

SANDER BAX en SARAH BEEKS

Een artistieke guerrillagroep

Hugo Claus, Harry Mulisch en de opera *Reconstructie*

Abstract – In 1969 seven well-known artists – five composers and two literary writers – worked together on an opera called *Reconstruction*. They had been inspired by the Cuban revolution and had chosen the figure of Che Guevara as their main character. For the two writers, Hugo Claus and Harry Mulisch, this was a period in which they questioned the function of their work: they were eager to be politically committed, but also wanted to guarantee the artistic autonomy of their profession. The collective strategy of the *Reconstruction* group seemed a way in which they could put aside their reservations. A closer look at the opera, however, reveals that the problem of political commitment versus artistic experiment still had to be dealt with.

1 Het slotconcert van de jaren zestig

Voor het Holland Festival van 1969 maakten zeven vooraanstaande kunstenaars de voorstelling *Reconstructie*. Deze opera was een unieke gebeurtenis in de naoorlogse cultuurgeschiedenis. Vijf componisten – Louis Andriessen, Reinbert de Leeuw, Misha Mengelberg, Peter Schat en Jan van Vlijmen – en twee auteurs – Hugo Claus en Harry Mulisch – werkten samen aan een voorstelling waarmee ze zich solidair wilden verklaren met de Cubaanse revolutie. Voor literatuurhistorici is vooral de samenwerking tussen de twee auteurs interessant. Het publiek kende deze twee schrijvers als dwarse individualisten, als auteurs met een volstrekt eigen profiel. Stond Claus bekend als de barokke taalkunstenaar die zich niet wenste te beperken en allerlei literaire genres tegelijk beoefende, Mulisch was in 1969 de schrijver die ooit experimenteel proza had geschreven, maar zich nu opwierp als het geweten van de natie in zijn non-fictieteksten over eigentijdse onderwerpen. En ineens werkten ze samen aan zoiets eigenaardigs als een opera.

In een reflectieve beschouwing achteraf – ‘Een geldig recept?’, opgetekend in februari 1969 – beweerde Mulisch dat de samenwerking harmonieus verliep.¹ Eerst hadden de zeven kunstenaars een werkplan gemaakt en vervolgens stuurden ze Mulisch en Claus op pad om het libretto te schrijven:

Hiermee trokken Hugo Claus en ik ons gedurende drie weken terug om een gedetailleerde tekst uit te werken, – ieder aan een kant van de tafel, geen woord neerschrijvend dat niet de instemming van ons beiden had. Overeenstemmend alleen in onze politieke opvattingen, verschilden wij artistiek in bijna alles; in veel dingen waren wij elkaars tegendeel. Als zo ongeveer de twee meestgelezen schrijvers in het nederlandse taalgebied, even oud, elk met een niet onaanzienlijk eigen oeuvre, bevonden wij ons bovendien in zoiets als een concurrentiepositie ten opzichte van elkaar. Maar geen moment werd de samenwerking

1 De tekst verscheen in 1969 in een vertaling van de Cubaanse dichter José Rodríguez Feo in *La Gaceta de Cuba*. In 1979 verscheen de tekst voor het eerst in Nederlandse vertaling in Mulisch 1979.

vertroebeld, want wat Claus niet wist, dat wist ik, en wat ik niet kon, dat kon hij; ik nam een aanloop, hij voltooide hem dezelfde seconde, ik deed er iets af, hij deed er iets bij, en wij zaten elkaar verbijsterd aan te kijken van het kleine wonder, dat zich weer had voltrokken. Het is een genot er aan terug te denken (Mulisch 1979: 43).

