

Hoe veel toekomst heeft gisteren?

Sander Bax, Universiteit van Tilburg

Samenvatting

Waarom voorzien wij een editie van commentaar? Volgens Hellinga en Mathijsen moet de commentaar de lezer van vandaag terugbrengen naar de situatie waarin de historische lezer zich bevond. Dat maakt de tekst toegankelijk. De commentaar biedt de lezer aan wat hij nodig heeft om de tekst ‘esthetisch’ te waarderen. In deze beschouwing reflecteer ik op het nut en de noodzaak van een eventuele commentaar wanneer er een editie gemaakt zou worden van de ‘documentaire’ teksten van Harry Mulisch. Daarbij loop ik tegen twee fundamentele problemen aan. Is het niet zo, ten eerste, dat wij door het schrijven van een commentaar de tekst juist van historiciteit ontdoen? Het tweede probleem betreft het reconstructiewerk dat ten grondslag ligt aan de commentaar. Hierbij worden vooral moeilijk te traceren referentiële verwijzingen ingevuld. Maar wat nu als een tekst zich essentieel verzet tegen de referentie? Betekent dat dan dat we eerst de tekst moeten ontdoen van haar vervreemdende karakter, om *daarna* de verwijzingen toe te voegen? Welke ruimte laat dat voor de leeservaring van de eigentijdse lezer?

Ik licht deze twee problemen toe aan de hand van een analyse van het toneelstuk ‘De knop’: een modernistische tekst, die op een zeer complexe manier refereert aan de werkelijkheid. Verder behandel ik het specifieke probleem van de spanning tussen fictie en werkelijkheid in deze tekst, de mogelijke reactie van de commentaar hierop en de gevolgen voor de leeservaring.

Abstract

Why do we provide a literary text with editorial commentary? According to Hellinga and Mathijsen the goal of such a commentary is to reintroduce the experience of the contemporary reader for today’s readership. The commentary facilitates the ‘aesthetic’ appreciation of a text. In this article, I reflect on the necessity of such a commentary by an imagined new edition of the ‘documentary’ texts of the Dutch author Harry Mulisch.

Two essential problems can be identified. Firstly, the commentary to such a text disposes the text of its historicity. In order to provide the reader with an ‘aesthetic’ experience, the commentary deprives the reader of an ‘historical’ experience. The second problem concerns the reconstructive work that underlies the commentary. This

Correspondentie

Sander Bax
Tilburg University
Warandelaan 2,
kamer D204,
5037 AB Tilburg,
Nederland
E-mail
p.a.bax@uvt.nl

is mainly focused on filling in the referential allusions which are hard to understand. But what if a text explicitly refuses to be referential? The elaboration of the vague references to historical reality is in conflict with the alienating characteristics of the text. Again, this doesn't leave much room for a historical experience of the reader.

I will highlight these two problems in a short analysis of Mulisch' play 'De knop' ('The Button'): a modernist text which refers to reality in a very complex way. Further, I discuss the specific problem of the tension between fact and fiction in this text, the possible reaction of the commentary, and the consequences for the reading experience.

1. INLEIDING

Waarom voorzien wij een editie van commentaar? Wij kunnen daarvoor te rade gaan bij filoloog Hellinga, die een indrukwekkende beschouwing schreef over 'De commentaar':

Wat wordt van ons, philologen, verwacht, wanneer een tekst uit het verleden weer moet spreken? Het antwoord luidt: Er wordt verwacht, dat wij niet denken dat volstaan kan worden met hier en daar enige informatie te geven omtrent het beeld van het verleden; er wordt verwacht, dat wij er principieel naar streven, het taalaanbod en daarom dus *het feitenaanbod door middel van taalvormen in een gegeven context* opnieuw te doen plaats vinden vanuit de geestesstructuur en binnen de cultuur en beschaving waardoor de communicatie in zulk een geval oorspronkelijk werd bepaald. (Hellinga, 1956, p. 120)

Hellinga verwoordt hier op een complexe manier iets wat ook Marita Mathijssen in *Naar de letter* aan de orde stelt. (Mathijssen, 2003) Het commentaar moet de lezer van vandaag terugbrengen naar de situatie waarin de historische lezer zich bevond: Hellinga heeft het over 'opnieuw laten plaatsvinden'. Door dat te doen maakt de commentator de tekst toegankelijk. Hij biedt de lezer aan wat hij nodig heeft om de tekst te waarderen zoals de historische lezers de tekst konden waarderen.

Mathijssen haalt in haar boek twee visies aan. Sommige editeurs willen met de commentaar de 'auteursintentie' zichtbaar maken, andere willen een 'ideale lezer' creëren. Kees Fens verwoordt die laatste positie als volgt: '[H]et

historisch verstaan en verstaanbaar maken van een oude tekst, is van het allergrootste belang; men kan het ook de maximaal mogelijke reconstructie van de context noemen.’ (Mathijssen, 2003, p. 340)

Mathijssen stemt in met dit citaat, met dien verstande dat zij er niet zo zeer op uit is om een ‘ideale lezer’ te reconstrueren als wel een ‘beoogde lezer’. De commentaar zou dan bestaan uit de reconstructie van de kennis van de beoogde lezer. Het geeft de eigentijdse lezer de mogelijkheid om de tekst te ervaren zoals de historische lezer dat heeft gedaan (Mathijssen, 2003, p. 340-341).

