

## Harry Mulisch. *De procedure*. De Bezige Bij

De wereld van Harry Mulisch is als een vreemd continent. Wie er voet aan land zet, blijft zich altijd een beetje een ontdekkingsreiziger voelen, die zelf zijn weg moet banen tussen mythen en piramiden, hermetisme en dialectiek, Thoth en Oedipus, Big Bang en DNA, Einstein en Freud, Haarlem en Amsterdam - om slechts een paar van de herkenningpunten in het landschap te noemen. Op zichzelf is alles bekend, maar dankzij Mulisch' literaire alchimie wordt alles dusdanig met alles verbonden, dat het er telkens weer als nieuw uitziet, onnavolgbaar eigen en raadselachtig.

Het kleinste raadsel is nog dat zijn werk desondanks een groot publiek heeft gevonden. Het massale succes van romans als *De aanslag* en *De ontdekking van de hemel* laat zich verklaren, doordat de tekst tamelijk moeiteloos op twee niveaus is te lezen, als een spannend verhaal én als een - overigens niet minder spannende - exploratie van Mulisch' esoterische onderwereld.

In zijn nieuwe roman *De procedure*, die vanaf vandaag in de boekhandel ligt, is dat anders. Al op de eerste bladzijde wordt de massa de laan uitgestuurd. 'Wie onmiddellijk meegesleept wil worden, ten einde de tijd te doden, kan dit boek beter meteen dichtslaan', klinkt het streng. Men weet dus waar men aan begint. Of beter gezegd: men weet dat juist niet. En wie tijdens het lezen niet goed heeft opgelet, weet het na afloop nog steeds niet.

Is *De procedure* dan zo onbegrijpelijk? Nee, dat nu ook weer niet. In vroegere romans als *Het zwarte licht* of *De verteller* werd de lezer voor heel wat grotere problemen gesteld. De nieuwe roman is geschreven in een alleszins normaal proza, soms zelfs op het clichématige af. Maar wie hem dat verwijt, krijgt bij voorbaat van Mulisch te horen dat hij geen 'zinnenschrijver' is à la Nabokov, hij is een 'oeuvreschrijver'. Precies dáár zit in dit geval de moeilijkheid: om *De procedure* te doorgronden is de nodige vertrouwdheid met de rest van het oeuvre onontbeerlijk.

Uit zijn weinig alledaagse gedachtegoed heeft Mulisch een royale greep gedaan, en dat alles wordt losjes in het verhaal uitgestrooid. Het wemelt van de verwijzingen, analogieën en andere verborgen connecties, die de lezer op eigen kracht moet zien thuis te brengen. Pas daarna kan het geheel samenhang en coherentie krijgen. In de roman wordt het anders gezegd. Literatuur is voor Mulisch een ernstig spel, en tot het spel behoort dat het verhaal van de schrijver niet verzonnen is, maar dat het zichzelf vertelt. 'Het gebruikt mij', schrijft Mulisch, 'zoals het kind zijn moeder'. Voor de schrijver is het daarom niet minder verrassend dan voor de lezer: 'Het eigenlijke avontuur is het *vertellen* van het avontuur'.

Nu heeft Mulisch altijd betoogd dat de lezer voor de voltooiing van een boek niet gemist kan worden. 'Niet de schrijver, de lezer moet fantasie hebben', heet het zelfs in *Voer voor psychologen*. Hier geldt dit ook nog in een andere - strikt formele, om niet te zeggen rituele - zin. Net als in *De elementen* (1988), waarmee zijn nieuwe boek wel meer overeenkomsten vertoont, creëert Mulisch van meet af aan een sfeer van medeplichtigheid tussen de schrijver en de als 'jij' aangesproken lezer. Om leven, ook literair leven, te scheppen moet men immers 'met zijn tweeën' zijn. En om het scheppen van leven gaat het in *De procedure*.

De roman bestaat uit drie afdelingen, die 'Akten' worden genoemd en die elk weer zijn onderverdeeld in een aantal afzonderlijke 'stukken'. De terminologie doet bureaucratisch aan, passend bij een 'procedure', wat nog eens benadrukt wordt door de algemene titels van de drie Akten: 'Het Spreken', 'De Zegsman' en 'Het Gesprek'. Op deze manier geeft Mulisch aan dat zijn roman niet zozeer *over* een procedure gaat, als wel zelf een procedure *is*, die in de loop van het verhaal wordt afgewikkeld.