Dit citaat vertelt verschillende interessante dingen. Mulisch benadrukt dat de politieke opvattingen van Claus en hemzelf gelijk waren en dat die politieke saamhorigheid het mogelijk maakte om over de artistieke verschillen en de concurrentieposities heen te stappen. Bovendien stipt hij kort het probleem aan dat in het hele proces centraal zou komen te staan: hoe zouden artistieke en politieke opvattingen zich tot elkaar moeten verhouden? In 'Een geldig recept?' ziet Mulisch die verhouding allerm minst als problematisch. Hij gaat zelfs zo ver dat hij een pleidooi houdt voor het 'collectieve schrijverschap':

En misschien – dit is mijn voorstel – moeten wij het niet zo zeer meer zoeken in overwegingen van 'vorm' en 'inhoud', maar in de werkwijze. Alle overwegingen hadden tot nu toe betrekking op de persoon van de kunstenaar: zijn individuele talent, zijn individuele karakter, zijn individuele overtuigen. Daarmee stond of viel alles. Misschien kunnen wij een uitweg uit de impasse vinden door ons eens minder bezig te houden met de aard van zijn talent, zijn karakter en zijn overtuigen, dan wel met het feit dat hij een individu is, dat hij *alleen* is. Misschien moet hij gezelschap krijgen – niet van functionarissen, de hemel beware hem, maar van zijn collega's. Als de klassen verdwijnen en de mensheid één familie wordt, zouden dan de kunstenaars kleine ondernemers met privé-firma's moeten blijven? (Mulisch 1979: 38)

De groep kunstenaars kan dan fungeren als een 'guerrillagroep', een term die Mulisch in deze tijd regelmatig gebruikte. Hugo Claus dacht er in 1969 niet veel anders over. Tijdens het gezamenlijke schrijfproces vond een rolverwisseling plaats 'waardoor Harry dichtertijke taal schreef en ik zelf verwarde middeleeuwse tractaten. 't Heeft te maken met vriendschap, louche gevoelens' (Bibeb 1969: 3). Mulisch en Claus droegen dus in 1969 gezamenlijk een nieuwe literatuuropvatting uit: ze pleitten voor een collectief, revolutionair schrijverschap.

Erg lang zou het geloof in het collectieve schrijverschap niet aanhouden en een vervolg op *Reconstructie* zou er niet komen. In een dubbelinterview in *Humo* uit 1993 keken beide schrijvers lichtelijk ironisch terug op wat zij in 1969 nog zeer serieus als een revolutionaire daad beschreven:

We zaten gedurende een paar weken afwisselend in Amsterdam en Nukerke tegenover elkaar aan tafel, een theepot vol sake tussen ons in. Hij zei een regel, ik een volgende, hij de derde en de vierde. Tweede theepot sake ... Je begrijpt dat het steeds hilarischer werd. 'Reconstructie' moet je zien als het slotconcert van de jaren zestig. Daarna was het dood, afgelopen (Schaevers 1993: 22).

De wat oudere auteurs bagatelliseren de ernst van de onderneming en beschouwen haar als het 'slotconcert van de jaren zestig', als het eindpunt van hun geëngageerde schrijverschap. Het is dan ook een feit dat beide schrijvers zich vanaf het begin van de jaren zeventig minder met het engagement gingen bezighouden. Claus publiceerde in 1972 sinds lange tijd weer een roman (*Schaamte*) en ook Mulisch begon weer proza te schrijven (*De verteller* 1970 en *Twee vrouwen* 1975).

De opera *Reconstructie* is dan ook tegelijkertijd het culminatiepunt en het eindpunt van het geëngageerde schrijverschap van zowel Claus als Mulisch geweest. De casus illustreert twee problemen die cruciaal zijn voor de relatie tussen literatuur en engagement. In de eerste plaats zien we dat de schrijvers zich afvroegen welke rol er in de samenleving voor hen was weggelegd. De heren dachten dat probleem te kunnen omzeilen door zich als collectief op te stellen. Het engageren op deze collectieve manier heeft echter als gevolg dat de schrijver niet langer een autonome – onthechte, belangeloze, afzijdige – positie in kan blijven nemen. Engageren betekent dan opgaan in een collectief en in dienst staan van een politiek ideaal, waarmee de onafhankelijkheid en uniciteit van de schrijver geweld aan wordt gedaan. Tegelijkertijd ziet elke geëngageerde schrijver zich geconfronteerd met de vraag hoe hij vorm geeft aan zijn engagement. Het uitdragen van een politieke opvatting is één ding, maar het is lastig om die opvatting te verwerken in een literair kunstwerk, zonder de artistieke kwaliteit ervan geweld aan te doen. Claus en Mulisch hebben in de jaren zestig beiden met dit probleem geworsteld en ze hebben beiden hun eigen oplossingen gezocht. Bij het maken van *Reconstructie* moesten ze gezamenlijk tot een oplossing komen. Het is heel goed denkbaar dat de samenwerking beide auteurs bewust heeft gemaakt van de ultieme consequenties van het literaire engagement.

