lezer die niet in ademnood wil raken, moet sterk in zijn schoenen staan. En daarvan profiteert het

klassieke, ook al hebben we nog steeds niet goed gedefinieerd wat dat precies is.

Nog afgezien van de paradox dat niets zo snel veroudert als dat wat met alle geweld nieuw wil zijn, ontstaat de behoefte aan het klassieke bijna vanzelf - als een schaduw van de vernieuwingsdrang. Klassiek is een werk, dat tegen de voortspoedende veranderingen stand blijkt te houden, bijvoorbeeld door ons niet te vervelen. Dat kan een avant-gardistisch werk zijn, maar noodzakelijk is het niet. Ten slotte voegen zulke klassieke werken zich bij de canon, bij de erkende meesterwerken van het verleden, die de avant-garde in haar overmoed had willen afschaffen.

Een nadeel is alleen dat pas *achteraf* kan worden vastgesteld welke werken dat zijn. Het is niet mogelijk om van tevoren te bepalen wat het nageslacht zal vervelen en wat niet. Het enige wat we nu kunnen doen is een voorschot nemen op de toekomst, we kunnen een sprong wagen in het onbekende - zonder te weten of de hoogte die bereikt wordt voldoende zal zijn om de schrijver en het boek van onze keuze op de Parnassus te doen belanden. Maar misschien is het mogelijk om tijdens de sprong ook nog wat meer argumenten aan te voeren die het klassieke reliëf geven. Daarvoor zullen we eerst de diepte in moeten, de diepte van het boek waarvan de schrijver het opengebleven gezicht op Rafaëls fresco misschien nog eens zal invullen.

\*\*\*

Wat is het meest wonderbaarlijke dat een schrijver van romans en verhalen, kortom van proza (want daar zal ik mij in het vervolg toe beperken), kan bereiken? Ik zou zeggen: de creatie van een geheel eigen wereld, een literair universum, dat alleen op de pagina's van zijn oeuvre bestaat en overal herkenbaar is als het zijne. Welk boek je ook van hem openslaat, steeds treed je als lezer een werkelijkheid binnen die alleen door die ene schrijver en geen ander kan zijn voortgebracht. Dat is uiteraard een kwestie van stijl, van taalgebruik, maar ook van beelden, fantasieën, ideeën, samenhang. Ongeacht de verschillen tussen de boeken onderling.

Of we nu lezen over een ouder echtpaar dat op een mediterraan eiland de dood in het oog ziet, over een toneelspeler die op raadselachtige wijze in het verleden terecht komt, over een tandarts die terugkeert naar de stad die hij als oorlogsvlieger heeft gebombardeerd, over de fatale gevolgen van drie dodelijke schoten, over een sergeant die langzaam versteent, over een jongeman die door een engel naar de aarde wordt gestuurd om de Stenen Tafelen terug te halen - nooit zal iemand er ook maar een moment aan twijfelen door wie deze boeken zijn geschreven. Ook U zult de schrijver die ik op het oog heb onmiddellijk herkend hebben: Harry Mulisch.

Zijn oeuvre (waaruit ik slechts een paar delen heb aangestipt) is, zoals hij zelf heeft gezegd, een `totaliteit, één groot organisme, waarin elk onderdeel met alle andere verbonden is door ontelbare draden, zenuwen, spieren, strengen en kanalen, waardoor onderling voeling gehouden wordt en geheimzinnige berichten heen en weer worden gezonden (...) Het oeuvre is het nieuwe *lichaam* van de schrijver, - een lichaam, dat hij zichzelf geschapen heeft, hechter, duurzamer dan hetwelk hij van zijn moeder heeft meegekregen'.

Als ik uit dit grote geheel, uit dit `nieuwe lichaam', één boek in het bijzonder

moet aanwijzen, en dat moet vandaag (want ik wil er geen complete anatomische les van maken), dan valt mijn keuze op *Voer voor psychologen* (1961), het boek waaruit het citaat van daarnet afkomstig is. Van Mulisch' oeuvre vormt het - om de metafoer nog even aan te houden - het hart en de hersens. Het is een poëticaal boek, maar ook een autobiografisch boek, geschreven op een manier die de geformuleerde poëtica meteen in de praktijk brengt. Denk *Voer voor psychologen* weg uit Mulisch' oeuvre, en dat oeuvre valt uiteen in losse onderdelen die niet meer zo gemakkelijk tot een geheel aaneen te smeden zijn. Het boek geeft aan hoe het gelezen moet worden en ook hoe de andere boeken gelezen moeten worden - doordat het aangeeft hoe Mulisch zijn boeken geschreven heeft.

