

## ‘Waar ernst was, moet spel komen.’ Harry Mulisch tussen Groot Schrijver en Publieke Intellectueel

SANDER BAX

Er is in de Neerlandistiek de laatste jaren veel aandacht voor het fenomeen van de schrijver als ‘publieke intellectueel’. De centrale vraag bij dit soort onderzoek is in hoeverre de schrijver als schrijver reageert op de wereld om hem heen en welke middelen hij kiest om dat te doen. Van welke genres bedient hij zich? Welke media kiest hij voor zijn publieke performances? Wat is het effect van literair engagement op de samenleving?<sup>1</sup> Ook Thomas Vaessens houdt zich in zijn recente studie *De revanche van de roman* (2009) intensief bezig met de rol van schrijvers in het publieke domein. In deze studie heeft Vaessens een prominente plaats ingeruimd voor Harry Mulisch. Je zou verwachten dat Mulisch in zo’n studie verschijnt als een van de eerste naoorlogse auteurs die zich opstelt als publieke intellectueel. Niets is minder waar. Mulisch behoort volgens Vaessens tot de schrijvers en critici voor wie de autonomie van literatuur nog altijd heilig is, een achterhaalde humanistisch-modernistische kring van literaire connaisseurs die in de loop van de jaren zestig en zeventig hun ‘autonome literaire cultuur’ zien verkavelen. Mulisch vertegenwoordigt dan ook een schrijverschap ‘dat gevormd werd in de lange jaren vijftig’ dat is verworden tot een ‘schrijverstype uit het verleden.’<sup>2</sup> Vaessens zet Mulisch af tegen zijn tijdgenoot Gerard Reve: ‘Anders dan Mulisch heeft Reve zich van meet af aan ongemakkelijk gevoeld bij dit soort literaire mythologie dat in de lange jaren vijftig aan het schrijverschap werd verbonden.’<sup>3</sup> Met een merkwaardige redenering weet Vaessens deze typering zelfs van toepassing te maken op de geëngageerde periode in Mulisch’ schrijverschap:

Op het moment dat hij zich als schrijver gedwongen zag zich over de actualiteit uit te laten, zwoer hij de roman af. Hij wilde zich mengen in het debat over dingen die hem belangrijker voorkwamen dan de literatuur, en het was kennelijk niet cruciaal om dat in de roman te doen. Sterker: de roman was er ongeschikt voor.<sup>4</sup>

Het is interessant dat Vaessens zijn pleidooi voor een nieuw literair engagement zo sterk koppelt aan discussies over de autonomie van de literatuur. Zijn betoog wordt echter verzwakt door de gebrekkige manier waarop hij dat begrip theoretisch conceptualiseert.<sup>5</sup> Bovendien creëert Vaessens een verkeerd beeld van het engagement in het werk van Harry Mulisch. Dat lijkt voort te komen uit een gebrek aan kennis van de poëtische ontwikkeling die deze auteur in de jaren zestig en zeventig doormaakt. In het hiernavolgende wil ik laten zien dat er een genuanceerder beeld ontstaat van de positioneringen van schrijvers als publieke intellectuelen, wanneer een onderzoeker gebruikmaakt van een meerdimensionaal concept van autonomie.

#### DE AUTONOMIE VAN DE LITERATUUR

De term 'de autonomie van de literatuur' wordt gebruikt om naar een tamelijk diverse reeks fenomenen te verwijzen.<sup>6</sup> In deze beschouwing wil ik voorstellen om een vijfdeling aan te brengen in het concept autonomie. Het gaat om een model dat ik in mijn dissertatie heb ontwikkeld en dat bestaat uit vijf verschillende niveaus.<sup>7</sup> Twee daarvan hebben betrekking op het sociaal-economisch en institutioneel functioneren van de schrijver in de samenleving. De Franse cultuursocioloog Pierre Bourdieu heeft het belang onderstreept van de *sociaal-economische autonomie* (1) van de schrijver. Om vrij te worden van politieke bemoeienis heeft de schrijver zich halverwege de negentiende eeuw 'uit moeten leveren' aan de markt: van 'dienstbode' werd hij 'vrije werknemer'.<sup>8</sup> De laatnegentiende-eeuwse bohémiens streven er vervolgens naar zich te bevrijden van de wetten van de commerciële markt. Volgens Bourdieu doen ze dat door een kleinschalige markt in te stellen waar een andere economische logica geldt. De hoogste waarde wordt daar toegekend aan producten die autonoom zijn en hun eigen vraag creëren, al wordt die vraag pas op langere termijn relevant.

Deze sociaal-economische autonomie kan gekoppeld worden aan het karakter dat het literaire veld (*institutionele autonomie*, 2) in deze periode heeft. In dat literaire veld gelden andere wetten dan in het maatschappelijke veld. Om dit te begrijpen, kunnen we kijken naar de beweging van Tachtig, de eerste vertegenwoordigers van het autonome schrijverschap in Nederland.<sup>9</sup> De Tachtigers hanteren de strategieën die Renato Poggioli kenmerkend acht voor een avant-gardebeweging: groepsvorming, het oprichten van een

tijdschrift, het maken van bloemlezingen, het persifleren van tegenstanders in het veld, het veroorzaken van relletjes en het schrijven van polemische standpuntbepalingen.<sup>10</sup> Autonome, moderne schrijvers werken aan de hand van een ‘avant-gardistisch scenario’: vernieuwende auteurs claimen de centrale posities in het literaire veld en ze verrichten daartoe steeds dezelfde handelingen.<sup>11</sup> Autonome auteurs zien het literaire veld als hun primaire speelveld: daar valt een reputatie te verwerven.

De twee volgende vormen van autonomie zijn vooral te onderzoeken door de teksten van auteurs te bestuderen. Beide vinden hun oorsprong in de esthetische filosofie van het einde van de achttiende eeuw. In die periode verwoordt Schiller de opvatting dat kunst een ‘belangeloos spel’ is dat niet-temin de wereld kan veranderen (‘romantiseren’).<sup>12</sup> We herkennen in Schillers opvatting van het spel – dat niet voor niets ingericht wordt als een baken tegen het dictaat van het ‘nut’ – een vroege verwoording van de belangeloosheid van de literatuur. Die gedachte zong rond in het Duitse literaire veld van de achttiende eeuw en krijgt zijn filosofische bevestiging in Kants *Kritik der Urteilkraft* (1790), waarin de kunst wordt beschouwd als de plaats waar het ‘belangeloze smaakoordeel’ domineert.<sup>13</sup> De kunst is een domein waar kunstenaars hun eigen vrijheden kunnen uitleven om zo een bijdrage te leveren aan de democratisering van de samenleving.