Om dat voor elkaar te krijgen, moeten leesmoelijkheden en interpretatieproblemen ‘verholpen’ worden. Het gaat dan niet om zogenaamde *primaire* interpretatieproblemen (teksteigenschappen), maar om *secundaire* interpretatieproblemen (veroorzaakt door historische afstand). De commentator moet de tekst ‘historiseren’ en ‘contextualiseren’. De lezer van vandaag moet de tekst kunnen lezen zoals de beoogde lezer hem begreep. Om dat te doen moeten er vooral moeilijkheden worden weggenomen: taalmoeilijkheden, gebrek aan referentiële kennis, intertekstualiteit, andere esthetische normen en mentaliteit van een tijdsvlak. Mag deze werkwijze voor een vanuit een mimetisch georiënteerde literatuuropvatting geschreven *historische* literatuur vruchtbaar lijken, ik vraag mij af of het bij de uitgave van *moderne* literatuur nodig is om de historische en literaire interpretatieproblemen die de tekst opwerpt voor de lezer te verduidelijken.¹ Zeker de tekstuele interpretatieproblemen deden zich aan de oorspronkelijke lezer immers evengoed voor. In het geval van een historische tekst gaat het vooral om het vertalen van woorden die de lezer van vandaag misschien niet meer herkent en begrijpt. In het geval van moderne literatuur, waarin het spel met de taal vaak een meer centrale rol inneemt, ontdoet het vertalen of verduidelijken van talige complexiteit de tekst precies van zijn esthetische werking.

In deze beschouwing wil ik reflecteren op het nut en de noodzaak van eventuele commentaar wanneer er een editie gemaakt zou worden van de ‘documentaire’ teksten van Harry Mulisch. Stel dat we bij deze teksten een commentaar schrijven volgens de uitgangspunten die door Hellinga, Fens en Mathijssen zijn geformuleerd, dan loop ik tegen twee fundamentele problemen aan:

¹ Overigens laat Frans-Willem Korsten in *Vondel belicht* zien dat ook bij het lezen van historische teksten ‘gevoel’ voor talige complexiteit veel interpretatieve inzichten oplevert. (Korsten 2006)

1. De historische afstand. Wat betekent het commentaar voor de ‘historische ervaring’ van de eigentijdse lezer? Is het niet zo dat wij door het schrijven van een commentaar de tekst precies van zijn historiciteit ontdoen? Trekken wij niet een wolk van betekenis op die de lezer het zicht op de werkelijke spanning van de tekst ontnemt?
2. De notie van referentialiteit. Het grootste deel van het reconstructiewerk dat ten grondslag ligt aan de commentaar heeft te maken met het invullen van moeilijk te traceren referentiële verwijzingen. Maar wat nu als een moderne literaire tekst zich essentieel verzet tegen de referentie? Betekent dat dan dat we eerst de tekst moeten ontdoen van haar vervreemdende karakter, om *daarna* de verwijzingen toe te voegen? Welke ruimte laat dat voor de leeservaring van de eigentijdse lezer?

2. DE SUBLIEME HISTORISCHE ERVARING EN HET ERNSTIGE SPEL

Het lijkt mij relevant om hier het begrip ‘historische ervaring’ in te brengen. Noch Hellinga, noch Mathijssen neemt die term in de mond. Toch lijkt er aan hun visie op de commentaar een idee ten grondslag te liggen dat te maken heeft met historische ervaring. De commentaar wil immers de verwachtingshorizon van de hedendaagse lezer laten versmelten met die van de historische lezer. Daarmee zou die lezer een ‘authentieke’ historische ervaring kunnen beleven. In zijn *De sublieme historische ervaring* levert Frank Ankersmit stevige kritiek op deze methode om contact met het verleden te leggen (Ankersmit, 2007).

Volgens Ankersmit ontstaat de historische ervaring wanneer we de narratieve constructies van historici doorbreken en zo ‘authentiek’ contact met het verleden hebben. Om dat uit te leggen, gaat hij onder meer te rade bij Johan Huijzinga. Voor deze beroemde historicus is de historische ervaring de ‘respons’ van de historicus op de ‘roep’ van het verleden. In die zin is er *direct* contact met het verleden. Deze opvatting staat volgens Ankersmit lijnrecht tegenover een geschiedopvatting waarin de historische afstand teruggebracht wordt door contextualisering. Wie het verleden wil ervaren door allerlei bekende feiten over het verleden op te rakelen, en op die manier het verleden in een quasi-bekend kader plaatst, zit met handen en voeten vast aan de interpretatietraditie en sluit dus uit ooit authentiek contact met het verleden te hebben:

Historische ervaring en contextualisering sluiten elkaar uit, en ongetwijfeld heeft de hedendaagse cultus van de context ons meer dan wat ook blind gemaakt voor de (historische) ervaring. Denk aan Jonathan Cullers ‘meaning is context-bound, but context is boundless’ die alle directheid en authenticiteit in ons contact met de wereld van betekenis en geschiedenis uitsluit. (Ankersmit 2007, p. 121)