*Voer voor psychologen* is ook het brandpunt van Mulisch' oeuvre. Het bevat een terugblik op alles wat hij voordien heeft geschreven en het eindigt met een belofte voor alles wat nog in de toekomst zal komen en inmiddels gekomen is. Dat maakt het in elk opzicht tot een voorbeeldig boek, iets wat al bijna klinkt als een klassiek boek. Ik zal straks uitleggen hoe ik dit precies bedoel.

Voor Mulisch of liever (zoals op de deur van zijn jongenskamer te lezen stond) voor 'prof. dr. mr. ir. H.K.V. Mulisch Esq.' is de schrijver een uitvinder, een onderzoeker, een creator - iemand die opnieuw begint, iemand die met het bestaande geen genoegen neemt, maar het omvormt, transformeert in iets anders. Dat herinnert aan de avant-garde van het begin van deze eeuw, toen het oude en bestaande de wacht werd aangezegd en de kunst zichzelf zag als een voorhoede, die de geschiedenis vooruit was, met het aanvankelijk nog niet beseft gevaar door diezelfde geschiedenis te worden ingehaald.

Maar zo is het toch niet bij Harry Mulisch. Zijn schrijven is niet zozeer een poging de geschiedenis voor te zijn, als wel een poging zich aan de geschiedenis te onttrekken en als het ware vóór het begin van de geschiedenis uit te komen, in een toestand van tijdloosheid. De literatuur belichaamt voor hem een overwinning op de tijd, zij 't niet zozeer met de bedoeling het geschrevene en de faam van de schrijver een 'eeuwige' duurzaamheid te verschaffen (al kost het moeite om uitgerekend bij Mulisch deze intentie geheel en al weg te cijferen), maar met de bedoeling het geschrevene mogelijk te maken. Wie als schrijver werkelijkheid wil scheppen (en dat wil Mulisch, getuige de 'Manifesten' in *Voer voor psychologen*, waarin we lezen: 'Moraal van het schrijven: werkelijkheid') zal de historische werkelijkheid moeten ontkennen.

Dat veronderstelt een bijzondere houding tijdens het schrijven. De schrijver moet 'niemand' worden, volledig ontdaan van zijn maatschappelijke en psychologische identiteit. Hij is iemand die buiten de geschiedenis staat en die dus eigenlijk niet bestaat. Een non-identiteit, een en al ontvankelijkheid voor wat het schrijven voortbrengt. Het is ten slotte pas het oeuvre dat hem - als schrijver - 'baart'. Een kwestie van zien, van benoemen. Zo ontstaat het eigen literaire universum, waar het de schrijver om te doen is. 'Langzaam verander ik in een groot oog, dat kijkt. Dat schrijft. Het schrijft dingen, die niemand anders dan ik geschreven kan hebben, want zij dragen het unieke, onverwisselbare stigma van iemand, die niet bestaat'.

In *Voer voor psychologen* kunnen we vernemen hoe dit merkwaardige schrijverschap tot stand is gekomen. In de laatste en meest omvangrijke afdeling van

het boek ('Zelfportret met tulband') schetst Mulisch in een reeks hoofdstukken die elk 'Vandaag' heten en die zo de tijdloosheid, het eeuwige heden van het schrijven onderstrepen, de psychologische oorsprong van zijn schrijven. Maar het psychologische is tegelijk het mythologische, wat wederom een breuk met het historische tijdsverloop behelst, want de privégeschiedenis staat volledig in het teken van de Oedipus-mythe.