In de moderne literatuur manifesteert deze notie van ‘belangeloosheid’ zich in de manieren waarop schrijvers hun subjectiviteit vormgeven en in de poëtische theorieën die zij verwoorden. Autonomie heeft dan betrekking op de manier waarop schrijvers hun *identiteit als auteur* (3) vormgeven. Los van de vraag of ze in werkelijkheid autonoom opereren, creëren schrijvers beelden omtrent hun positie in de samenleving. In dit verband spreekt Jérôme Meizoz over *posture*, wat we zouden kunnen vertalen met ‘zelfprofilering’ of ‘zelfpresentatie’.<sup>14</sup> Een auteur in het literaire veld bereikt een positie die hij wil innemen of verdedigt een positie die hij al inneemt, door te onderhandelen via zijn ‘zelfpresentatie’. Die *posture* krijgt vorm in non-verbale gedragingen en in verbale gedragingen (in de vorm van essays, interviews, programmatische geschriften én in literaire teksten).

Op een volgend niveau heeft autonomie betrekking op de literaire tekst zelf: *poëtische autonomie* (4). In hoeverre beschouwt de auteur zijn tekst als een op zichzelf staande talige constructie? Een *autonomistische literatuur* opvat-

ting gaat uit van 'de opvatting van het gedicht als zelfstandig artefact, als geconstrueerd taalbouwsel, dat idealiter de menselijke maat van zijn maker overschrijdt [...]'.<sup>15</sup> De opvatting dat de schrijver in de literaire tekst een autonome wereld creëert, is ontstaan in de loop van de negentiende eeuw als verzet tegen een didactische visie op literatuur. Verschillende poëtica's zetten zich af tegen de gedachte dat literatuur een direct waarneembaar doel heeft, waaronder de expressieve poëtica van de Tachtigers, de impressionistische en modernistische ideeën over de moderne roman en de autonomistische literatuuropvatting van de 'vorm-dichters' uit het interbellum.

De hiervoor beschreven vormen van autonomie zijn in zekere zin ondergeschikt aan de laatste: de maatschappelijke autonomie (5). Daarmee zijn we bij het probleem van de schrijver als publieke intellectueel: moderne literatuur reageert altijd op de wereld via een omweg. Moderne schrijvers hangen zelden actief een politieke of levensbeschouwelijke beweging aan. Doen ze dat wél, dan schaadt dat hun literaire reputatie. Ook is het zo dat moderne schrijvers in hun literaire werk nooit direct op de politiek reageren: als zij dat wel doen, dan wordt hun verweten tendensromans te schrijven. De vier eerdergenoemde vormen van autonomie zou je kunnen zien als voorwaarden voor de maatschappelijke autonomie. De autonome kunstenaar staat vrij ten opzichte van de samenleving (door er niet financieel van afhankelijk te zijn en door zich te bewegen in een eigen institutionele wereld) en kan juist *daardoor* dingen schrijven die zo belangrijk zijn dat de burger zich er iets aan gelegen moet laten liggen: door zich vrij op te stellen creëert hij de speelruimte om een prominente rol in de samenleving op te eisen. Wie niet aan een bepaalde positie gebonden is, kan immers die dingen aan het licht brengen die anderen niet durven te verwoorden. De keerzijde daarvan is dat we het begrip speelruimte letterlijk moeten nemen: het is een vrijplaats in de marge zonder direct *effect* op de werkelijkheid.

We zien hier hoe sterk de vijf dimensies van autonomie met elkaar verweven zijn. Die maatschappelijke vrijplaats moet niet alleen concreet ingenomen worden (dimensie 1 en 2), maar zij bestaat ook bij de gratie van de fictionaliteit (van de poëtische autonomie dus). Het engagement van de moderne schrijver hangt verder nauw samen met de manier waarop hij zich presenteert. Wie een afwijkende plaats wil innemen, moet vorm geven aan een identiteit die in de samenleving nog niet bestaat. Dat gold in ieder geval

voor de eerste negentiende-eeuwse autonomisten, die door onconventioneel gedrag een ruimte voor zichzelf moesten scheppen.

In het onderzoek naar de relatie tussen autonomie en engagement moet men oog hebben voor de ingewikkelde verwevenheid tussen maatschappelijke betrokkenheid van schrijvers en de 'wetten van de autonomie' die in het literaire veld bestaan. Voor wie het optreden van Harry Mulisch als geëngageerd schrijver of publieke intellectueel wil onderzoeken, is de vraag naar Mulisch' autonomie dus van cruciaal belang. Hij opereert in een periode die wortelt in het naoorlogse cultuurideaal dat nog sterk autonomistisch van aard is, maar waarin de autonomie van de literatuur op een aantal dimensies sterk van karakter verandert. Het ligt voor de hand dat Mulisch in zijn oeuvre reflecteert op die verandering van de maatschappelijke rol van literatuur en dat hij daarmee zijn eigen vorm geeft aan de autonomie. In zijn paradoxale omgang met de autonomie van de literatuur ontvouwt zich juist Mulisch' geëngageerde positie. In dit artikel wil ik de ontwikkeling van Mulisch' schrijverschap tussen 1947 en 1972 relateren aan het hierboven beschreven model van literaire autonomie.

'LIEVER GING IK BEDELEN IN HET PERISTYLE VAN DE STADSSCHOUWBURG DAN MIJ NOG EENS ZO TE AMPUTEREN'.