De eerste Akte heeft iets van een preparatie; het verhaal is al wel begonnen, maar de procedure moet nog op gang komen. Daartoe verdiept Mulisch, die de dingen zelden bekrompen aanpakt, zich allereerst in de schepping van zijn 'transcendente collega'. Het boek *Genesis* komt aan bod, maar belangrijker nog is een kabbalistisch geschrift uit de derde eeuw, het *Sefer Jetsirah* (Boek der Schepping), waarin wordt uitgelegd hoe met de letters van het hebreeuwse alfabet de eerste mens uit de klei tot leven is gewekt.

Elke creatie geschiedt door middel van het woord. Scheppen is een 'spellingkwestie', schrijft Mulisch. Vandaar dat het Nederlands, met zijn voortdurende spellinghervormingen, geen hoge ogen gooit. Het verhindert hem niet om toch in het Nederlands, zij het met kabbalistische assistentie, een heuse hoofdpersoon uit het niets te voorschijn te toveren. Maar voordat we ons in deze Victor Werker mogen verdiepen, onderbreekt het verhaal zichzelf om in een apart 'stuk' te vertellen over de legendarische rabbi Löw, die in het Praag van de late zestiende eeuw in opdracht van keizer Rudolf II een Golem (een mens van klei) zou hebben gefabriceerd. Dezelfde rabbi Löw die ook in Gustav Meyrinks magisch-realistische roman *Der Golem* (1915) zo'n belangrijke rol speelt.

In Mulisch' versie lijkt de legende vooral te dienen om te laten zien dat de creatie van leven altijd een hachelijke zaak blijft, want met de Golem (door een fout in de 'procedure' blijkt het een vrouw te zijn) loopt het niet best af. Moord en doodslag is het gevolg, waarna de vrome rabbi zich gedwongen ziet zijn creatie weer teniet te doen. Zelfs de schepping in *Genesis* blijkt - nog vóór de zondeval - niet volmaakt te zijn, getuige het lot van Adams eerste vrouw Lilith, die na een vloek in een 'demon' verandert en sindsdien, zoals Mulisch meldt, op alleenstaande mannen jaagt en kinderen in het kraambed wurgt. Misschien was het wel háár geest die in de Praagse Golem is gevaren, en ook in het privéleven van Victor Werker laat zich haar funeste invloed bevroeden.

In zijn professionele leven gaat het Victor meer voor de wind. Als biochemicus is hij wereldberoemd geworden met de ontdekking van de 'eobiont'. Met dit woord bevinden we ons midden in het vreemde continent dat Mulisch heet, want de 'eobiont' komt ook al voor in *De compositie van de wereld*, daar als het hypothetische organisme dat de overgang markeert van dode naar levende materie, het allereerste begin van het leven. 'Het is niet uitgesloten dat men er op een dag in slaagt, in het laboratorium een eobiont te maken', schrijft Mulisch in zijn filosofische *magnum opus*. In *De procedure* heeft Victor Werker deze prestatie geleverd. De 'metafysische grens' tussen chemie en biologie is daarmee uitgewist, dood en leven gaan zonder de tussenkomst van een scheppende God in elkaar over, en de kunstmatige creatie van leven uit dode materie ligt voortaan binnen menselijk handbereik.

Wie *De ontdekking van de hemel* heeft gelezen, begrijpt dat deze triomf door Mulisch niet zonder meer als een zegen voor de mensheid wordt begroet. Victors prestatie kan ongetwijfeld worden opgevat als een uitvloeisel van het fatale verbond dat de mensheid - in Mulisch' fantasie - ooit met de duivel heeft gesloten. Het gevolg daarvan, zo speculeren de engelen in zijn gnostische hemel, is een dreigende *Menschendämmerung*, waarbij de ziel verloren gaat: de toekomst zal behoren aan 'moderne centauren, griffioenen (...) gerealiseerde fabeldieren'. Niet anders denkt Victor erover, wanneer hij de consequenties overweegt van de mogelijke DNA-manipulaties, die door zijn vinding van hun theologisch verbod zijn beroofd.