Ankersmit gebruikt woorden als ‘authenticiteit’, ‘intimiteit’, of ‘naaktheid’. In zijn zoektocht naar deze ervaring breekt hij ook met de idee van narratieve geschiedschrijving, waarin de gedachte overheerst dat het verleden pas ontstaat in het talige verhaal dat over haar verteld wordt. Tussen de werkelijkheid van het verleden en de ervaring ervan staat dan steeds het vervormende raster van de taal, en daartegen vecht Ankersmit in dit boek: ‘Alleen wat zich onttrekt aan context, aan alle narratieve zin of betekenis, en *enkel bestaat in zijn semantische naaktheid* kan voor ons een ervaringsobject zijn.’ (Ankersmit, 2007, p. 143)

Bij Ankersmit draait het om de ‘*sublieme* historische ervaring’. Die momenten waarop de historicus een direct contact heeft met het verleden, en zich niet gestuurd weet door de talige codes die het verhaal *over* het verleden bepalen. Ankersmit licht dit toe aan de hand van de ideeën van Lacan: de triade van het symbolische, het imaginaire en het werkelijke:

Met kalmte, rust en zekerheid bewegen we ons door de symbolische orde in het vaste vertrouwen er nooit iets kwijt te raken, aangezien er voor alles wat we zeggen een pendant in de werkelijkheid is, en *vice versa*. De taal is voor ons de betrouwbare ‘mirror of nature’ waarop Rorty doelde met de titel van zijn beroemde boek. Maar plotseling stuiten we op woorden als uit Burke ‘de engel des Heren’, of op de regels die hij aanhaalt uit Vergilius en Milton, en dan merken we dat er iets mis is met de relatie tussen de spiegel, spiegelbeeld en wat de spiegel weerspiegelt. Op zulke momenten staan we open voor een sublieme ervaring – en hebben we de taal nodig om er voor open te staan (of de professionele geschiedschrijving voor de sublieme historische ervaring). Slechts de taal kan ons naar dat stadium brengen, waarin we kunnen zien wat we verloren hebben door de symbolische orde te betreden en genoeg te nemen met de substituten, die ze biedt voor het werkelijke. Geen taal, geen verlies – maar dan ook geen sublieme ervaring. (Ankersmit, 2007, p. 158)

Het is van belang op te merken dat de taal in Ankersmits betoog twee gezichten heeft. Aan de ene kant levert zij het ‘vervormende raster’ van de contextualisering en de narratieve geschiedschrijving. Deze ‘symbolische orde’ ontnemt ons het zicht op de ‘reële’ ervaring van het verleden. Het is een vorm van taalgebruik die voorwendt referentieel te zijn (‘mirror of nature’), maar die ons tegelijkertijd verblindt. Toch zijn er vormen van taalgebruik die wél zicht bieden op de authentieke historische ervaring. Dat is het geval met vervreemdende teksten (Ankersmit noemt hier Burke, Vergilius en Milton) die even de illusie van referentialiteit verstoren. In die momenten van vervreemding ‘staan we open’ voor de sublieme historische ervaring.

Ankersmit pleit er in zijn boek voor om te breken met de traditie van contextualisering. De sublieme historische ervaring is het moment waar de zon door de ‘contextuele wolken’ heen breekt en er even contact is tussen de historicus en het verleden. Vanuit het perspectief van Ankersmit is een groot en uitgebreid commentaar veel eerder een barrière voor de historische ervaring. In plaats van historische afstand op te heffen, creëren we een reusachtige talige barrière tussen de tekst en de lezer. De commentaar doet het tegenovergestelde van wat zij beoogt. De commentaar fungeert dan als het quasi-referentiële vervormende taalraster dat de veel authentiekere en vervreemdende taal van de literaire tekst aan onze ogen onttrekt.

Literaire teksten, de teksten die wij uitgeven en becommentariëren, zijn bij uitstek geschikt om die historische ervaring te bewerkstelligen. Wil de lezer via de historische tekst in contact komen met het verleden, dan moet hij juist door de wolk van narratieve interpretatiegeschiedenis heen breken. Interessant is dat hij daarvoor veel nadruk legt op de notie van de ‘spiegel’. Op het moment dat er geen eenvoudige verhouding is tussen het spiegelbeeld en wat het weerspiegelt, dan ontstaat er ruimte voor de sublieme historische ervaring.