HARRY MULISCH TUSSEN 1947 EN 1960

In *Mijn getijdenboek* maakt Mulisch gewag van een baantje dat hij in de jaren vijftig had bij een instelling die tehuizen voor ouden van dagen exploiteerde. Langer dan vier weken houdt hij het daar niet uit:

Op een ochtend om tien over half elf keek ik op van een lijst te bestellen closetdoeken, zag buiten de zon schijnen en de bliksem sloeg in: - ik verdom je wat. Ik stond op, liet de postzegelkas in mijn zak glijden en wandelde de kamer uit, de gang door, sloeg de deur achter mij dicht en stond in de onzegbare vrijheid van de zonnige straat. Fluitend zweefde ik naar het Leideseplein. Liever ging ik bedelen in het peristyle van de Stadsschouwburg dan mij nog eens zo te amputeren!<sup>16</sup>

In verschillende autobiografische teksten benadrukt Mulisch dat hij een

zelfstandige jeugd heeft gehad, omdat zijn ouders allebei afwezig waren. Tijdens de Tweede Wereldoorlog woont hij bij zijn vader, en na de oorlog ontdekt hij dat hij schrijver is.

Hoe dan ook, ik schreef. Mijn vader zat in de gevangenis, de bakker wilde zonder geld geen brood meer afgeven, en terwijl ik stukje voor beetje het huisraad verkocht, schreef ik verhalen, die na een paar aanvankelijke successen door heel de wereld geweigerd werden.<sup>17</sup>

Zo hoort een schrijver geboren te worden: levend in armoede, miskend door de wereld en lijdend aan het schrijven. Mulisch liet zich grotendeels onderhouden door zijn vriendinnen. Herhaaldelijk wijst hij erop dat hij nooit heeft gewerkt en dat hij zijn school niet heeft afgemaakt. Niet alleen voldoet Mulisch hiermee aan het patroon van de bohémenschrijver, hij geeft ook aan dat hij veelvuldig omgaat met andere maatschappelijk onaangepaste figuren.<sup>18</sup> De jonge Harry Mulisch kiest voor een schrijverschap dat we kunnen bestempelen als sociaal-economisch autonoom. Hij zet zich af tegen de burgerlijke wereld van school en werk, door in armoede te leven creëert hij voor zichzelf de vrijheid om te kunnen schrijven. Zoals zo veel 'ogenschijnlijk autonome' schrijvers compenseert Mulisch zijn armoede zo nu en dan met het schrijven van stukjes voor dag- en weekbladen en het houden van lezingen.

In deze jaren manifesteert Mulisch zich vooral in het Haarlemse literaire leven. Voor zijn loopbaan als schrijver is het waarschijnlijk van groot belang geweest dat hij in 1958 naar Amsterdam verhuisde.<sup>19</sup> Daar komt hij terecht in de literaire kring rondom Ed. Hoornik, bij wie hij ook zijn 'aartsvriend' Jan Hein Donner zal ontmoeten. Verder heeft hij in die kringen contact met mensen als Han Lammers, Cees Nooteboom en Hans van Mierlo. Mulisch dringt door tot het autonome literaire veld in 1952, als hij de Reina Prinsen Geerligsprijs wint en als hij een fragment van *Archibald Strohalm* publiceert in *Libertinage*, het tijdschrift van Geert van Oorschot. Tussen 1952 en 1957 zal Mulisch drie bijdragen aan dit tijdschrift leveren. In 1953 publiceert hij zijn eerste verhaal in *Podium*, het tijdschrift van de Vijftigers. Tussen 1952 en 1957 zal hij vier keer in dit tijdschrift publiceren, in 1958 en 1959 nog eens vier keer. Die laatste toename wordt veroorzaakt door het feit dat hij op dat mo-

ment deel uitmaakt van de redactie van *Podium*. Overigens publiceert hij in deze periode ook regelmatig in andere tijdschriften, zoals *Maatstaf* en *De Gids*.

Wat betekent het publiceren in literaire tijdschriften voor het schrijverschap van Mulisch? Opvallend is dat hij de tijdschriften vooral gebruikt voor het publiceren van literair werk, terwijl hij de dag- en weekbladen reserveert voor het schrijven van recensies en essayistische beschouwingen. Een ander opvallend punt is dat Mulisch zich tot 1958 niet beperkte tot één tijdschrift. Hoewel hij bij *Podium* betrokken was, kunnen we toch niet zeggen dat hij zich identificeerde met dat tijdschrift. Mulisch was niet het type schrijver dat op zoek ging naar verwanten, want 'prozaïsten plegen geen groepen te vormen.'<sup>20</sup> Herhaaldelijk heeft Mulisch aangegeven dat hij de poëzie van de Vijftigers waardeerde, maar hij had niet veel op met hun radicale avant-gardestrategie. Die zorgde er immers voor dat de Vijftigers zich keerden tegen een dichter als Ed Hoornik, met wie Mulisch bevriend was. Kortom, Mulisch voelde zich verwant aan de Vijftigers, maar bevond zich enigszins buiten de groep.

Bekijken we het gedrag van Mulisch in de jaren vijftig, dan voldoet dat grotendeels aan het patroon van de sociaal-economisch autonome schrijver die zich in een autonoom institutioneel veld beweegt. Hij zoekt aansluiting bij bestaande netwerken en publiceert in toonaangevende jongerentijdschriften. Mulisch vult dit autonome beeld aan door zichzelf te presenteren als een arm schrijvend genie, dat wacht op inspiratie. Hij manifesteert zich echter niet als een polemische avant-gardist.

Wat de eerste twee dimensies betreft, kan Mulisch beschouwd worden als autonoom schrijver. De vraag is dan natuurlijk hoe die autonomie zich verhoudt tot zijn autonomie op de twee volgende niveaus: die van *posture* en *poëtica*. En dan blijkt het minder eenvoudig om Mulisch te portretteren als autonoom schrijver. Aan de ene kant presenteert Mulisch zich als een afzijdige autonome kunstenaar, tegelijkertijd zien we in deze fase al de eerste sporen van maatschappelijke betrokkenheid en onvrede met de grenzen van de fictionaliteit. De bundel *Voer voor psychologen* (1961) is een rijke bron van citaten over dit onderwerp. Wie het volgende citaat uit het titelessay leest, kan vaststellen dat de jonge schrijver zich hier presenteert als iemand die vrij is van politieke meningsvorming:

Misschien zou ik dit niet zo eerlijk bekennen, wanneer ik niet van mening (nu ja) was, dat deze stand van zaken organisch is verbonden met mijn schrijverij, ja, dat zij de onontbeerlijke voorwaarde vormt van elke schrijverij, die naar enige universaliteit streeft. Wie meningen heeft, is niet zozeer een romanschrijver als wel nog steeds een romanfiguur. [...] Buiten zijn schrijverij mag hij zich verbeelden meningen te hebben, zo veel hij wil, en deze uiten in essays, in gesprekken. Dat doe ik ook, maar ik zeg iedere keer wat anders en iedere keer heb ik gelijk. Vandaag verkondig ik het tegendeel van wat ik gisteren zei. Want zodra ik iets zeg, splits ik mij al af, d.w.z.: schrijf ik, ben ik een mogelijkheid van mijzelf, maar niet de andere, kortom: ben ik een romanfiguur. Ben ik werkelijk totaal mijzelf, dan kan ik geen woord uitbrengen. Iedere mening sleept onmiddellijk haar tegendeel met zich mee. Onpolemischer iemand dan ik is niet denkbaar.<sup>21</sup>

In interviews beweert Mulisch in die jaren soortgelijke dingen. In een gesprek met Hans Keller stelt hij: 'Wie spreekt over de 'boodschap' van een schrijver heeft 't over iemand die geen schrijver is, of als hij een schrijver bedoelt, begrijpt-ie niet wat literatuur is.'<sup>22</sup> Al met al lijkt het of hier een sterk 'autonomistische' literatuuropvatting verkondigd wordt. Maar zo eenvoudig ligt het niet. Er is in Mulisch' werk van de jaren vijftig een sterke niet-klassieke tegenstroom werkzaam, die hij zelf meestal aanduidt als de 'apocriefe wereld', maar die zich in *Voer voor psychologen* manifesteert in de grote aandacht voor het concept 'werkelijkheid'. Ondanks (of misschien wel dankzij) alle autonomie wordt deze jonge schrijver gedreven door een duidelijke geëngageerde idee. Mulisch spreekt over de psychologische en mythologische personificaties die te vinden zijn in de verhalen uit *De versierde mens*. Het zijn geen allegorieën of symbolen, maar uitwerkingen van de 'elementaire beweging'. Het is Mulisch te doen om de *beweging tussen verhaal en werkelijkheid*. Hij gelooft in een *reële* beïnvloeding. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het twaalfde uit de reeks 'Manifesten': 'Wie schrijft, doet iets met mensen. De verandering die hij aanbrengt in de mens, de maatschappij, de literatuur is hij. Hierin leeft hij voort.'<sup>23</sup>

Wat op het eerste oog een vrij eenvoudige verwoording van een autonomistische poëtica lijkt, blijkt in de praktijk een veel complexere visie op



het schrijven te bevatten. Dat literatuur een autonoom karakter heeft, betekent voor Mulisch allerm minst dat literatuur niet geëngageerd is. Mulisch legt de nadruk op het autonome karakter van de verbeelding, omdat hij met die verbeelding de werkelijkheid wil veranderen. Daarmee zien we de eerste sporen van maatschappelijke autonomie: deze schrijver wil het prestige dat hij als autonoom kunstenaar heeft gebruiken om zich met de wereld te bemoeien. Op het poëtische vlak leidt dit tot een kritische omgang met de premissen van de autonomistische literatuuropvatting. Dat neemt niet weg dat Mulisch zich in de jaren vijftig positioneert als een sociaal-economisch autonoom schrijver met een antiburgerlijke identiteit. Hij bereikt zijn eerste bekendheid door het optreden binnen het 'smalle' segment van het literaire veld. In zijn literair-sociale gedrag en in zijn zelfpresentatie als schrijver conformeert hij zich dus aan de geldende wetten van de autonomie, in zijn poëtische beschouwingen merken we de eerste sporen van onvrede met de literaire autonomie.

'VOOR EEN EENVOUDIG BOEKENSCHRIJVER WAS HET NIETS GEDAAN.'  
HARRY MULISCH TUSSEN 1960 EN 1973

Vanaf 1959 gaat Mulisch zich meer en meer manifesteren als 'publieke intellectueel'. Door het succes van *Het stenen bruidsbed* wordt hij van talentvol Amsterdams schrijver tot een bekende Nederlander. Deze roman wordt als eerste Literaire Reuzenpocket uitgegeven en is daarmee een symbool voor de toenemende populariteit van de moderne literatuur onder jonge consumenten. Mulisch deinst er niet voor terug om het succes van deze nieuwe formule voor zichzelf op te eisen. Over *Het stenen bruidsbed* schrijft hij:

Dat kwam in juli op de markt in een nieuwe vorm, die ik hoogst persoonlijk en geheel origineel en op eigen houtje van Amerika heb gestolen: de paperback. Het kon geen boek van zeven- of acht-negentig worden. Dat kan mijn publiek niet betalen. Nu zijn we al aan de derde druk toe.<sup>24</sup>

In deze fase blijft Mulisch in verschillende dag- en weekbladen schrijven. Het is opvallend dat hij nu veel vaker publiceert in het Amsterdamse *Parool* en in landelijke bladen als *Vrij Nederland*, *Algemeen Handelsblad* en *De Groene Am-*

sterdammer.<sup>25</sup> We zien hem in deze periode als het ware uit het autonome literaire veld van de literaire tijdschriften stappen en via dag- en weekbladen en televisie 'de wereld van alledag' binnentreden. Daarbij spelen natuurlijk vooral zijn televisieoptredens een rol. Hij is enige maanden te zien in het AVRO-televisieprogramma De Kring. Met Hella Haasse, Godfried Bomans en Alfred Kossman behoort hij daarmee tot de eerste generatie schrijvers die zich van dit medium bedienen. Ook doet hij mee aan de serie *Zo is het toevallig ook nog eens een keer* (1963). Vanaf 1966 zit hij met Godfried Bomans en Simon Carmiggelt in 'Mies-en-scène'. Interessant is wat Mulisch over zijn televisieoptredens zegt in zijn necrologie voor Godfried Bomans:

Toen het programma [radioprogramma *Hou je aan je woord*, SB] steeds populairder werd, besloot men om het naar de televisie over te hevelen. Ik was daar niet zo voor, vond dat het een aardigheidje moest blijven en ik was bang dat ik een beroemdheid zou krijgen, die niets met mijn werk te maken had. Dat gebeurde dan ook, en daarom ging ik er na een paar maanden uit, – ik zeg dit niet nu achteraf, maar ik motiveerde het ook destijds zo.<sup>26</sup>

Het schrijverschap van Mulisch ondergaat in de jaren zestig dezelfde veranderingen als dat van Gerard Reve. Zij doorbreken beiden de sociaal-economische autonomie door 'hoge literatuur' te schrijven die wél veel gelezen wordt en commercieel aantrekkelijk is. Mulisch wil zich positioneren als een schrijver die er toe doet en hij vindt het belangrijk dat zijn werk veel gelezen wordt. Tegelijkertijd lezen we in het bovenstaande citaat dat de auteur benadrukt dat zijn bekendheid 'met zijn werk te maken moet hebben'. In weerwil van Mulisch' daden (hij verschijnt nog regelmatig op televisie), wekt hij hier de indruk dat hij zich als autonoom schrijver liever onttrekt aan dit domein.