2 Autonomie en engagement

Mulisch en Claus werden in de jaren zestig voor twee problemen gesteld die grofweg te verbinden zijn aan de twee niveaus waarop het literaire engagement zich manifesteert. De vraag of een schrijver ‘geëngageerd’ is, heeft in de eerste plaats betrekking op zijn positie in de samenleving. Eenvoudig gezegd: kiest de schrijver voor een positie buiten de samenleving (‘de ivoren toren’, ‘de schrijfkamer’) of kiest hij ervoor zich te mengen in het publieke debat. Een geëngageerde schrijver kiest voor die laatste optie. De vraag daarbij is of hij dat doet vanuit een onafhankelijke of universele positie (als zo’n positie überhaupt bestaat) of dat hij zich schaart achter een bepaalde politieke beweging. Ten tweede heeft het engagement betrekking op de keuze die de schrijver maakt in zijn literaire werk. Geëngageerde schrijvers staan voor het probleem dat ze hun betrokkenheid op literaire wijze moeten vormgeven. Om dat probleem te omzeilen kozen velen van hen eerder voor non-fictionele genres zoals het essay, het pamflet of de reportage. Toch zijn er ook schrijvers die hun engagement een plaats probeerden te geven in hun fictionele werk.

Laten we beginnen met het eerste probleem, dat betrekking heeft op de positie van de schrijver in de samenleving. Vaak wordt het engagement gezien als de antipode van de autonomie van de literatuur.² Dat laatste concept verwijst immers naar de gedachte dat literatuur ‘belangeloos’ en ‘onpartijdig’ is, terwijl geëngageerde literatuur daarentegen juist partijdig zou willen zijn.³ Maar wie

² Zie voor discussies hierover: Dorleijn, Grüttemeier en Korthals Altes 2007; Marx 2008; Vaesens 2008.

³ Zie: Bowie 1990; Ferry 1993; Korthals Altes 2007; Schmidt 1989; Woodmansee 1994.

de discussies over het literaire engagement volgt, weet dat de twee begrippen meestal niet los van elkaar gebruikt worden. In een recente beschouwing merkt Gisèle Sapiro op dat het literaire engagement in het midden van de negentiende eeuw opkomt op hetzelfde moment dat het literaire veld een autonome status verwerft (Sapiro 2010). De actoren in dat autonome literaire veld waren minder geprofessionaliseerd dan de actoren in andere maatschappelijke velden. Daarom zochten de schrijvers naar een vorm van compensatie voor dit gebrek aan 'professionele waarden'. Volgens Sapiro is het literaire engagement dan ook ontstaan als een manier waarop schrijvers zich konden verhouden tot de autonome positie die zij in de loop van de negentiende eeuw hadden verworven. Benoît Denis is dezelfde mening toegedaan. Hij stelt dat het literaire engagement vanaf het einde van de negentiende eeuw 'especially makes sense, in so far as it questions the functional and symbolic frontiers within which an autonomized literary practice is conceived' (Denis 2007: 32-33). Hij laat zien dat deze geëngageerde schrijvers voortdurend worstelen met hun positie ten opzichte van de 'geautonomiseerde literaire praktijk'. Elke schrijver moet opnieuw zijn positie definiëren ten opzichte van de autonome norm: hoe kan ik betrokken zijn zonder daarmee mijn vrijheid op te geven? Tot hoe ver kan ik mijn autonome positie verlaten zonder mijn geloofwaardigheid in het literaire veld te verliezen? Wie zich presenteert als een geëngageerd schrijver, herdefinieert daarmee de literaire autonomie.