Mulisch geeft van die mythe een hoogst eigenzinnige interpretatie, die parallel loopt aan zijn al even eigenzinnige interpretatie van de relatie tussen de schrijver en diens oeuvre. In een aangrijpende dialoog met zijn naar Amerika vertrekende moeder ontvouwt hij de hypothese dat Oedipus, na zijn vader te hebben vermoord en met zijn moeder te hebben geslapen, terugkeert - via de tragedie *Oedipus in Kolonos* - als de blinde ziener Tiresias. Moeder Mulisch vindt het allemaal maar niets en vraagt haar zoon wanneer hij van plan is om 'weer eens naar de kapper te gaan'. Maar de medeplichtige lezer begrijpt dat hier meer aan de hand is.

Freuds oedipus-complex wordt door Mulisch gebruikt om zijn schrijverschap (dat ook een zienerschap is, de schrijver is 'een groot oog') van een oorsprong te voorzien. Psychologie en mythologie lopen in elkaar over, zoals ook blijkt uit de in dit 'Zelfportret' geschetste relatie tot de vader, met wie de zoon in Nederland achterblijft. Op misschien wel de meest navrante en beklemmende bladzijden van zijn hele oeuvre beschrijft Mulisch het sterfbed van zijn vader en dan lezen we: 'Over het hele front heb ik gewonnen, maar er is geen triomf'. Om de worsteling zelf gaat het niet, wèl om het resultaat. Verderop (in een 'Onontvangen brief') spreekt hij zijn vader toe: 'Denk niet, dat ik nog met je overhoop lig. Waar ik mee bezig ben, dat is mij je naam toe te eigenen'. Dat wil zeggen: als schrijver. De dode vader verdwijnt in de naam die het boek siert, waarin de schrijvende zoon de vader - in taal - herschept. Zo worden de verhoudingen omgekeerd.

Niet anders ziet Mulisch de relatie van zijn werk tot historische gebeurtenissen. Bijvoorbeeld de watersnood van 1953 in het verhaal 'De terugkomst' of de Geneefse besprekingen tussen Rusland en Amerika van juli 1955 in het verhaal 'Wat gebeurde er met sergeant Massuro?'. Hij spreekt in dit verband van een 'elementaire beweging', een wisselwerking tussen tekst en gebeurtenis, maar één waarbij sprake is van een 'omkering der oorzakelijkheid'. Zo lezen we over de watersnood: 'het door mij geschrevene is de 'oorzaak' van de ramp'. Zoals het werk de schrijver baart en het schrijverschap de vader overwint en diens naam absorbeert, zo brengt het schrijven de historische gebeurtenis voort.

Dat klinkt natuurlijk heel vreemd, maar ik geloof dat ik begrijp wat hier bedoeld wordt. Enerzijds wil Mulisch zeggen dat er tussen schrijven en geschiedenis wel degelijk een connectie is: de schrijver verzint niet zo maar wat; anderzijds benadrukt hij de verandering die de historische werkelijkheid in en door het schrijven ondergaat. De schrijver kan schrijven over oorlog, liefde, politiek, hij kan in zijn boeken een tijdsbeeld geven, maar het geschrevene is altijd óók - en zelfs in de eerste plaats - literatuur. Geen empirische realiteit, maar literaire realiteit, opgenomen in een andere wereld, de wereld van het verhaal met zijn eigen tijdsverloop en zijn eigen 'geschiedenis'.

Zowel voor schrijver als lezer is de literaire tekst zoiets als een uitvalsbasis geworden om de empirische, historische realiteit met andere ogen te bezien. Mulisch gaat nog verder: pas dank zij de literaire creatie kunnen we die realiteit zien, wordt zij realiteit. Tegenover de voortdurend veranderende vluchtigheid van het empirische staat de formele onwrikbaarheid van het literaire. Het is, zou je kunnen zeggen, een platonische opvatting van de literatuur. Het geschrevene is tijdloos en reëel als Plato's eeuwige ideeën. Met alleen dit - niet onbelangrijke - verschil, dat bij Mulisch alles afhangt van de literaire creatie. Plato's ideeën zijn er, altijd, onafhankelijk van de filosoof; de literaire tekst is er alleen als de schrijver hem opschrijft.