Van een autonome, maar niet al te bekende schrijver uit Amsterdam verandert Mulisch in deze fase in een nationale bekendheid. Het lijkt erop dat deze verandering hem in een complex spanningsveld brengt. Door zijn succes komt zijn sociaal-economische autonomie onder druk te staan. Wie veel boeken verkoopt en regelmatig op televisie is, wekt al snel de indruk niet langer ongebonden te zijn (althans volgens de 'omgekeerde economische lo-

gica' van Bourdieu, Mulisch lost dit probleem op door zich veel actiever als tijdschriftredacteur te gaan manifesteren. De stap naar de wijde wereld van de media gaat dus gepaard met een sterkere profilering in het literaire veld. Vanaf 1961 voert Mulisch de redactie van het nieuwe tijdschrift *Randstad* (1961-1969) en vanaf 1965 zal hij in de redactie van *De Gids* zitten. Het eerste is een nieuw en jong tijdschrift dat vooral aandacht heeft voor avant-garde en maatschappelijk engagement. Het tweede daarentegen is een gevestigd en enigszins behoudend tijdschrift. Wie echter de redacties van beide tijdschriften beschouwt, ziet dat er opvallend veel overlap is tussen de medewerkers. Opmerkelijk is dat er een groot verschil is tussen de frequentie waarin Mulisch zelf aan de tijdschriften bijdraagt. Tussen 1960 en 1972 plaatst hij maar liefst 28 bijdragen in *De Gids*, waaronder veelvuldig 'Gids-commentaar' (korte tekstjes met commentaar op iets uit de actualiteit). In diezelfde periode staat er maar één bijdrage van zijn hand in *Randstad*.

In eerste instantie blijft Mulisch bij zijn oude strategie: in literaire tijdschriften zijn voorpublicaties te vinden. In de fase dat hij vooral 'documentaires' schrijft en waarin hij zich in interviews positioneert als een linkse intellectueel, ziet hij de literaire tijdschriften nog altijd als media waarin je scheppend werk kwijt kunt. De conclusie lijkt dat opiniëren en beschouwen zich beter lenen voor de krant en de televisie. Tussen 1961 en 1972 entameert Mulisch in *Vrij Nederland*, *Het Parool* en *Avenue* debatten over de studentenrevolutie, over de situatie op Cuba en over de kwestie-Weinreb. De eerste documentaire *De zaak 40/61* bestaat uit teksten die eerder verschenen in *Elseviers* weekblad. Voorpublicaties voor *Bericht voor de rattenkoning*, *Het woord bij de daad* en *Wenken voor de jongste dag* verschijnen in *Vrij Nederland* en *Avenue*. Ook publiceert hij in deze periode ingezonden brieven, een verslag van zijn bezoek aan Weinreb en een tekst over Vietnam in verschillende dag- en weekbladen.

*De Gids* is eigenlijk het enige literaire tijdschrift waarin Mulisch zo nu en dan zijn geëngageerde karakter laat zien. Dat komt ook doordat het blad in deze periode een politiek-reflectief en journalistiek karakter heeft. In *De Gids* werkt Mulisch samen met een aantal links-intellectuele figuren die een belangrijke rol spelen in het journalistieke domein van die dagen (Brugsma, Lammers, Constandse). Dat Ed. Hoornik, journalist én schrijver, deze medewerkers het literaire tijdschrift binnentrekt, illustreert hoe hij de grens tus-

sen het autonome literaire veld en het publieke domein wil doorbreken. In een interview zegt Hoornik hierover:

Grote literatuur geeft altijd – behalve wat ze nog meer geeft – een beeld van de tijd, waarin ze is ontstaan. [...]. Een goed schrijver hinkt nooit achteraan; hij is altijd actueel, zij het op een ander plan dan de krant. Het tijdschrift neemt een tussenpositie in. De tijd van het zuiver-literaire tijdschrift is voorbij; het bestrijkt tegenwoordig een veel ruimer vlak. Het wordt dan ook niet meer door uitsluitend schrijvers gemaakt, maar door een collectief van schrijvende intellectuelen, behorend tot een breed scala van beroepen. Met elkaar weten we wel ongeveer wat er gaande is en op welke gebieden informatie nodig is. Doel is een beter geïnformeerde publieke opinie, die zich ook op de terreinen van wetenschap en techniek moet kunnen uitspreken, wil de democratie toekomst hebben. Het tijdschrift 'De Gids', waarvan ik redacteur-secretaris ben, heb ik in 1965 in die geest vernieuwd.<sup>27</sup>

Als redacteur van *De Gids* maakt Mulisch dus deel uit van een collectief van auteurs dat zich als doel heeft gesteld de publieke opinie te veranderen. Bovendien wil Hoornik af van het 'zuivere' (lees: autonome) literaire tijdschrift dat alleen maar relevant is voor de literaire incrowd.

Dat Mulisch zich in de jaren zestig van harte naar de wereld van alledag beweegt, heeft consequenties voor zijn positie in het veld van literaire tijdschriften. Als redacteur van *Randstad* en *De Gids* manifesteert hij zich natuurlijk wel onder de connaisseurs die vooral literaire tijdschriften lezen. Tegelijkertijd werkt hij aan zijn reputatie in het publieke domein. Daarmee behoort Mulisch tot de auteurs die er geen problemen mee hadden om zowel in het literaire veld als in het journalistieke veld te acteren. Sterker nog, als tijdschriftredacteur probeert hij die velden dichter bij elkaar te brengen. Hij preludeert daarmee op een literaire strategie die ook onder schrijvers in de jaren zeventig veelvuldig voorkomt.