Zich engageren betekent in de eerste plaats het verlaten van de schrijfkamer door zich te mengen in het literaire debat. Die actie heeft echter wel consequenties voor het imago van de schrijver in het literaire veld. Een belangrijke conventie van de autonomie is immers dat de schrijver financieel en institutioneel onafhankelijk is van de samenleving. Met zijn engagement brengt een schrijver die positie dus in gevaar. Maar engagement staat niet lijnrecht tegenover autonomie. Ook de geëngageerde schrijver heeft de autonomie nodig, als afzetpunt en als vertrekpunt. Veel moderne schrijvers gebruiken hun uitzonderingspositie om op een onafhankelijke en ongebonden manier over de maatschappelijke en politieke werkelijkheid te kunnen spreken. Als we de situatie zo bekijken, dan is de uitzonderingspositie dus eigenlijk de voorwaarde voor het engagement. De autonome schrijver is vrij van de samenleving en kan *juist daardoor* dingen schrijven die zo belangrijk zijn dat de burger zich er iets aan gelegen moet laten liggen. Door zich vrij van de samenleving op te stellen creëert hij voor zichzelf de speelruimte om een prominente rol in de samenleving op te eisen. De keerzijde daarvan is dat we het begrip speelruimte in deze zin letterlijk moeten nemen: het is een vrijplaats, een plaats in de marge zonder direct *effect* op de werkelijkheid.

Frans Ruiter en Wilbert Smulders gaan nog een stap verder in hun ideeën over de verwevenheid van autonomie en engagement (Ruiter en Smulders 2010a en 2010b). Zij onderscheiden drie verschillende dimensies van autonomie, die alle drie betrekking hebben op 'het probleem van de vrijheid': de literatuur als maatschappelijke vrijplaats, de vrijheid van de verbeelding in de fictie en de vrijheid van het individu. De autonomie van de literatuur impliceert dat literatuur niet beoordeeld kan worden in termen van nut en winstgevendheid, noch in politieke of religieuze termen. Juist doordat zij zich aan deze dimensies onttrekt, kan zij het 'domein van de vrijheid' zijn, dat een belangrijke maatschappelijke impact

heeft.⁴ Ruiter en Smulders stellen dat de literatuur daardoor eigenlijk automatisch geëngageerd is. Het engagement van de literatuur bestaat eruit dat de schrijver deze vrijplaats creëert en verdedigt. De consequentie van deze opvatting is dat iedere schrijver die deze vrijplaats opeist, in essentie een politieke daad verricht. Het moge duidelijk zijn dat deze categorie geëngageerde schrijvers een andere is dan de categorie schrijvers die de vrijplaats weliswaar nodig hebben, maar die in de wereld treden om zich expliciet geëngageerd te manifesteren. Deze geëngageerde auteurs zien de autonomie van de literatuur niet alleen maar als een verworvenheid die zij moeten verdedigen, maar ook als een probleem waarvoor een oplossing gezocht moet worden.

Het spanningsveld tussen autonomie en engagement heeft niet alleen betrekking op de positie van de schrijver, maar ook op de (inhoudelijke en formele) literaire keuzes die hij maakt. Dat vormt het tweede probleem van het literaire engagement. Ook bij de artistieke keuzes die een auteur moet maken, wordt hij namelijk geconfronteerd met de conventies van de literaire autonomie. Veel geëngageerde schrijvers kiezen ervoor om gebruik te maken van niet-fictionele genres (zoals essays, pamfletten, documentaires), omdat ze hun engagement niet kunnen vormgeven in een roman of een dichtbundel. Andere geëngageerde schrijvers proberen hun engagement echter wel degelijk in een fictionele vorm te gieten. Zij stuiten echter op het probleem van de artistieke creativiteit: de complexe literaire technieken die vernieuwende en experimentele literatuur mogelijk maken (zoals fictionaliteit, meerstemmigheid, meerduidigheid, implicatie), staan vaak haaks op de behoefte van schrijvers om zich direct en expliciet over de wereld uit te spreken. Dit probleem laat zich het beste illustreren door twee opvattingen over literair engagement tegenover elkaar te zetten.⁵