De nadruk op de creatie brengt nog iets anders met zich mee; zij opent de ogen voor al hetgeen *niet* tot de creatie behoort. En dat is minstens zo belangrijk, zo niet belangrijker, als wat er wèl toe behoort. `Scherp en helder is het leven van de man in het boek doordat het omgeven is door de nacht van het verzwegene. Het ligt gevat in het onbekende als een edelsteen in het erts', schrijft Mulisch in *Voer voor psychologen*. De helderheid en de scherpte, die Mulisch met zijn literaire alchimie creëert, verschaffen niet de oplossing van het raadsel. Het gaat er juist om, zoals het in zijn meest beroemde aforisme heet, `het raadsel te vergroten'. Elders lezen we: `Kunst maakt het heldere geheim zichtbaar. (...) Zij maakt bekend in zoverre zij het onbekende in het `bekende" bekend maakt'.

Onvermijdelijk in het dagelijks leven is de gewoonte. Zonder conformisme kunnen we niet. De wereld waarin we leven bestaat bij de gratie van afspraken, van de politiek tot en met het huwelijk, van de economie tot en met de logica, van de taal tot en met de natuurwetten. Maar elke afspraak is tegelijk een uitsluiting. Om de wereld leefbaar te maken zijn we gedwongen veel te vergeten en over het hoofd te zien. Een leefbare wereld is noodzakelijkerwijs een aangepaste, een gekrompen wereld, die veel meer zekerheid en helderheid suggereert dan er in werkelijkheid is. De kunst en de literatuur herinneren ons aan datgene wat wordt buitengesloten: het onbekende, het raadsel, het geheim.

Misschien vind ik dit nog wel het meest aantrekkelijke in Mulisch' werk: de ontvankelijkheid voor het geheim, die eruit spreekt, de bijna kinderlijk te noemen blik voor het oningevulde, het onuitsprekelijke méér, dat angst kan aanjagen maar ook een belofte bevat. In *Voer voor psychologen* wordt die ontvankelijkheid heel mooi opgeroepen aan de hand van een jeugdherinnering, als de jonge Harry, nog maar drie jaar oud nota bene, eropuit wordt gestuurd om voor zijn vader een pakje Lucky Strike te halen. Zijn moeder drukt hem op het hart zich goed vast te houden aan het hek:

`Hoezeer houd ik mij vast aan het hek! Stap voor stap doorgedrongen in het heelal, en om de hoek, ben ik de mens. Van spijl tot spijl, het roest schrapend in mijn handen, mijn hoofd hijgend opzij naar de auto's, die mij van achteren voorbij razen, als een aap worstel ik over de stoep, waar twee als ik naast elkaar kunnen lopen. Maar zonder volstreekte onderhorigheid zouden de jubelende gevaren mij nu verzwelgen! Ik ben in de wereld, alleen, en van een opdracht voorzien: *Lucky Strike!* Het licht en het geluid en het asfalt stormen om mij heen, eindeloos zijn naar alle kanten de wegen en dingen, en daar doorheen weet ik mijn weg. Aan mij zal het niet liggen! De zon stuit als een bal op de straat, de bomen slaan hun handen boven hun hoofd in elkaar, de

huizen hellen en schreeuwen!

Wie hier, op weg naar een pakje sigaretten, geboren wordt is in feite de schrijver Mulisch, die later op papier dezelfde overweldigende emotie keer op keer productief zal weten te maken. Een emotie van totale verwondering, dezelfde verwondering die de door vader Mulisch zo vereerde Schopenhauer als het begin van alle waarachtige filosofie beschouwde. En, zou men met zoon Mulisch kunnen aanvullen, van alle waarachtige literatuur.

\*\*\*

Harry Mulisch heeft zich, zoals U weet, niet tot literatuur in de strikte zin van het woord, tot belletrise, beperkt. Hij schreef essays, pamfletten, studies, tijdsdocumenten. In 1980 verscheen bovendien zijn filosofische magnum opus *De compositie van de wereld*; vijf jaar later hield hij zijn Huizinga-lezing over *Het ene*. Vooral die beide laatste geschriften heb ik met verbijstering en bewondering gelezen. Verbijstering vanwege het fabelachtige gehalte van Mulisch' demiurgische of kosmogonische constructies, bewondering vanwege de durf waarmee hij de filosofische tijdgeest (die toch eerder in het teken staat van een al dan niet postmoderne scepsis) waagt te trotseren.