Mulisch probeert in deze periode een nieuwe vorm van schrijverschap te ontwikkelen, omdat hij merkt dat de parameters van het literaire discours aan het veranderen zijn. Het valt op dat hij anders op deze verandering reageert dan Gerard Reve. Die staat er immers om bekend de commercialise-

ring van de literatuur, hoewel met de nodige ironische inkleding, omarmd te hebben.<sup>28</sup> Waar Reve er geen been in zag om de in zijn ogen achterhaalde autonomie van de schrijver te bespotten, daar heeft Mulisch die autonomie nog nodig. We zien immers hoe hij het verminderen van zijn sociaal-economische autonomie compenseert door zich actief in het literaire veld te manifesteren als tijdschriftredacteur. Het prestige dat daarvan afstraalt, heeft hij nodig als basis voor zijn engagement in deze periode.

Dat valt te begrijpen voor wie beseft dat Mulisch zich in deze fase ontwikkelde tot een zeer politiek geëngageerd auteur. Die ontwikkeling noopt Mulisch er toe om na te denken over wat het betekent om een autonoom schrijver te zijn. De woorden van een literair schrijver in het publieke domein zijn immers van belang omdat hij een schrijver is. De status van autonoom schrijver fungeert daarbij als het symbolische kapitaal dat hem zijn onafhankelijke positie bezorgt en hem daarmee het recht geeft om zich over de wereld uit te laten. Mulisch wil niet gezien worden als een burger als alle anderen (zoals Reve betoogt in het Ezelproces), maar hij heeft de bijzondere status nodig om zich politiek te kunnen profileren. Het paradoxale is dan dat de schrijver Mulisch op allerlei terreinen wil breken met de autonome normen: hij wil *De Gids* omvormen tot een politiek-journalistiek tijdschrift, hij presenteert zich als publieke intellectueel en journalist en hij wil geen fictionele teksten meer schrijven, maar boeken over de werkelijkheid. We zien dan ook dat de schrijver die zich wil engageren, zich in een zo goed als onmogelijke positie manoeuvreert.

Dit kan ik illustreren aan de hand van de referenties aan zijn rol als journalist in de reportage *De zaak 40/61* (1962). Op een van de eerste avonden van het proces tegen Adolf Eichmann moet Mulisch zijn verslag naar Nederland telegraferen, maar hij legt het af tegen de ervaren journalisten.

Thuis op topkonferenties en in revoluties schenen de meesten zich in het gedrang en geschreeuw zeer op hun gemak te voelen, maar voor een eenvoudig boekenschrijver was het niets gedaan. Gewend zijn manuscripten behaaglijk door de zon wandelend naar zijn uitgever te brengen, die hem met een glas sherry welkom heet, moest hij nu polen en brazilianen opzij dringen en met zijn vuist op tafel slaan om israelische telefonistes tot aktie aan te zetten.<sup>29</sup>

Het interessante van deze passage is dat Mulisch reflecteert op de veranderingen die optreden in zijn schrijverschap. Aan de ene kant wil hij zich profileren als de sherry drinkende grote schrijver, maar hij heeft niet altijd vrede met dit beeld. In de jaren zestig plaatst hij daartegenover een ánder beeld: dat van de geëngageerde journalist die over de wereld reist om zich als schrijver over de ontwikkelingen in de politiek uit te laten. Dat personage komen we verder nog tegen in *Bericht voor de rattenkoning*, *Het woord bij de daad*, in sommige teksten uit *Wenken voor de jongste dag*, en uit sommige los gepubliceerde bijdragen, zoals de tekst over Mulisch' bezoek aan Weinreb.

In deze fase van zijn carrière is Mulisch bezig met een herdefinitie van het eigen schrijverschap. In dat licht moeten we zijn uitspraak tegen Lidy van Marissing begrijpen, waarin hij zegt 'dat hij geen romans meer zal schrijven'. Met teksten als *Het woord bij de daad* wil hij 'werking uitoefenen':

Ik wil informatie verstrekken, dat is alles. [...] Nee, nee, er is niets artistieks aan dat boek. Ik heb me in de vorm zo gedekt mogelijk gehouden. Ik heb mij op de vlakke gehouden, behalve dat ik mijn enthousiasme heb laten blijken. Het is gewoon informatie.<sup>30</sup>

In dit citaat wekt Mulisch de indruk dat een schrijver slechts geëngageerd kan zijn als hij geen romans schrijft, maar non-fictie. Hij bekritiseert daarmee de poëtische autonomie. Dit lijkt mij in lijn met een ontwikkeling die ik in het oeuvre waarneem: in de jaren zestig en zeventig doet Mulisch zijn uiterste best om geëngageerde romans te schrijven (onder meer *De ontdekking van Moskou* en *De toekomst van gisteren*). Uit het protocol dat hij schreef na het mislukken van de laatstgenoemde roman, moeten we echter afleiden dat deze projecten vastliepen. Het is niet vreemd dat een schrijver dan gaat twijfelen aan de mogelijkheden van de roman. In een interview met Fernand Auwera licht Mulisch zijn standpunt toe:

Het versmallen van het terrein van de literatuur tot wat men de schone letteren noemt gaat duidelijk uit van een totaal verouderd begrip van wat literatuur is. Het is nog een erfenis van de 'l'art pour l'art' theorie, die uit de hoogtijdagen van de bourgeoisie stamt, toen het nog als

hoogst ongewenst werd beschouwd dat een auteur zich bezig hield met sociale en politieke vraagstukken. De auteur moest uit de buurt blijven van de plaatsen waar de beslissingen werden genomen. Maar dat houdt meteen in dat ook die 'l'art pour l'art' theorie in feite een theorie met politieke implicaties is, want het is een politieke uitspraak te verkondigen dat men zich niet met politiek wil bemoeien. Men gaat aan de reactionaire kant staan.<sup>31</sup>

Dit zijn de woorden van een schrijver die zich zeer ongemakkelijk voelt bij de maatschappelijke én de poëtische autonomie van de literatuur. In deze passage geeft hij als oplossing de uitbreiding van het domein van de literatuur met journalistieke en essayistische teksten. Voor Mulisch staat buiten kijf dat de schrijver zich wél met politiek moet bemoeien en dat die neiging verhinderd wordt door het autonome karakter van goede literatuur.