Maar terwijl *De ontdekking van de hemel* zijn moralistische strekking tot in de plot liet blijken, ligt de moraal nu veeleer in het verborgene, ondergedoken in het tragische levensverhaal van de hoofdpersoon. Het wetenschappelijke succes van Victor Werker (dat hem tot op de drempel van de Nobelprijs voert) is maar één kant van de medaille, de andere kant bestaat uit de ruïne van zijn privéleven. Hij heeft een 'kardinale fout' gemaakt, die hem verhindert een probleemloos wetenschappelijk specialist te zijn, iets waartoe zijn naam hem toch lijkt voor te bestemmen; zijn leven is veranderd in een onontwarbare 'gordiaanse knoop'. Tijdens de geboorte van hun in de baarmoeder gestorven dochtertje Aurora heeft hij zijn vrouw Clara in de steek gelaten, door op het *moment suprême* in paniek de verloskamer uit te vluchten.

Het kost hem zijn huwelijk. Clara verlaat Victor en bezweert hem in haar afscheidsbrief nooit meer contact met haar op te nemen. In de tweede Akte ('De Zegsman') zien we hem niettemin, vanuit diverse plekken op de aardbol, brieven schrijven aan zijn dode Aurora, brieven die hij naar Clara verstuurt in de hoop dat zij ze zal lezen en wie weet bij hem zal terugkeren. Victor vertelt over zijn ouders, zijn liefde voor Clara, zijn ontdekking van de 'eobiont', en probeert zo zijn gedrag te rechtvaardigen.

Tegelijkertijd wordt er, zonder dat Victor het zelf in de gaten heeft, ook nog een ander verhaal verteld. Veel in Victors levensverhaal herinnert aan Mulisch' eigen biografie, van de scheiding van zijn ouders, de opvoeding door zijn vader, tot aan het met opvallende empathie beschreven wenken van de Nobelprijs toe. In zekere zin belichaamt hij wat 'prof.dr.mr.ir. H.K.V. Mulisch Esq.' (zoals te lezen stond op de deur naar het 'laboratorium' van de jonge Harry) had kunnen zijn als hij geen schrijver was geworden. Mulisch zou je een gemankeerd chemicus kunnen noemen, Victor wordt expliciet een 'gemankeerd schrijver' genoemd. Wat zij beiden delen is een passie voor 'hiëroglyfen' en voor 'ontcijferen'. Bij de een heeft deze passie tot de literatuur geleid, bij de ander - na de lectuur van Watson en Cricks *The double helix* over de structuur van het DNA, eveneens een geheimschrift dat erom vraagt ontcijferd te worden - tot de scheikunde.

Ook de plaatsen waar Victor zijn brieven aan Aurora schrijft, San Francisco, Venetië, Caïro, zijn niet willekeurig gekozen. Ze markeren een parcours dat de doorgewinterde Mulisch-lezer niet onbekend zal voorkomen. In San Francisco woont Victors moeder (net als ooit Mulisch' eigen moeder), in Venetië wordt Victor (nota bene in de - werkelijk bestaande - 'Harry's Bar') een 'mysterieus moment' deelachtig waarin hij zich opeens boven zijn eigen leven 'uitgetild' voelt, nadat hij tevoren uit zijn

hotelraam een cruiseschip heeft zien vertrekken 'naar een sprookjesachtige bestemming, Egypte misschien', en in Cairo wordt die bestemming door hemzelf bereikt.

Wat deze bestemming te betekenen heeft, is niet moeilijk te achterhalen. 'Go to hell', krijgt Victor te horen van een koopman nadat hij diens vervalste waar heeft versmaad, en dat is wat hij doet wanneer hij zich te midden van een horde toeristen in de piramide van Cheops waagt. Zijn bezoek is zoiets als een *descente en enfer* oftewel een afdaling in de onderwereld, die niet alleen hem maar ook het verhaal een andere wending geeft. Vanaf dat moment begint de gang naar zijn ware bestemming, die hem net als de 'johanneïsche reclamejongen' Dick Bender in *De elementen* (waarin hetzelfde cruiseschip, bevolkt door de 'eigenaars van de aarde', een rol speelt) zal verplaatsen naar het eeuwige moment van geluk en revelatie, dat de dood of liever het sterven in Mulisch' literaire mythologie vertegenwoordigt.

Dat moment bereikt hij overigens pas na zijn terugkeer in Amsterdam. Maar Amsterdam blijkt niet meer dezelfde stad te zijn als voorheen. Een andere stad schemert er doorheen: het Praag waar rabbi Löw ooit zijn Golem vervaardigde en het Praag waar Franz Kafka (van wie we een glimp opvangen in het Golem-verhaal) eeuwen later *Der Prozess* zou schrijven. Ook daarvan zijn de sporen in Mulisch' roman terug te vinden, zozeer zelfs dat de 'procedure' in de derde en laatste Akte ('Het Gesprek') bijna ongemerkt in een 'proces' lijkt te veranderen. In de kabbalistiek is ten slotte alles een kwestie van letters en woorden, en Mulisch bewijst als schrijver met deze magische kunst moeiteloos uit de voeten te kunnen.