Hermeneuticus Hans George Gadamer speelt een belangrijke rol in Ankersmits betoog. Een representatie (een kunstwerk), stelt Gadamer in *Waarheid en methode*, heeft dezelfde ontologische status als dat wat wordt gerepresenteerd. Om die reden kan de representatie een waarheid over de wereld uitdrukken die niet toegankelijk is zonder het kunstwerk. ‘Het kunstwerk is als het ware het alter ego van wat het representeert, en door deze ‘verdubbeling’ ontstaat de mogelijkheid het gerepresenteerde perspectivisch te zien, wat niet kan als men alleen over het gerepresenteerde beschikt.’ (Ankersmit, 2007, p. 217)

Bilder (kunstwerken) hebben een eigen ontologische status en onderscheiden zich zo van afbeeldingen of spiegelbeelden. Zij gaan een interactie aan met wat zij representeren, het kunstwerk voegt iets aan de werkelijkheid toe wat er daarvoor niet was. Het *Bild* drukt een waarheid uit over die werkelijkheid. Daarom hebben we kunstwerken nodig om toegang te krijgen tot een bepaald type waarheden. Willen we ons de ervaring van de wereld herinneren, dan hebben we dus kunstwerken nodig.

Gadamers betoog over de representatie maakt onderdeel uit van zijn kritiek op de romantische idee dat de kunst een autonoom esthetisch domein is dat los staat van de waarheid. In zijn tekst ontwikkelt hij een nieuwe visie op de autonomie van de kunst, die afwijkt van bekende ideeën daarover van Kant en Schiller. Was de kunst bij Kant nog een manier om tot waarheid te komen, bij romantici als Schiller is de autonomie losgeraakt van de waarheid. Daarmee verwordt de kunst tot een onpraktische droomwereld. Gadamer doet een poging om de autonomie van de kunst te verbinden met een cognitieve functie van de kunst. Daartoe denkt hij door op het concept 'spel'.

Het gaat hem om het 'ernstige spel'. De spelmetafoor brengt de kunst weer terug naar de werkelijkheid. Als wij immers een spel spelen, nemen we de regels van dat spel serieus. Daarmee is een spel niet iets luchtigs, maar iets zeer ernstig. In haar hoedanigheid als zeer serieus spel heeft de kunst de mogelijkheid om iets wezenlijks over de werkelijkheid te leren. Met deze idee van het 'ernstige spel' werkt Gadamer aan een literatuuropvatting waarin de autonomie van de kunst en de mimesis samenkomen. Het kunstwerk (dus ook de historische literaire tekst) is een representatie van die wereld in taal. Een representatie die de werkelijkheid niet alleen spiegelt, maar verdubbelt, waardoor we de werkelijkheid op een nieuwe manier kunnen zien. De *moderne* literatuur heeft dit 'verdubbelende' element van het literaire op zeer creatieve wijze gebruikt. Vanaf het moment dat men begint te spreken over zogenaamde 'autonomistische' literaturopvattingen, waarin de taal naar zichzelf verwijst, of waarin het kunstwerk zich *als vorm* centraal stelt, staan er talloze auteurs op die het mimetische vermogen van de taal bekritisieren, problematiseren of er mee spelen. Het kunstwerk wordt dan niet alleen een verdubbeling van de werkelijkheid, maar een karikatuur ervan, of een condensatie ervan, of een negatie ervan. Zo'n moderne tekst laat zich nog veel moeilijker via contextualisering terug brengen tot de cultuurhistorische context van weleer.

3. 'DE KNOP'

Moderne literatuur als die van Mulisch wil dus van alles beweren over de werkelijkheid, maar doet dat in een vorm die zich juist van de werkelijkheid afwendt. De *tour de force* die we in het geëngageerde werk van Mulisch tegenkomen, bestaat eruit die twee tegengestelde bewegingen met elkaar te verenigen, waardoor er een explosief mengsel ontstaat. Ik zal dat toelichten aan de hand van een tekst die ik nog niet genoemd heb, maar die zeer interessant is: *Wenken voor de jongste dag* uit 1967 (Mulisch, 1967). Het boek wordt gepresenteerd als een soort essaybundel (al bevat het nergens een genre aanduiding). Het bevat teksten die Mulisch tussen 1953 en 1967 geschreven heeft. Deze stukken worden gepresenteerd in de volgorde waarin zij geschreven zijn, afgewisseld met stukjes die 'Kalender' genoemd worden, en waarin commentaar wordt gegeven op de teksten.

Het lijkt te gaan om een 'eenvoudige' verzameling van eerder gepubliceerde teksten, maar zo eenvoudig ligt het niet. Er is een duidelijke thematische verwantschap tussen de teksten die onderling worden verbonden door stukjes commentaar van de auteur. De thema's die steeds terugkeren hebben te maken met vernietiging, dood en Apocalyps. Soms gaat het expliciet over de Koude Oorlog en de dreiging van atoomwapens, soms komt deze historische context 'slechts' in literaire vorm terug.

Mulisch plaatst zijn oude teksten samen onder één vlag. *Wenken voor de jongste dag* wordt daarmee een apocalyptische tekst, waarin Mulisch de vernietiging van de West-Europese cultuur probeert te verbeelden.

Een van de teksten uit *Wenken voor de jongste dag* is het toneelstuk 'De knop, of de flits is erger dan de vliegen'. Het stuk is geschreven in 1957, het werd in 1959 voor het eerst gepubliceerd in *Podium*, waarna het opgevoerd werd door het studententoneel uit Leiden en Utrecht. In mei 1960 werd het in Brussel opgevoerd door *Test, Werkgroep voor Experimenteel Toneel*, geregisseerd door Kees van Iersel. De opvoering zou nogal rumoerig verlopen zijn: Mulisch citeert, zich zichtbaar verkneukelend, verschillende negatieve besprekingen.

