

Harry Mulisch. *Het theater, de brief en de waarheid*. CPNB

Onno Blom. *Zolang de voorraad strekt. De literaire Boekenweekgeschenken 1984-2000*. CPNB

Geen literair leven zonder 'affaire', lijkt het wel. Eerst was er - in 1987 - de affaire Fassbinder, op de voet gevolgd door de affaire Croiset, en dan nu de affaire Mulisch? Misschien is dat toch net iets te veel eer voor het verwijt van Freek de Jonge, in een van zijn *Parool*-columns, dat Harry Mulisch in diens Boekenweekgeschenk *Het theater, de brief en de waarheid* de acteur Jules Croiset heeft willen rehabiliteren. Alleen dachten de media daar anders over. Met als gevolg stemming makende artikelen in de krant en interviews op de tv, terwijl het publiek pas volgende week de kans krijgt Mulisch' tekst te lezen en zelf te oordelen.

Door alle heisa worden ook de beide vroegere 'affaires' weer opgerakeld. Tegen Fassbinders toneelstuk *Het vuil, de stad en de dood* kwam destijds fel protest omdat het antisemitisch zou zijn. Een publieksvoorstelling werd verijdeld, en om het herlevend antisemitisme van een tot dan toe ontbrekend bewijs te voorzien, stuurde Croiset zichzelf en enkele medestanders (onder wie De Jonge) gefingeerde dreigbrieven, waarna hij in een drieste wanhoopsdaad zijn eigen ontvoering ensceneerde. De vraag of Fassbinders toneelstuk inderdaad antisemitisch was kreeg vervolgens - om begrijpelijke redenen - niet zoveel aandacht meer.

Toch loont het de moeite de vraag opnieuw te stellen, omdat De Jonge's reactie op Mulisch' Boekenweekgeschenk een opvallende parallel vertoont met de eerdere reactie - van hem en van anderen - op Fassbinders stuk. Dat sommigen vermoedelijk moord en brand schreeuwden zonder het stuk te hebben gelezen of gezien, laat ik nu maar even buiten beschouwing.

Wat is een antisemitisch stuk? Ik zou zeggen: een stuk dat een antisemitische strekking heeft, waardoor de toeschouwers naar huis gaan met de boodschap dat joden per definitie niet deugen. Ik heb nooit een voorstelling kunnen zien van *Het vuil, de stad en de dood*, maar na lectuur van de tekst was dat toch niet de boodschap die zich aan mij opdrong, hoewel er in het groteske wereldje van hoeren, pooiers, speculanten en oud-nazi's, dat Fassbinder ten tonele voert, een personage voorkomt dat 'De rijke jood' wordt genoemd.

Vanwege zijn joodse achtergrond kan hij zich als huizenspeculant alles permitteren; het taboe maakt hem te midden van schuldige Duitsers 'onaantastbaar'. Een van zijn concurrenten realiseert zich dat terdege: 'Hij zuigt ons uit, de jood. Drinkt ons bloed en maakt dat we ongelijk hebben, omdat hij jood is en wij de schuld dragen (...) En schuld heeft de jood, omdat die ons schuldig maakt, want hij is hier. Was hij gebleven waar hij vandaan kwam of hadden we hem vergast dan zou ik beter kunnen slapen. Ze hebben hem vergeten te vergassen!'

Het zijn geen prettige regels om te lezen. Rauw en provocerend maken ze duidelijk dat er volgens Fassbinder aan de Duitse *Vergangenheitsbewältigung* het nodige schort. Maar wordt het hele stuk er antisemitisch door? Letten we op het hoertje Roma B., dat zich op haar eigen verzoek door 'De rijke Jood' laat wurgen omdat alleen de dood haar 'gelukkig' kan maken, dan doemt er een heel andere boodschap

op. De Duitse schuld, suggereert Fassbinder, is zo afgrondelijk dat van 'vergiftigen' (die 'De rijke jood' desnoods bereid is te schenken) geen sprake kan zijn. Anders gezegd: de enige goede Duitser is een dode Duitser. Duitse zelfhaat, eerder dan jodenhaat, lijkt in dit stuk te regeren. Ook een troebele boodschap, maar niet één die in Nederland veel protest pleegt uit te lokken.