Zich engageren dat betekent meteen een rol spelen in de gebeurtenissen, een zekere invloed doen gelden, en dat kan men enkel door het schrijven van non-fiction. Marx schreef geen fixie. Een roman heeft nog nooit invloed uitgeoefend op het verloop van de gebeurtenissen, tenminste, een goede roman heeft het nog nooit gedaan. 'De negerhut van oom Tom', die heeft bijvoorbeeld onbetwistbaar wel een rol gespeeld in het op gang brengen van het emancipatie-proces van de neger in de Verenigde Staten, maar dat was dan ook een slechte roman. Terwijl voortreffelijke romans, denk maar aan de werken van Stendhal en Flaubert bijvoorbeeld, helemaal geen rol gespeeld hebben in de ontwikkeling van de periode waarin ze geschreven werden. Je kunt dat hele engagements-probleem dus heel eenvoudig oplossen: ofwel schrijf je non-fiction, ofwel slechte verhalen.<sup>32</sup>

We kunnen uit deze uitspraken twee dingen vaststellen. In de eerste plaats wil Mulisch zich in deze periode niet langer positioneren als de schrijver die geen meningen heeft, sterker nog, in 1970 publiceert hij een tekst met de titel 'Meningen in marstempo'.<sup>33</sup> In die tekst, geschreven ter gelegenheid van een actie van schrijvers voor Vietnam, speelt hij links en rechts radicaal tegen elkaar uit. Tegelijkertijd zien we dat dit ook weer niet zó gemakkelijk gaat. Mulisch houdt namelijk vast aan zijn opvatting dat 'goede' literatuur niet

geschikt is om invloed uit te oefenen op de gebeurtenissen. Wie de wereld wil veranderen, moet andere genres beoefenen.

Maar ook hier ligt het weer een stuk ingewikkelder. Hoe radicaal Mulisch zich in krantenstukken en interviews ook mag uitlaten, duidelijk blijft dat zijn documentaire teksten meer beogen dan slechts 'informatie geven': het zijn zeer persoonlijke confrontaties met problemen uit de werkelijkheid. Door ze te bestempelen als 'non-fictie' doen we aspecten van de teksten zeker tekort. Bovendien speelt hier nog een ander element een rol. Mulisch beoefent deze andere genres (non-fictie) met succes, omdat hij een beroemd autonoom schrijver is.

In de jaren zestig worstelt Mulisch met de autonomie van de literatuur. Zijn toenemende populariteit dreigt hem zijn onafhankelijkheid te ontnemen, wat hem ertoe brengt zijn autonomie sterker te markeren door zijn optreden als tijdschriftredacteur (op niveau 2) en door zich als kritisch schrijver te presenteren (niveau 3). Daarmee wil hij het beeld van de onafhankelijke schrijver verstevigen. Autonomie als *posture* (niveau 3) dient hier om zijn afnemende sociaal-economische autonomie (niveau 1) te compenseren. Dit leidt ertoe dat Mulisch zichzelf op een paradoxale manier presenteert: als een auteur die tegelijk onafhankelijk is én geëngageerd. Mulisch gebruikt zijn autonome identiteit dus als basis voor een nieuwe identiteit van politiek betrokken auteur. Hij engageert zich dan ook niet door politicus te worden of door te gaan vechten in Vietnam. Hij doet het door teksten te schrijven die over de werkelijkheid gaan – en dat betekent dat hij het dus vooral als schrijver doet. We zien hier hoe ingewikkeld het is om een geëngageerd schrijverschap te begrijpen. Mulisch' schrijverschap ondergaat op alle vijf dimensies grote veranderingen, maar die veranderingen wijzen niet allemaal in dezelfde richting. Dat illustreert nog maar eens hoe sterk het fenomeen van de maatschappelijke autonomie verbonden is met kwesties die te maken hebben met het optreden van de auteur in het literaire veld, zijn 'prijs' op de literaire markt en met de wijze waarop hij vormgeeft aan zijn (poëtische) identiteit.



## CONCLUSIE

Is Harry Mulisch nu wel of niet een autonoom schrijver? Ik hoop te hebben laten zien dat die vraag niet eenduidig te beantwoorden is. Sterker nog, het is een irrelevante vraag. Mulisch' ontwikkeling van jong, tegendraads literair talent tot publieke intellectueel bestaat uit een zeer genuanceerde worsteling met wat ik eerder de 'wetten van de autonomie' heb genoemd. De ontwikkeling van een schrijver is dan ook niet zo eenvoudig te categoriseren, maar duidelijk is geworden dat een schrijver zich niet kan engageren zonder zich diepgaand te buigen over de idee van autonomie. Het meerdimensionale concept van literaire autonomie dat ik in deze beschouwing heb gehanteerd, maakt inzichtelijk hoe complex de keuzes zijn waarvoor een auteur zich in de naoorlogse literatuur gesteld ziet.

De discussie over schrijversengagement zoals die de laatste jaren wordt gevoerd, zou gebaat zijn bij scherpere analyses van de omstandigheden waaronder bekende 'geëngageerde schrijvers' in de Nederlandse literatuurgeschiedenis tot hun formulering van het engagement kwamen. De dynamiek van de moderne literatuur is vele malen complexer dan door sommige wetenschappers beweerd wordt. Het beeld dat Thomas Vaessens in zijn recente studie *De revanche van de roman* creëert, is dan ook niet adequaat: de idee dat er in de jaren vijftig 'nog' een autonoom literair bolwerk was, dat in de jaren zestig en zeventig volledig wordt onttakeld, kan op vele punten genuanceerd worden. Natuurlijk komt de autonome positie van de schrijver (met name de sociaal-economische en institutionele) in de loop van deze jaren onder druk te staan: schrijvers worden de makers van commercieel aantrekkelijke producten en het literaire veld expandeert zo zeer dat er geen afgezonderd centrum meer is. Dat neemt echter niet weg dat veel auteurs nog steeds op zoek zijn naar een onafhankelijke positie van waaruit zij als schrijver op de wereld kunnen reageren: de gedachte dat je ongebonden moet zijn om legitieme en authentieke kritiek op de wereld te kunnen leveren, de gedachte dus dat autonomie en engagement onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, blijft bij vele auteurs een idee waar ze aan vasthouden. Dat leidt ertoe dat vele schrijvers in de jaren zestig, zeventig en tachtig op zoek gaan naar nieuwe vormen van zelfpresentatie, nieuwe poëtische posities en naar nieuwe vormen om zich met de wereld te bemoeien. Niets is fascinerender dan die zoektochten te bestuderen.