Waar gaat het stuk over? In het stuk komen drie personages voor: Maarschalk Adella, Maarschalk Keitz en Hiëronymus, 'een jongen'. Midden op het toneel bevindt zich een rode knop, die beschermd wordt door een glazen stolp. Er is sprake van een oorlog tussen Noord en Zuid, twee Noordelijke maarschalken

waken beurtelings over de knop. Herhaaldelijk worden zij gebeld met het verzoek om op de knop te drukken. Steeds is dan het advies om gewoon door te vechten, en de maarschalk niet lastig te vallen voor zo'n onbenulligheid. De verteller licht dat toe:

Aha! Maar al te goed weten wij, wat voor knop dat is! Maar een kunstenaar werkt voor de eeuwigheid, zoals algemeen bekend is, en hoe moet ooit het nageslacht begrijpen, wat dat voor knop is? Het zal menen dat het hier een vreemde, vergeten eredienst betreft: de knopaanbidders! – zoals men in dezelfde tijd de juke-boxaanbidders had: [...]. Want het is toch niet denkbaar, dat de Knop van nu af voorgoed bestaat! Dat van nu af de vernietiging van de aarde aktueel blijft? (Mulisch, 1967, p. 36-37)

Al aan het begin van het stuk reflecteert de verteller dus op de problematiek van de geëngageerde kunst: door te focussen op actuele kwesties zou zij minder bestand zijn tegen de tand des tijds.

Alles is koek en ei, tot de twee langzaam maar zeker in de gaten beginnen te krijgen dat ze elkaar bedriegen. Maarschalk Adella blijkt een verhouding te hebben met Joséphine Keitz. Maarschalk Keitz heeft op zijn beurt een verhouding met Adèle Adella. Beide mannen, die de grote verantwoordelijkheid dragen om de vernietiging van de wereld te voorkomen, blijken gewone mensen te zijn, met menselijke zwakheden. Keitz verwijt Adella de relatie met zijn vrouw, houdt hem onder schot en dreigt op de knop te drukken. Na een flinke tijd besluit hij het 'in naam van de mensheid' niet te doen. Hij vergeeft zijn vrouw, en vraagt Adella ook zijn vrouw te vergeven. De twee mannen komen nader tot elkaar. Terwijl dit alles zich afspeelt, is Hiëronymus bezig met het afstoffen en schoonmaken van de knop, het opmaken van de bedden. Hij zegt al die tijd niets.

Maar dan doet zich opnieuw een probleem voor. Het stikt in de ruimte van de vliegen. Adella krijgt een vlieg in zijn oor, en dat maakt hem zo gek dat hij bijna op de knop drukt. Keitz weet het ternauwernood te voorkomen door met een 'flitspuit' de vlieg te doden. Vanaf dat moment zien we bij beide mannen langzaam een verandering optreden: ze worden steeds verwarder, beginnen vage theorieën te ontwikkelen en ze verlangen ernaar om weg te gaan. Aan het einde van het stuk hebben beide mannen hun verstand verloren: ze 'spelen' en herhalen eindeloos de woorden: 'Ik kan dit'. Aan het einde drukt Adella op de knop, telt Hieronymus van 10 tot 0 en wordt er een wc doorgespoeld.

De publicatie in de verzamelbundel is stevig aangepast ten opzichte van de eerste versie. In deze versie heeft de tekst als ondertitel gekregen ‘Een farce met kommentaar’. In de eerdere versie heette de tekst nog ‘Een farce’. In deze ondertitel manifesteren zich de twee problemen die ik ervaar als ik mij voorstel hoe het moet zijn om een commentaar bij deze tekst te schrijven. In de eerste plaats is deze tekst ‘een farce’: bedrog dus. Met deze genre-aanduiding wijst Mulisch op het gekunstelde karakter van de tekst. Ik kom daar zo dadelijk op terug. Het tweede deel van de ondertitel luidt ‘met kommentaar’. In de weergave van het stuk in *Wenken op de jongste dag* heeft Mulisch de stem van een verteller ingevoerd, die het verloop van het toneelstuk becommentarieert en die de tekst rijkelijk van voetnoten voorziet

In de al eerder geciteerde passage over ‘de knop’ reflecteert de verteller op de historiciteit van de tekst. Hij doet dat in een commentaar bij het toneelstuk. Daarmee heeft hij de plek van de editeur ingenomen: hij spiegelt onze activiteit, maar hij spiegelt die niet alleen, hij maakt er ook een karikatuur van. Er ontstaan in deze tekst twee lagen: de laag van het toneelstuk en de laag van de commentaar. Deze tekst, zou je kunnen zeggen, levert zijn eigen interpretatie. Door deze verdubbeling van het perspectief op de gebeurtenis actualiseert Mulisch in de herdruk het geëngageerde karakter van zijn tekst. En dat maakt het moeilijk om deze tekst te annoteren. Neem nu de volgende passage (zie bijlage).