In zijn canonieke tekst *Wat is literatuur* stelde Jean Paul Sartre dat prozaschrijvers zich *bedienen* van de taal, terwijl dichters de taal *dienen*. Het onderscheid tussen proza en poëzie lijkt hier in feite te verwijzen naar de tegenstelling tussen een geëngageerde literatuur en een meer op de vorm gerichte literatuur (De Brabander 2005: 93). Volgens Sartre wil de prozaschrijver de wereld veranderen:

De geëngageerde schrijver weet, dat het woord een handeling is: hij weet dat onthullen veranderen betekent en dat men niet anders kan onthullen dan met de opzet te wijzigen. Hij heeft de onmogelijke droom opgegeven een onpartijdig beeld van de maatschappij en van het mensdom te geven (Sartre 1968: 24).

De geëngageerde schrijver is degene die weet dat woorden ‘geladen pistolen’ zijn, ‘als hij spreekt, schiet hij’ (Sartre 1968: 24). Door te onthullen wat nog niet onthuld is, kan de schrijver de mensen aanzetten tot verandering en verantwoordelijkheid. Aan het einde van de rit komt Sartre’s eigen mening over poëzie uit de mouw: hij verzet zich tegen de idee van *l’art pour l’art*: ‘Men weet heel goed dat zuivere kunst en ledige kunst een en hetzelfde is en dat esthetisch purisme slechts een schitterende verdedigings-manoeuvre van de bourgeois uit de vorige eeuw is geweest’ (Sartre 1968: 27). Sartre plaatst de geëngageerde literatuur dus lijnrecht tegenover de ‘zuivere literatuur’ van *l’art pour l’art*. Hoewel al vaker is betoogd

4 Zie: Bax 2007; Ruiter en Smulders 2010a en 2010b; Ruiter 2010; Smulders 2010.

5 Dit probleem wordt ook geïllustreerd in Franssen 2008, hoofdstuk vijf.

dat hij later in zijn carrière anders over dit onderscheid is gaan denken, hebben zijn ideeën een grote invloed gehad op het debat over het literaire engagement.⁶

Lijnrecht tegenover de opvatting van Sartre staan de ideeën van Theodor Adorno. Die stelde immers dat juist autonome literatuur de ware geëngageerde literatuur is. In de tekst 'Engagement' zei hij 'dat men van iedere vorm van engagement moet afzien om de idee van een geëngageerd kunstwerk recht te doen' (Vogelaar 1970: 367). Adorno vond dat kunst kritisch werd door formeel af te wijken van de weergave van de wereld. Kritische literatuur biedt weerstand tegen maatschappelijke ideologieën en filosofische systemen. Ze verzet zich tegen de maatschappelijke overheersing en tegen de idee dat zij nuttig zou moeten zijn (Zima 1981). Adorno vestigt daarom de aandacht op niet-communicatieve aspecten als ambiguïteit, autonomie en negativiteit. Voor hem zijn de kritische en geëngageerde momenten in een literaire tekst juist die momenten waarop de eenduidige betekenistoekening wordt gefrustreerd. In zijn *Aesthetic Theory* lezen we bijvoorbeeld:

[Art] is social primarily because it stands opposed to society. Now this opposition art can mount only when it has become autonomous. By congealing into an entity unto itself – rather than obeying existing social norms and thus providing itself to be 'socially useful' – art criticizes society just by being there (Adorno 1984: 321).

De bijdrage van kunst aan de maatschappij ligt niet besloten in zoiets als een direct communiceerbare inhoud, maar heeft te maken met verzet. Door er te zijn, verzet kunst zich tegen de wetten die gelden in de maatschappij. Door anders te zijn, belichaamt de kunst een plaats buiten de orde, een mogelijkheid om zich aan die maatschappelijke orde te onttrekken. Adorno spreekt dan ook over de 'dual essence of art': zij is autonoom én zij is een sociaal feit (Adorno 1984: 326). Hij is zich ervan bewust dat dit voor moderne kunst een ingewikkeld dilemma impliceert: de schrijver die zich wil engageren door expliciet en eenduidig te schrijven, is alleen in schijn geëngageerd. Maar de schrijver die zich daadwerkelijk engageert door zich aan de orde te onttrekken, die wordt in de samenleving niet gehoord (Adorno 1984: 337).