-> SANDER BAX is docent Literatuurwetenschap en Cultuurgeschiedenis bij de opleiding Cultuurwetenschap van de Universiteit van Tilburg. In 2007 promoveerde hij op De taak van de schrijver. Het poëtische debat in Nederland tussen 1968 en 1985. Bax werkt momenteel aan een studie over het engagement in het werk van Harry Mulisch.

1. Dit soort vragen staat centraal in het nieuwe literatuurwetenschappelijke onderzoek dat aan de Universiteit van Tilburg wordt geformuleerd, zo moge blijken uit de oratie van Odile Heynders: *Voices of Europe. Literary writers as public intellectuals*. Tilburg 2009.
2. Vaessens, T., *De revanche van de roman*. Nijmegen 2009, 207.
3. *Ibid.*, 207.
4. *Ibid.*, 9.
5. Zie: Ruiter, F., en Smulders, W., 'Van moedwil tot misverstand, van Dorleijn tot Vaessens. Kritische kanttekeningen uit het veld.' In *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, december 2009.
6. Zie Dorleijn, G., Grüttemeier, R., en Korthals Altes, L., *The autonomy of literature at the "Fins de siècles" (1900 and 2000). A critical assessment*. Peeters 2007; Ruiter, F., en Smulders, W., 'Van moedwil tot misverstand, van Dorleijn tot Vaessens. Kritische kanttekeningen uit het veld.' In *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, december 2009.
7. Bax, S., *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur, 1968-1985*. Den Bosch 2007.
8. Bourdieu, P., *De regels van de kunst*. Wording en structuur van het literaire veld. Amsterdam 1994, 76.
9. Zie: Dorleijn, G. J., 'Autonomy and heteronomy in the Dutch literary field around 1900'. In Dorleijn, G., Grüttemeier, R., en Korthals Altes, L., *The autonomy of literature at the "Fins de siècles" (1900 and 2000). A critical assessment*. Peeters 2007, 121-144 en Dorleijn, G. J., en Akker, W. van den, 'De zelfprofilering van Albert Verwey als moderne auteur'. In *Spiegel der letteren* 50 (2008), 4, 433-461.
10. Poggioli, R., *The theory of the avant-garde*. Cambridge 1968.
11. Doorman, M., *Steeds mooier. Over vooruitgang in de kunst*. Amsterdam 1994; Vaessens, T., *Ongelijmd succes*. Nijmegen 2006.
12. Safranski, R., *Romantiek. Een Duitse affaire*. Amsterdam / Antwerpen 2009, 43.
13. Kant, I., *De drie kritieken. Een becommentarieerde keuze*. Amsterdam 2003, Woodmansee, M., 'The Interests in Disinterestedness' en 'Aesthetic autonomy'. In *The author, art and the market, Rereading the history of aesthetics*. New York 1994, Van der Veire, F., *Als in een donkere spiegel. De moderne kunst in de filosofie*. Nijmegen 2002.
14. Meizoz, J., 'Die posture und das literarische Feld. Rousseau, Céline, Ajar,

- Houellebecq'. In Joch, M., en Wolf, N. Chr. (red.), *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Tübingen 2005, 177-188; Meizoz, J., 'Postures d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq)'. In *Vox Poetica*, 4-9-2004; Meizoz, J., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève 2007.
15. Sötemann, A. L., 'Twee modernistische tradities in de Europese poëzie. Een paar ideeën' en 'Poetics and periods in literary history. A first draft'. In: *Over poetica en poëzie. Een bundel beschouwingen*. Groningen 1985, 77-94 en 95-104.
16. Mulisch, H., *Mijn getijdenboek*. Amsterdam 1975, 85 en 108.
17. Mulisch, H., *Voer voor psychologen*. Amsterdam 1961, 22.
18. Bibliografische gegevens zijn gebaseerd op: Mathijssen, M., *De werken van Harry Mulisch*. Amsterdam 1992.
19. Keller, H., 'Als je zo begint eindig je als schrijver'. In Mathijssen, M. (red), *De mythische formule*. Amsterdam 1981, 17-22, 21.
20. Mulisch, H., *Mijn getijdenboek*. Amsterdam 1975, 110.
21. Mulisch, H., *Voer voor psychologen*. Amsterdam 1961, 16-17.
22. Keller, H., 'Als je zo begint eindig je als schrijver'. In Mathijssen, M. (red), *De mythische formule*. Amsterdam 1981, 17-22, 21.
23. Mulisch, H., *Voer voor psychologen*. Amsterdam 1961, 78.
24. Keller, H., 'Als je zo begint eindig je als schrijver'. In Mathijssen, M. (red), *De mythische formule*. Amsterdam 1981, 17-22, 20.
25. Bibliografische gegevens zijn gebaseerd op: Mathijssen, M., *De werken van Harry Mulisch*. Amsterdam 1992.
26. Mulisch, H., 'Hij minder en minder. Bij de dood van Godfried Bomans.' In *Paniek der onschuld*. Amsterdam 1979, 61-82, 76.
27. Fernand Auwera, *Schrijven of schieten*. Interviews. Antwerpen / Utrecht 1969, 50-51.
28. Zie Ruiter, F. en Smulders, W., *Literatuur en moderniteit in Nederland, 1840-1990*. Amsterdam 1996: hoofdstuk 12 over Reve als campkunstenaar.
29. Mulisch, H., *De zaak 40/61*. Amsterdam 1961, 48.
30. Marissing, L. van, 'Harry Mulisch gelooft niet meer in de roman'. In Mathijssen, M. (red.), *De mythische formule*. Amsterdam 1981, 77-79, 78.
31. Auwera, F., *Schrijven of schieten*. Interviews. Antwerpen / Utrecht 1969, 96.
32. *Ibid.*, 96-97.
33. Mulisch, H., 'Meningen in mars-tempo'. In: *Paniek der onschuld*. Amsterdam 1979, 45-50.