Hier speelt Mulisch met het fenomeen van de annotatie. Laten we aannemen dat de cursieve tekst al de commentaar vormt bij een toneelstuk. Deze commentaar voorziet de verteller dan weer van noten die ‘lege verwijzingen’ bevatten. Daarmee geeft Mulisch aan dat het er bij deze passage nu net *niet* om gaat dat de lezer weet waar al die citaten te vinden zijn, maar om de betekenis van wat er hier beweerd wordt, een betekenis die overigens volledig onduidelijk is.

Een tekst als ‘De knop’ speelt een complex spel met de eigen positie in de historische tijd. Door de lege verwijzingen wijst de tekst ons er op dat het *de lezer* zelf is die deze denkstappen moet zetten. Door die denkstappen krijgt de lezer inzicht in het spel dat de tekst speelt. En in dat spel zit het geëngageerde effect van deze tekst. Als wij desondanks ons werk doorzetten, dan ontdoen we de tekst van haar literaire vorm, leggen we haar uit en blijft er slechts een boodschap over. Willen wij als editoren deze tekst van commentaar voorzien, dan ontnemen wij de lezer ‘het plezier van de interpretatie’.

Het tweede probleem heeft betrekking op het feit dat we hier te maken hebben met ‘Een farce’. Het zal u opgevallen zijn dat het een nogal dun verhaaltje is.

Het zit barstensvol clichés, de personages gedragen zich idioot en soms zelfs asociaal: ze gaan op het toneel naar het toilet, verliezen hun verstand en raaskallen. Dat wijst ons er al op dat deze tekst niet de intentie heeft om één-op-één naar de werkelijkheid te verwijzen. Hoewel de auteur hier lijkt te proberen om een hem onbekende situatie te fingeren (er moet in de Koude Oorlog ook ergens een ruimte hebben bestaan waar iemand naar een knop staart) en daarmee iets uit de werkelijkheid wil verbeelden, kiest hij ervoor om dat in een zeer *onwerkelijke* setting te doen. Maarschalk Adella staat achter een ‘preekstoelachtig instrumentenbord’ en voor hem staan allerlei telefoons die twee keer zo groot zijn als normale telefoons. De vertelstem reflecteert daar op:

Maar na enig nadenken zal men begrijpen, dat zulke reusachtig belangrijke boodschappen als die welke hij regelmatig in ontvangst heeft te nemen, ook reusachtige telefoons vereisen. Voor ongerustheid is geen reden; wij bevinden ons hier in regionen, waar nu eenmaal andere verhoudingen heersen. (Mulisch, 1967, p. 38)

De verteller zegt hier min of meer dat de conventionele representatiemiddelen te kort schieten om te beschrijven wat hier beschreven moet worden. Daarom wordt er geen realistisch verhaal verteld, maar wordt de zaak tot levensgrote proporties opgeblazen, en worden de personages ook tot *groteske* of *allegorische* karakters. Maarschalk Adella zegt dat hij ‘de vinger op de knop is’, waarmee zijn personage beschouwd kan worden als een *totum pro parte*; van Hiëronymus wordt gezegd dat hij een ‘kleine Elckerlijc’ is. In het volgende citaat reageert de verteller hierop.

Een ogenblikje. Het is ons een behoefte, hier op te merken – en met ons ongetwijfeld velen in de zaal – dat dit alles geen werkelijke ontroering schenkt. [...] Soms lijkt het wel of het hem hier alleen om een kwalijke ‘grap’ te doen is geweest, wat, naar onze mening, een bedenkelijk licht werpt op zijn artistieke verantwoordelijkheid, die iedere kunstenaars o.i. t.o.v. zijn gaven dient te bezielen. En deze ‘grap’ is wel van een zeer bedenkelijk allooi! Dit soort ‘grappen’ over HET LEVEN zèlf zijn ons wat àl te ‘grappig’. Ligt hier misschien een taak voor de politie? Maar neen. Dit alles bloedt vanzelf wel dood. In de toekomst zal men voor dit z.g. ‘toneelstuk’ alleen nog maar een lach overhebben. (Mulisch, 1967, p. 90-91)

De verteller wijst er hier op dat het ‘de auteur’ niet gaat om een realistische weergave, maar dat het humoristische aspect een centrale rol speelt. In deze

tekst wordt een ‘ernstig spel’ gespeeld, als we de idee van Gadamer erbij betrekken. Wat er op het toneel gebeurt, is niet ernstig, maar komisch. Het ernstige van dit spel zit hem in wat dit ogenschijnlijk zo kolderieke verhaal ‘verdubbelt’. De kern van dit stuk ligt niet in de mimesis, maar in het spel met de groteske of carnavaleske vorm.

In een groteske tekst worden personages gecreëerd die letterlijk ‘monsterlijk’ zijn, ze bestaan uit een samenvoeging van elementen uit twee onverzoenbare werelden: de wereld van de realiteit en die van de fantasie, de wereld van de mensen en die van de goden.