Harry Mulisch had dus misschien geen ongelijk, toen hij in 1987 opmerkte dat Fassbinder vier jaar voordien terecht zelfmoord had gepleegd. Maar zijn motief was een ander. Hem had het vooral gestoord dat in het stuk alleen 'De rijke jood' en 'De dwerg' geen naam hadden. In het Boekenweekgeschenk legt hij dezelfde kritiek in de mond van het personage dat op Croiset is geïnspireerd: 'Precies de twee soorten mensen die door de nazi's systematisch waren uitgeroeid, moesten het hier zonder naam stellen'. De kritiek klopt niet helemaal, aangezien ook nog een derde personage ('De kleine prins') in het stuk naamloos blijft. En dan nog: dat de joodse hoofdpersoon met een antisemitisch stereotype wordt aangeduid, is op zijn plaats in een stuk dat juist het latente en openlijke antisemitisme van diens omgeving wil zichtbaar maken.

Het getuigt van weinig literaire sensibiliteit om dat te miskennen. 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? Of ze ook aan het stuk zelf een identieke - in dit geval antisemitische - betekenis verlenen, moet uit het geheel blijken. Het gebruik van die elementen alléén kan daarover geen uitsluitsel geven.

In *Het theater, de brief en de waarheid* doet Mulisch iets soortgelijks, door de affaire Croiset tot uitgangspunt te nemen voor zijn novelle. En het is niet zonder ironie dat hij nu ook zelf het slachtoffer is geworden van het gebrek aan literaire sensibiliteit bij in elk geval één lezer. Want hoe zou een verzonnen verhaal ooit een serieuze rehabilitatie kunnen zijn van iets of iemand uit de werkelijkheid buiten het boek? Dat zou alleen kunnen wanneer de schrijver zich zover als mogelijk aan de feiten had gehouden, om pas daarna de open gebleven plekken met fictie in te vullen. Maar zo is Mulisch niet te werk gegaan.

In de 'Verantwoording' lezen we dan ook: 'Mijn tekst is geen beeld of interpretatie van zijn (bedoeld is Croiset, A.H.) even fantastische als reële onderneming, die destijds veel opzien baarde, maar uitsluitend de aanleiding tot mijn eigen literaire avontuur. Ik heb mijn verbeelding er op losgelaten, en zoals het er nu ligt heeft het nauwelijks nog iets te maken met zijn lotgevallen. Mijn verhaal is niet waar of onwaar, zoals een feitenverslag, - als literair verhaal is het zijn eigen feit!'

Daar valt weinig tegen in te brengen, ook al bedankt Mulisch in dezelfde 'Verantwoording' Croiset en diens vrouw voor de verleende medewerking. Zou Freek de Jonge ook aan een rehabilitatie hebben gedacht, als dit dankwoord achterwege was gebleven? Wie zal het zeggen. Maar het behoort evengoed tot de literaire sensibiliteit om onderscheid te maken tussen het verhaal en de middelen die een auteur heeft benut om het te schrijven.

Wie Fassbinders stuk antisemitisch noemt en Mulisch' novelle een rehabilitatie

van Jules Croiset, leest reductionistisch. Alsof een literair werk alleen bestaat uit de bekende reële elementen die het bevat. Alsof alles wat een tekst tot een *littéraire* tekst maakt (de vorm, het spel, de verbeelding) er niet toe doet. Terwijl juist dát de zaken zijn die maken dat de literatuur de werkelijkheid niet kopieert, maar creëert - een eigen werkelijkheid wel te verstaan. Stendhals *Le rouge et le noir*, gebaseerd op een misdaadverslag, gaat niet over die misdaad, net zomin als Prousts *À la recherche du temps perdu* een commentaar is op de Dreyfus-affaire die er uitvoerig in voorkomt. Wie deze romans daar toch toe reduceert, degradeert literatuur tot informatie en miskent de complexiteit van de *littéraire* tekst, waarvan de betekenis in het beste geval altijd meer is dan de som der delen.