Een schrijver kan er – in de tweede helft van de twintigste eeuw – dus niet simpelweg voor kiezen om ofwel 'autonome' (zuivere, wereldvreemde) literatuur te schrijven ofwel 'geëngageerde' (betrokken, politiek bewuste) literatuur. De geëngageerde schrijver moet als gezegd op twee niveaus een relatie zien te definiëren tot de conventies van de literaire autonomie: wat betreft zijn positie in de samenleving en wat betreft de literaire keuzes die hij maakt. In de eerste plaats komt zijn behoefte voort uit een zekere onvrede met de 'buitensporigheid' van zijn maatschappelijke positie als schrijver. De maatschappij verleent hem weliswaar een bijzondere status, maar hij heeft het gevoel dat hij de maatschappij daarvoor iets moet teruggeven. Tegelijkertijd kan zijn engagement die vrije positie dan weer ondermijnen. Om zich als schrijver publiekelijk te manifesteren heeft hij immers het symbolische kapitaal nodig dat zijn optreden in het autonome literaire veld hem heeft verschaft. In die zin bestaat er geen engagement zonder dat daar eerst een proces van (literair-sociale) autonomisering aan vooraf is gegaan. Op de tweede plaats stuit de geëngageerde schrijver op een literair-technisch probleem. Als hij

6 Zie hiervoor: Franssen 2008: 143 en De Brabander 2005: 91.

literair vorm wil geven aan zijn engagement, dan moet hij rekening houden met de conventies van de literaire autonomie, die haaks lijken te staan op de behoefte om een expliciete geëngageerde boodschap uit te dragen. Het autonome karakter van de tekst verhindert in veel gevallen immers dat de boodschap van de schrijver in de samenleving wordt herkend.

De geëngageerde schrijver ziet zich dus geplaatst voor een literair-sociaal en een artistiek probleem. In de jaren zestig van de twintigste eeuw worstelden diverse schrijvers met precies deze problemen. Door een complex proces van veranderingen stonden de conventies van de literaire autonomie in die jaren zwaar onder druk. Bovendien voelden veel schrijvers zich geroepen om zich te verbinden aan de culturele en maatschappelijke revolutie die zich op dat moment voltrok. Zo ook Hugo Claus en Harry Mulisch. Voor beiden geldt dat de jaren zestig gezien kunnen worden als een geëngageerde periode in hun oeuvre. Maar voor beiden geldt ook dat zij zich moesten verhouden tot de literair-sociale en artistieke problemen die dat engagement met zich meebracht. In wat volgt zullen we de geëngageerde periode in het werk van beide auteurs nader beschouwen. Daaruit zal blijken dat Mulisch en Claus verschillende oplossingen zochten om hun geëngageerde positie vorm te geven. Toch vonden de twee elkaar in een gezamenlijk project: de voorstelling *Reconstructie*. In het creatieproces van deze opera zien we dat de hierboven aangehaalde problemen opnieuw de kop op staken.

3 'Onze dood is ons eigendom.' Het literaire engagement van Harry Mulisch

In 1956 reisde Harry Mulisch naar Oost-Duitsland om onderzoek te doen voor de roman *Gratie voor de doden* waaraan hij op dat moment werkte (Blom 2002: 139). Tijdens die reis bezocht hij Dresden en bedacht hij het plan voor wat later de roman *Het stenen bruidsbed* zou worden, een roman over het geallieerde bombardement op Dresden. Mulisch had overigens al langer belangstelling voor de Tweede Wereldoorlog; de onvoltooide roman *Gratie voor de doden*, waaraan hij in 1952 begon, had ook al over een oorlogsmisdadiger moeten gaan. Aan het einde van de jaren vijftig leidde die belangstelling voor het eerst tot een min of meer geëngageerde tekst (als we *Het stenen bruidsbed* zo kunnen beschouwen) (Bax 2009).