In all the examples that I have been considering, the sense of the grotesque arises with the perception that something is illegitimately in something else. The most mundane of figures, this metaphor of co-presence, in, also harbors the essence of the grotesque, the sense that things that should be kept apart are fused together. (Harpham, 1982, p. 11)

Harpham stelt in zijn boek *On the grotesque* dat het probleem met groteske teksten te maken heeft met het interpreteren ervan. De teksten proberen een eenheid te creëren in zaken die niet te verbinden zijn. Willen wij als interpreten proberen die eenheid vast te leggen, dan stuiten we op een grens, op een interval in de tekst.

Fragmented, jumbled, or corrupted representation leads us into the grotesque; and it leads us out of it as well, generating the interpretive activity that seeks closure, either in the discovery of a novel form or in a metaphorical, analogical, or allegorical explanation. (Harpham, 1982, p. 18)

Dit groteske interpretatiekader lijkt overtuigend om te begrijpen wat er in ‘De knop’ gebeurt. De situatie waarover verhaald wordt, is te beschouwen als een groteske situatie. Gewone mensen, met al hun zwakheden, worden geacht zich te gedragen als goden, namelijk: ze houden zich bezig met de vernietiging van de aarde. Deze verscheurdheid geeft hen een monsterlijk karakter en zorgt ervoor dat zij uiteindelijk gek worden. De breuk tussen deze twee werelden wordt vertegenwoordigd door de jonge Hieronymus. Zijn rol is onduidelijk, hij zegt niets, maar hij is wel degene die op de knop drukt en de verbeelde wereld vernietigt. Hij is in zekere zin het niets, de scheur die door het toneelstuk heenloopt en het uiteindelijk ook vernietigt.

In dit toneelstuk wordt een complex moreel probleem aan de orde gesteld: hoe veel verantwoordelijkheid kan een mens aan? Wat betekent het dat de

mens zich ertoe in staat heeft gesteld om de wereld te vernietigen? Hoe kunnen we daarmee omgaan? In zekere zin maakt Mulisch in dit stuk een literair genre, het groteske, tot een model voor de wereld waarin hij leeft. Door een wereld te spiegelen, die ten onder gaat aan haar verscheurde karakter, krijgen wij een nieuw perspectief op de eigen wereld.

4. CONCLUSIE

De commentaar bij 'De knop' is al mislukt voordat het geschreven is. 'De knop' is een modernistische tekst, die weliswaar refereert aan de werkelijkheid, maar dat doet op een zeer complexe manier. Ook is het een tekst die allerlei historische feiten binnenbrengt, om ze in een fictief en ongeloofwaardig kader te brengen. Wie is nu de 'beoogde lezer' van deze tekst? Naar mijn mening is dat niet de lezer voor wie alle historische en literaire interpretatieproblemen zijn ingevuld. Wie deze tekst 'authentiek' wil ervaren, zal deze stappen zelf moeten maken, zal de spanning tussen fictie en werkelijkheid, tussen vervreemding en verwijzing moeten ondergaan. Als de annotaties alle onduidelijkheden wegnemen, ontnemt de editeur de lezer de authentieke ervaring. Deze leeswijze lijkt mij overigens niet voorbehouden aan professionele lezers met kennis van de historische en literaire context van Mulisch' werk. De tekst zelf presenteert de lezer veel van de kennis die nodig is om het zelfondermijnende literaire experiment te volgen. Dat spel kan mijns inziens grotendeels ervaren worden zonder contextuele informatie.

De tekst heeft de contextualisering dan misschien niet nodig om ervaren te worden, maar contextualisering kan wel helpen om de tekst te interpreteren. Deze beschouwing over nut en noodzaak van annotaties en commentaar is dan ook geen kritiek op de praktijk van de tekstinterpretatie. Ook ik sloot mijn bespreking van 'De knop' immers af met een interpretatie. Mocht ik een commentaar bij deze tekst moeten schrijven, dan zou die interpretatie daarin een centraal gegeven zijn. Dat commentaar zou dan de problematiek rondom referentialiteit en fictionaliteit expliciet bespreken in plaats van haar voor de lezer weg te werken. Als ik dat doe, creëer ik misschien geen ideale lezer, maar loop ik wel het risico in een andere, meer klassieke, valkuil te trappen: die van de auteursintentie. De door mij voorgestelde interpretatie probeert uit te leggen hoe deze tekst bij de lezer werkt. Aan het slot van mijn beschouwing plaats ik die werking in het bredere kader van 'het groteske' dat ik inderdaad in veel meer werk van Mulisch ben tegengekomen. Los van de vraag of een

auteur dit soort effecten altijd bewust en geïntendeerd in zijn werk ‘stopt’, wordt mijn interpretatie onvermijdelijk gestuurd door kennis van het oeuvre van de auteur. Veel meer van zijn teksten werken op deze manier, onder meer canonieke teksten als *Het stenen bruidsbed*, *Twee vrouwen* en *De aanslag*. (Bax, 2010 & 2011) Mijn commentaar is dan een onderdeel van de ‘wolk van betekenis’ die ik met mijn studie naar Mulisch’ oeuvre optrek en die ook het risico in zich heeft om lezers het zicht op authentieke ervaringen van de tekst te ontnemen.