Ook die kant van zijn schrijverschap is, dunkt mij, geboren uit de primordiale verwondering, die (zoals het zojuist geciteerde fragment duidelijk maakt) gepaard ging met een onmiskenbaar gevoel van macht en vertrouwen in het eigen kunnen. Hieruit kan men afleiden hoe dicht dat filosofische werk moet liggen bij het literaire werk. Zonder mij nu te willen uitspreken over de filosofische waarde van deze teksten, kost het mij altijd moeite, wanneer ik Mulisch bezig hoor over het oorspronkelijke licht of over de oerknal, om niet te denken aan dat wat voor hemzelf aan het begin van alles moet hebben gelegen. De ontdekking die al het latere heeft ontketend, en dat is niet (om de titel van zijn laatste roman te lenen) de ontdekking van de hemel, maar van de literatuur, waarover we kunnen lezen in *Voer voor psychologen*.

Daar lezen we bijvoorbeeld over het schrijven, dat het zal plaatsvinden `op de grens van dag en nacht, in een koorts van aanwezig-zijn en nog niet aanwezig-zijn, waarin het geluk wordt geboren en het besef, weer te leven in die onbedaarlijke, hijgende wereld vol beloften'. Literatuur ontstaat op een grensmoment of, om met Anthony Mertens en diens inspirerende dissertatie *Sluiproutes & dwaalwegen* te spreken, op een `drempel', een tussengebied, waar de initiële vonk ontvlamt die het geschrevene verlicht, maar die zelf altijd buiten de tekst blijft.

In de romans en de verhalen en al helemaal in het filosofische werk is dat niet zo duidelijk; de gesloten vorm van de tekst lijkt al zijn mogelijkheden in de woorden die er staan te hebben uitgeput. De schrijver heeft alles onder controle en geniet merkbaar (men hoeft het gezicht van Mulisch er maar even bij te denken) van zijn meesterschap. De literaire werkelijkheid is zo compleet, dat zij al onze aandacht in beslag neemt. Daardoor dreigen we uit het oog te verliezen, dat elke roman, elk verhaal slechts een mogelijkheid is die de schrijver gerealiseerd heeft en dat de totaliteit van het kunstwerk in wezen op een illusie berust. Het is alleen een totaliteit omdat de schrijver het zo geschreven heeft.

In *Voer voor psychologen* is dat anders. Door zijn fragmentarische karakter heeft dit boek, dat een bundeling van afzonderlijke zij 't sterk samenhangende stukken is, zijn open karakter behouden. Daarmee wil ik niets ten nadele van Mulisch' andere boeken zeggen (mogelijkheden die nooit worden gerealiseerd veranderen op den duur de zin voor het mogelijke in een steriel onvermogen), maar wel iets ten voordele van dit bijzondere boek. De teksten waaruit *Voer voor psychologen* bestaat, cirkelen als planeten rond een afwezige zon. De initiële vonk, die elders volledig achter de tekst is verdwenen en daardoor onzichtbaar geworden, vlamt hier als het ware *tussen* de tekstdelen op. Elk woord verwijst ernaar, zonder haar te kunnen fixeren. Wat aan de taal van de schrijver ontsnapt, is wat hij eigenlijk probeert te zeggen: het geheim, dat hier samenvalt met het geheim van het schrijven.

En dan moeten we het nu weer eens over het klassieke hebben, al ben ik er stiekem al een tijdje over bezig. In de classicistische poëtica is perfectie ofwel volmaaktheid het doel van alle streven, net zoals originaliteit het doel is in de romantische poëtica. Afgemeten werd die perfectie aan de metafysische idee van de schoonheid, een bovennatuurlijke entiteit, die in een natuurlijke vorm hoogstens kon worden geïmiteerd. Vandaar dat men meende, op grond van de rationele kennis van de idee, vaste regels te kunnen opstellen waaraan de *imitatio* moest gehoorzamen, wilde zij succesvol zijn.