Mulisch ging op zoek naar een fictionele vorm voor zijn engagement. Hij gebruikte daarvoor de genres van het toneelstuk (*De knop*, *Tanchelijn*) en de roman (*Het stenen bruidsbed*). Dit veranderde toen hij in 1961 afreisde naar Jeruzalem om het Eichmannproces te volgen. Door het schrijven voor de krant ontdekte hij een nieuw (non-fictioneel) genre dat hij de komende jaren zou gaan beoefenen.⁷ In 1962 publiceerde Mulisch *De zaak 40/61*. Die tekst, die bestaat uit stukken die Mulisch in 1961 voor *Elseviers weekblad* schreef, had als ondertitel 'Een

7 Overigens schreef Mulisch in deze jaren aan enkele romans die hij maar niet rond kreeg (*Gratie voor de doden* / *De toekomst van gisteren*, *De zegelbewaarders* / *De verteller* en *De ontdekking van Moskou*). Uit *De toekomst van gisteren* kunnen we opmaken dat de artistieke crisis die hij tussen 1962 en 1970 had, vooral te maken had met een zoektocht naar een adequate literaire vorm voor zijn maatschappijbetrokken literatuur. Die zoektocht eindigde pas toen het engagement minder radicaal werd en Mulisch opnieuw een romaneske vorm gevonden leek te hebben.

reportage'. Mulisch deed verslag van het Eichmannproces door afwisselend op te treden als journalist, historicus, filosoof en schrijver. In deze tekst zien we twee veranderingen die cruciaal zijn voor Mulisch' geëngageerde schrijverschap. In de eerste plaats ontdekte hij een nieuwe manier van schrijven, een genre dat nog het meest lijkt op het literaire essay. Ten tweede ontdekte Mulisch, door zijn analyse van Eichmann, zijn maatschappelijke taak als schrijver. Begon hij de reportage als nieuwsgierige, enigszins afstandelijke observator, hij eindigde de reportage als betrokken schrijver (Bax 2010).

In *De zaak 40/61* beschrijft Mulisch Adolf Eichmann, de man die in het Derde Rijk aan het hoofd stond van de afdeling die de Jodenvernietiging uitvoerde, als een 'machinemens'. Hij voerde Hitlers bevelen niet uit omdat hij in zijn leider geloofde, maar omdat hij gebrainwasht was en de leider blindelings volgde. Daarmee vertegenwoordigt Eichmann een nieuwe variant van het kwaad, die de moderniteit met zijn technologische ontwikkelingen heeft gecreëerd. Aan het einde van het boek vat Mulisch samen wat hij in het proces heeft geleerd. Hij heeft een nieuwe visie op de mens ontwikkeld: de kleine mens die gedijt dankzij de grote techniek. Die situatie is in de tijd van de Koude Oorlog actueler dan ooit, er is immers een bom die de wereld in een seconde zou kunnen vernietigen:

Deze kleinste mens met zijn grote techniek is het, die wij bestrijden. Met de komst van H-bom is de mens nog kleiner geworden, – het gaat er op lijken, dat er binnenkort niets meer aan hem te vernietigen zal zijn. Hier schuilt de moeilijkheid van ons gevecht tegen de atoomwapens. Deze techniek zijn wij zelf, of beter: zij is wat wij juist *niet* meer zelf zijn, zij is ons tekort, zij is groot ten koste van ons. Als wij haar in haar moorddadige uitingen bestrijden, bestrijden wij in eerste plaats onszelf [...] en niet C of K, die hier of daar toevallig aan de knop zitten (Mulisch 1962: 183-184).

In dit citaat zien we hoe Mulisch de koppeling maakt van zijn interpretatie van Eichmann als de 'kleinste mens' naar een visie op de problemen van zijn eigen tijd (in het bijzonder die van de Koude Oorlog). Mulisch begint hier ook ineens in de 'wij-vorm' te spreken. Hier spreekt even niet de onthechte, afstandelijk beschouwende literaire schrijver, maar iemand die zich solidair verklaart met de mensheid: er zal de komende tijd iets bestreden moeten worden, namelijk de techniek die de atoombom mogelijk heeft gemaakt. In de jaren na 1962 (zeker tot 1969) zou Mulisch dit punt herhaaldelijk benadrukken.⁸ Het is de achtergrond waartegen zijn gehele 'geëngageerde periode' begrepen dient te worden (Bax 2010). De ideeën die hij tijdens het proces ontwikkelde, liggen aan de basis van de maatschappijkritiek in *Bericht aan de rattenkoning* (1966) en *Het woord bij de daad* (1968).