Lezers hebben annotaties en commentaar niet nodig om moderne literaire teksten te kunnen ervaren en begrijpen. Dat neemt niet weg dat het nuttig kan zijn om de eigen leeservaringen te confronteren met de bevindingen van professionele lezers. Het is voor lezers van Mulisch nauwelijks mogelijk om zijn teksten ‘contextloos’ te benaderen. Rondom de publieke figuur Harry Mulisch heeft altijd een enorme ‘wolk van betekenis’ gehangen. Die wolk is een optelsom van beeldvorming in de media, van publieke optredens van de schrijver en van resultaten uit eerdere studies. Het lijkt me goed wanneer een lezer zijn eigen ervaring en interpretatie confronteert met de vooroordelen waarmee hij de tekst aanvankelijk benaderde. Die ervaringen en vooroordelen zou hij dan kunnen confronteren met de interpretatie uit mijn commentaar. Die interpretatie maakt onderdeel uit van een studie waarin ik probeer om de wolk van betekenis die in de loop der jaren om Harry Mulisch heen is komen te hangen enigszins open te breken, zodat er bij momenten een Mulisch naar voren treedt die we nog niet kenden. Voor wie kennis wil maken met *die* Mulisch, is mijn studie wellicht een welkome aanvulling op de eigen leeservaring.

Literatuurlijst

- Ankersmit, F.** (2007). *De sublieme historische ervaring*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Harpham, G.** (1982). *On the grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: The Davies Group Publishers.
- Hellinga, W. Gs.** (1956). ‘De commentaar’. *Handelingen van het Nederlands philologen-congres*, 24: 109-127.
- Korsten, F. W.** (2006). *Vondel belicht. Voorstellingen van soevereiniteit*. Hilversum: Verloren.
- Mathijssen, M.** (2003). *Naar de letter. Handboek editiewetenschap*. Den Haag: Huygens Instituut.
- Mulisch, H.** (1967). *Wenken voor de jongste dag*. Amsterdam: De Bezige Bij.

BIJLAGE

KEITZ

Moet ik alles kussen?

ADELLA

Maarschalk. $2 \times 2 = 4$

Dit is het laatste, dat te verstaan is. Iedereen brult nu tegen iedereen, spreekkoren roepen: *'Remboutez! Remboutez! Remboutez! Remboutez!'*, vrouwen staan op stoelen, in de zijpaden wordt heen en weer gelopen, in de deuren verschijnen lijkleke portiers en verstiairejuffrouwen. Alleen enkele doven, die de kunst van het liplezen beheersen, volgen de voorstelling nog met belangstelling. Een lichte verbazing heeft zich van hen meester gemaakt: plotseling produceren hun gehoorapparaten alleen nog waalse teksten. Aanvankelijk meenden zij dat dit een literaire nieuwtje van de schrijver was: plotselinge overgang naar een andere taal; maar toen zij zagen, dat het gehoorde niet meer overeenkwam met wat zij van de lippen der acteurs lazen, schakelden zij hun apparaat geërgerd uit: het was weer eens kapot. De zaal de zaal latend en de doven tot tolk nemend, zetten wij ons vooreerst tot nadenken over dit belangrijke argument van maarschalk Adella: ' $2 \times 2 = 4$ '. Nu zou hier gemakkelijk een boek over vol te schrijven zijn, daarom bepalen wij ons tot enkele opmerkingen. Van God² die volgens Plato³ wiskundige was via Newton⁴ tot Giovanni Peano⁵ en Gottlob Frege⁶ is de wiskunde naar het woord van Léon Brunnschvicg 'De natuur stelt de geest op de proef, de geest antwoordt met de schepping der mathematika'⁷ de dam geweest tegen de barbarij die in het woord van Dostojewsky 'Maar $2 \times 2 = 4$, dat is het allerdraaglijkste, $2 \times 2 = 4$ is naar mijn mening alleen maar een onbeschaamdheid, $2 \times 2 = 4$ kijkt als een fat, staat dwars op uw weg met de handen in zijn zij en spuwt'⁸ zo voortreffelijk geformuleerd dat er niets meer aan toe te voegen is of het moest zijn dat de wiskunde waar is in ieder heelal althans zo zou het diepe inzicht geformuleerd kunnen worden dat de maarschalk hier uitspreekt namens het Zijn en zo vindt Keitz op zijn weg van verwoesting

² Publ.: Bijbel. (1234567890° druk 1960)

³ Opera Omnia.

⁴ Collected works.

⁵ Opere.

⁶ Gesammelte Werke.

⁷ Oeuvres Complètes.

⁸ Verzameld werk.

deze stem van het Zijn die spreekt als de stem van het Geschapene zelf of misschien moet men zeggen de Natuur met haar bomen en bergen en kikvorsen⁹ en stenen bij monde van haar hoogste voortbrengsel de Mens en het is of zij zegt laat ons groeien en dartelen want het Leven is zo mooi laat ons verder bloeien en kozen als het ware.

Maar Keitz heeft geen oor meer voor de kracht van argumenten; ook hij is doof geworden.

⁹ Loc. cit., *ibid.*, Jrb. G. A., jrg. 15, II, 3, 1897, p. 4356-7816 e.v.