Maar waar blijft de perfectie als de metafysica wordt afgeschaft, zoals in het kielzog van de Romantiek is gebeurd? Zij verdwijnt uit het kunstwerk, waarvan de regels (die de kunstenaar in zijn 'geniale' soevereiniteit voortaan zelf vaststelt) niet meer de garantie bieden dat zij tot de volmaakte imitatie van de bovennatuurlijke idee zullen leiden. Zo'n bovennatuurlijke idee bestaat immers niet meer. Waar is die perfectie, van oudsher het waarmerk van het klassieke, dan terecht gekomen? Ik geloof dat er wel een ruimte valt aan te wijzen waar de perfectie nog kan bestaan: een ruimte die niet zozeer uit vorm bestaat, als wel uit *ervaring*. En nog altijd zijn het kunstwerken die het vermogen bezitten die ervaring op te roepen. Met alleen dit verschil, dat de perfectie niet meer bij voorbaat in het kunstwerk aanwezig is, maar pas tussen kunstwerk en ontvanger, tussen literaire tekst en lezer, tot stand komt.

In *Voer voor psychologen* schrijft Mulisch: 'Niet de schrijver, de lezer moet fantasie hebben. De lezer is niet de toeschouwer van een toneelstuk, maar de acteur die alle rollen uitbeeldt. De lectuur is zijn hoogsteigen creatie. De schrijver levert tekst - maar een artistiek werkstuk wordt het pas door het talent van de lezer'. Mulisch onderschat, geloof ik, in dit citaat het aandeel van de schrijver, wiens initiële vonk (als het goed is tenminste) zal corresponderen met de ervaring van perfectie die de lezer dank zij de lectuur deelachtig wordt. Maar hij heeft groot gelijk door de lezer bij het creatieve proces zo'n essentiële rol toe te kennen. Het is de lezer die het literaire werk voltooit en zo - letterlijk en figuurlijk - volmaakt, perfect maakt. Niet voor eens en voor altijd, maar keer op keer, bij elke lezing opnieuw.

Zo is het bij elk literair kunstwerk, hoe voltooid of perfect het er op zichzelf ook uit mag zien. Steeds is de lezer onontbeerlijk voor die hogere perfectie van de ervaring. Een boek als *Voer voor psychologen* brengt dit procédé ook in zijn formele

structuur tot uiting. Door zijn fragmentarische opzet en zijn heterogene karakter prikkelt het de lezer tot de creatieve inspanning, die noodzakelijk is om van de delen een - volmaakt - geheel te maken. Ook hierin is het een voorbeeldig boek. Het belichaamt, meer dan de rest van Mulisch' oeuvre, de genese van de perfectie zoals die sinds de Romantiek nog mogelijk is. En daardoor benadert het, hoe paradoxaal dat ook mag lijken, nog het meest het oude, onmogelijk geworden klassieke ideaal.

Maar dat is niet het enige. Friedrich Nietzsche (van wie Mulisch ongetwijfeld het nodige heeft opgestoken) schrijft in een van zijn nagelaten notities, dat een kunstenaar om 'klassiek' te zijn 'een *collectieve* toestand (van een volk of van een cultuur) in zijn diepste en innerlijkste ziel [moet] weerspiegelen'. Het klassieke valt voor Nietzsche dus samen met het representatieve, wat weer een andere betekenis is van het voorbeeldige. Voldoet *Voer voor psychologen*, gezien de moderne of postmoderne toestand van onze cultuur, niet aan deze eis? En is dat niet een reden, meer nog dan het feit dat het mij nooit heeft verveeld en dat de titel een algemeen gangbare uitdrukking is geworden, om juist dit boek de eerbiedwaardige status van een *klasiek* boek te verlenen? Wie wil weten wat in de twintigste eeuw literatuur is en kan zijn, doet er goed aan *Voer voor psychologen* niet over te slaan.

Of de volgende eeuw er ook zo over zal denken, weet ik natuurlijk niet. Het blijft een sprong in het onbekende en de Parnassus is hoog. Maar door hier publiekelijk weer te geven wat zich in mijn hoofd heeft afgespeeld tijdens het lezen, door het boek in deze lezing (een lezing in de dubbele betekenis van het woord) te voltooien, koester ik in elk geval de illusie Mulisch' kansen om ooit op Rafaëls fresco terecht te komen een beetje te hebben vergroot.

(*Optima* 45/46, april 1995)