Van complexiteit valt niet zo eenvoudig een 'affaire' te smeden. De reductionistische manier van lezen zou je daarom ook 'journalistiek' kunnen noemen, gefixeerd als zij is op het enkelvoudige feit, dat in de krant of op de tv als 'nieuws' kan worden gebracht. Altijd staat daarbij de werkelijkheid voorop. Dat ook bij veel al dan niet autobiografische romans, in de presentatie én de receptie, het realiteitsgehalte wordt benadrukt, geeft aan hoezeer de literatuur tegenwoordig in de ban van de journalistiek is geraakt. Ten koste van haar eigen karakter.

In de journalistiek regeert noodzakelijkerwijs de illusie dat het beeld of het woord altijd samenvalt met de werkelijkheid. Het verborgen arrangement dat aan elke beeldvorming of taaluiting ten grondslag ligt, wordt genegeerd. De literatuur daarentegen leeft van het verschil tussen taal en werkelijkheid. Daaraan ontleent zij haar mogelijkheid om een eigen werkelijkheid te creëren. Zo kan zij afstand nemen van de alledaagse werkelijkheid om daarvan, via de omweg van de verbeelding, iets zichtbaar te maken dat anders onzichtbaar zou zijn gebleven. Want, om misverstand te voorkomen, met zoiets als mooischrijverij heeft het *littéraire* belang van vorm, spel en verbeelding niets te maken. Het specifiek *littéraire* is geen ornament, maar juist de essentie van wat een literair werk te zeggen heeft.

Wat zou Mulisch' Boekenweekgeschenk dan te zeggen kunnen hebben, als het *niet* om een rehabilitatie van Jules Croiset gaat?

In *Zolang de voorraad strekt*, een door Onno Blom vakkundig samengesteld overzicht van alle *littéraire* Boekenweekgeschenken tussen 1984 en 2000, lees ik dat het Boekenweekgeschenk - naast nog veel meer - een handzame introductie tot het oeuvre van de uitverkoren auteur zou moeten zijn. Wat dit betreft heeft Mulisch volledig aan de opdracht voldaan, want *Het theater, de brief en de waarheid* is op allerlei manieren verbonden met de rest van zijn werk. De novelle zegt uiteindelijk veel meer over de schrijver en zijn fascinaties dan over de acteur, wiens 'affaire' er de inspiratiebron voor is geweest.

De intrige is inmiddels al op zoveel plaatsen, ook door Mulisch zelf, onthuld dat ik er nu niet meer geheimzinnig over hoeft te doen, ook al gaat daardoor onwillekeurig iets van de verrassing verloren. Mulisch heeft, zoals hij in de 'Verantwoording' schrijft, iets 'onmogelijks' gedaan. Hij vertelt dezelfde gebeurtenis twee keer, en wel zo dat beide versies elkaar wederzijds uitsluiten.

In het eerste deel houdt de acteur Herbert Althans, het personage dat op Croiset is geïnspireerd, een toespraak op de crematieplechtigheid van zijn overleden

vrouw Magda, waarin hij onthult dat de beruchte brief waarin hij en zijn gezin met de dood werden bedreigd, 'echt' was. De ontvoering en zijn bekentenis deze brief zelf te hebben geschreven had hij vervolgens bedacht, in de hoop zo de depressie van zijn vrouw te kunnen verhelpen.

In het tweede deel is het Magda die een toespraak houdt op de begrafenisplechtigheid van Herbert, en nu blijkt zij de dreigbrief te hebben geschreven, om Herberts geloof in het herlevende antisemitisme een schijn van werkelijkheid te geven. Herberts bekentenis en ontvoering worden verklaard als een liefdevolle poging om háár ontredde vanwege van deze onherstelbare daad te keren. In beide versies zijn de gevolgen catastrofaal: degene die gered had moeten worden, heeft toch zelfmoord gepleegd.

Man en vrouw wisselen van rol, maar dat geldt ook voor de vertellers van de beide versies. In het eerste deel komt de schrijver Felix aan het woord, in het tweede deel de schrijfster Vera. Beiden spelen met de gedachte van het voorval een 'dramatische monoloog' te maken. Het gaat tenslotte, in meer dan één opzicht, om een theateraantal evenement. De brief, de ontvoering, de bekentenis en de beide toespraken - het is allemaal toneel geweest, een kunstwerk van de daad, dat schrijver en schrijfster een beetje jaloeers maakt. Zij beperken zich immers tot het woord - net als Mulisch zelf, al is ook in zijn verleden de jaloezie op de (revolutionaire) daad niet afwezig.