'Tussenstadia, ontstaan, vergaan, schemeringen, gedaanteverwisselingen zijn altijd belangrijker dan wat er al is, nog niet is of niet meer', hebben we dan al - in de eerste Akte - kunnen lezen. Opeens lijkt alles en iedereen zijn vertrouwde vorm kwijt te raken. In dit hallucinerende labyrint zal over Victors lot worden beslist. Tijdens het diner met een drieling (veelzeggend Dodemont geheten) die indertijd met de melk van Victors moeder is gevoed, neemt Victor zich voor dit drietal als een 'rechtbank' te gebruiken, die hem zal vertellen wat hij met Clara aanmoet. Kafka zelf en zijn geliefde Felice Bauer, als Frank en Felia van het cateringbedrijf Dinner Service opgerezen uit hún 'onderwereld', staan hem op discrete wijze bij.

Uiteindelijk gaat het echter niet om Clara en evenmin om de goedkope freudiaanse verklaring (Victors 'kardinale fout' zou te maken hebben met het feit dat hij zelf door zijn moeder is verlaten) waarmee hij een ogenblik speelt. Het gaat om hemzelf, om zijn Aurora en om zijn 'eobiont', waarvoor hij de volgende dag tijdens een potsierlijk televisie-tribunaal door een van de deelnemers tot de grootste beeldende kunstenaar van de twintigste eeuw wordt uitgeroepen.

Als een moderne Pygmalion zou hij de 'grens tussen kunst en werkelijkheid' hebben opgeheven. Het is deze lof die hem definitief in verwarring brengt - en tegelijk tot inkeer. 'Is de ziel van het gebod dat gij niet zult doden misschien het gebod dat gij geen leven zult scheppen', vraagt Victor zich af. De lof verandert achteraf in een aanklacht, en dankzij de 'paranoïde' logica van het verhaal vindt hij op de laatste bladzijde, net als Kafka's Josef K., een gewelddadige dood die hem letterlijk van zijn figuurlijke 'knoop' verlost.

Het lijkt een merkwaardig slot voor een 'procedure', die toch tot doel had leven te creëren. Maar daaruit blijkt nu juist het verschil tussen kunst en werkelijkheid. In zijn ondoorgrondelijke wijsheid herstelt het verhaal de grens tussen beide domeinen, die door Victor's 'eobiont' zou zijn opgeheven. Alleen in een 'tweede wereld', de imaginaire ruimte van het verhaal, kan de hogere eenheid van leven en dood, van creatie en vernietiging zich manifesteren zonder haar goddelijk geheim te verliezen, via het speelse grensverkeer van de gedaanteverwisseling. Niet toevallig wordt in de roman zo vaak verwezen naar de *Metamorphosen* van Ovidius.

Maar de metamorfose is uitsluitend het privilege van de kunst, de enige heilzame *imitatio dei*. Gaat de technologie ermee aan de haal, dan leidt dat in Mulisch' visie onherroepelijk tot een eenzijdige reductie, een vernietiging van alle transcendentie, die de mensheid op den duur fataal zal worden. Wie zoals Victor Werker de grens tussen dood en leven werkelijk uitwist, dient niet het leven maar slechts de dood. Door de schepper van de 'eobiont' zijn geluk uitgerekend in het stervensmoment te laten vinden overtroeft de kunst op paradoxale wijze de wetenschap en haar 'satanische' techniek.

En *en passant* bewijst Harry Mulisch dat hij destijds, toen ook voor hem een carrière als die van Victor Werker leek open te liggen, terecht de literatuur heeft gekozen en niet de chemie.

Het zijn vooral dit soort vervlechtingen, waarbij autobiografie, ideeën, moraal en vertelling soepel in elkaar overgaan, die *De procedure* tot een fascinerende, vaak verbazingwekkende roman maken. Een meeslepende roman is het inderdaad niet geworden, de lezer moet eerder een beetje duwen. Maar wie daar niet te beroerd voor is, ziet zich verplaatst in een literair en intellectueel avontuur dat hij elders niet gauw zal tegenkomen.

(*NRC Handelsblad*, 2-10-1998)