De theaterkant van de zaak geeft Mulisch alle gelegenheid zijn gedachten over verbeelding en werkelijkheid te formuleren. Interessant is vooral het 'Tussenspel', dat het relaas van Felix verbindt met dat van Vera. Beiden voeren een gesprek over de droom, naar aanleiding van Herberts opmerking dat je een droom nooit kunt navertellen. 'Ik weet niet', zegt Felix (een nauwelijks verhuld zelfportret van Mulisch), 'ik heb het vreemde gevoel dat daar ergens een sleutel ligt tot het wereldraadsel'.

Mulisch zou Mulisch niet zijn als nu niet ook een - in deze Boekenweek zeer toepasselijke - verwijzing naar de Oudheid opdook. En jawel, de rest van het gesprek gaat over de Griekse Pythia, wier gebrabbel door de priesters in Delphi in verstaanbare orakelspreuken werd omgezet. 'Met de metamorfose van de tekst verandert de vrouw als het ware in een man en de man in een vrouw', zegt Felix. Een aankondiging, net als de 'rare donderslag' die plotseling weerklinkt (zij 't niet bij heldere hemel), van de rolverwisseling in het tweede deel. Maar er blijkt ook nog een derde in het spel te zijn: Apollo, niet toevallig de god van de kunst en de droom, van wie de Pythia haar raadselachtige boodschap ontvangt. 'Als we zijn oorspronkelijke spraak op een directe manier kenden, hadden we het wereldraadsel ontsluitend'.

Met andere woorden: als taal en werkelijkheid samenvielen, dan was er geen raadsel meer. Nu dat niet het geval is, hebben we alleen de kunst om recht te doen aan de droom én aan het raadsel, die ons anders zouden ontglippen. Niet dat de kunst in staat is dat raadsel op te lossen, maar zij doet het oplichten door het - om een van Mulisch' bekendste uitspraken te citeren - te 'vergroten'.

In *Het theater, de brief en de waarheid* heeft het raadsel alles te maken met de liefde. Zowel Herbert als Magda hebben gehandeld uit liefde voor elkaar en voor hun kinderen. Met fatale gevolgen, maar dat doet aan de liefdevolle intenties niets af.

Alleen is het ingrijpen van de schrijver ervoor nodig om die liefde compleet te maken, niet in de werkelijkheid van de personages, maar in het 'onmogelijke' arrangement van het verhaal. Als de alziende (en almachtige) god, die Mulisch naar aanleiding van Cusanus' *De visione Dei* ter sprake brengt, kan de schrijver naar willekeur beschikken over zijn materiaal. Voor hem behoort zelfs de 'coincidentia oppositorum' oftewel de eenheid der tegenstellingen (ook een begrip van Cusanus) tot de mogelijkheden. Op deze manier kan de 'tegenspraak', die deze novelle volgens de ondertitel is, alsnog een harmonieuze eenheid worden, waarin dankzij Felix (geluk) en Vera (waarheid) de 'tragedie' van Herbert en Magda teniet wordt gedaan.

Van de realiteit van Jules Croiset is dit alles ver verwijderd, maar misschien niet van Fassbinders stuk, dat tenslotte eveneens tot de literatuur behoort en niet tot de werkelijkheid. Het geeft de 'tegenspraak' ook nog een andere, onvermoede betekenis. Voor Mulisch, zo blijkt, belichaamt de literatuur een mogelijkheid van eenheid en harmonie, terwijl Fassbinder zich in zijn toneelstuk beperkt tot chaos en disharmonie. Tegenover de morbide (zelf)haat van Fassbinder stelt Mulisch het ondoorgroendelijke 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.

In *Het theater, de brief en de waarheid* heeft Mulisch niet Croiset gerehabiliteerd, maar zijn eigen protest tegen *Het vuil, de stad en de dood*, dat nu heel wat overtuigender uitpakt dan destijds. Want er kan voor mij geen twijfel over bestaan: zijn meesterlijke novelle, even helder van stijl als raadselachtig van opzet, is een van de allerbeste literaire Boekenweekgeschenken die de CPNB het publiek sinds 1984 cadeau heeft gedaan.

(*NRC Handelsblad*, 10-3-2000)