In de jaren tussen 1962 en 1969 droeg Mulisch dit engagement met steeds meer enthousiasme en met steeds meer radicaliteit uit. Hij deed dat in diverse teksten, waarvan de meeste gebundeld zijn in *Wenken voor de jongste dag* (1967) en *Paniek der onschuld* (1978). Alle stukken in de bundel *Wenken voor de jongste dag* hebben 'op de een of andere manier te maken met de vernietiging, die ons onafgebroken bedreigt' (Mulisch 1967: 8). Mulisch vond dat de schrijver zich hierover

⁸ Illustratief in dit verband zijn twee essays/lezingen: 'Het "neen"' (opgenomen in: *Wenken voor de jongste dag*, 1967: 239-248) en 'Een geldig recept?' (opgenomen in: *Paniek der onschuld*, 1978: 35-45).

moet laten horen. Doet hij dat niet, dan lijkt hij op Jean-Sylvain Bailly, burgemeester van Parijs, die tijdens de Franse revolutie een boek schreef over de ondergang (vernietiging) van Atlantis. In *Wenken voor de jongste dag* wil Mulisch de vernietiging bestuderen, niet die van één individu, maar die van 'het vlees van de mensheid, het Laatste Avondmaal' (Mulisch 1967: 11). In deze bundel stuiten we op de kern van Mulisch' engagement: alles draait daar om de atoombewapening, 'de vernietiging die ons onafgebroken bedreigt'. De mens heeft de mogelijkheid gecreëerd om de wereld te vernietigen, maar beseft niet dat die verantwoordelijkheid groter is dan de mensheid kan dragen. Mulisch beweert dat we moeten protesteren tegen het feit dat één willekeurig en onvolmaakt mens in staat is om alle andere mensen te doden. 'Onze dood is ons eigendom. Toch wordt het einde van ons leven sinds jaar en dag onophoudelijk over onze hoofden gevlogen' (Mulisch 1967: 242).

In 1968 publiceerde Mulisch *Het woord bij de daad*. Deze tekst heeft als ondertitel *Getuigenis van de revolutie op Cuba*. In zeven hoofdstukken beschrijft hij daarin zijn twee bezoeken aan Cuba, in de zomer van 1967 en in januari 1968. Eén van de motivaties om dit boek te schrijven is dat hij tussen beide momenten grote veranderingen waarneemt; het gaat slechter op Cuba en dat is een gevolg van de Amerikaanse druk op het eiland. Mulisch' liefde voor Cuba lijkt vooral voort te komen uit een grote haat tegen wat hij het Amerikaanse imperialisme noemt. *Het woord bij de daad* moet dan ook gelezen worden in de context van de kritiek op de Verenigde Staten en de Vietnamoorlog. Zijn bezoeken aan Cuba hebben hem een zekere hoop gegeven, die hij in de jaren ervoor langzaam verloren had.

Cuba heeft mijn leven gebeterd, dat zeven jaar geleden in Jeruzalem was verslechterd. Van Eichmann heb ik geleerd, waartoe rechts leidt; van Fidel Castro, wat daartegen gedaan kan worden. Daarmee wordt hij geen god, want Eichmann was geen duivel. Hij is een goed mens tegenover een slecht mens: een mens tegenover een machine. Het is dezelfde strijd, die momenteel in Viet-Nam wordt uitgevochten (Mulisch 1968: 11).

Was de conclusie in *De zaak 40/61* nog dat ieder mens en ieder regime tot machinemensen kon leiden, nu heeft Mulisch (net als in *Bericht aan de rattenkoning* en 'Meningen in marstempo') een links-rechts-tegenstelling gecreëerd langs de lijnen goed en slecht. We zouden kunnen zeggen dat hij daarmee een in eerste instantie morele verontwaardiging en bezorgdheid over de toestand van de mensheid omwerkte tot een concreet politiek conflict, waarin hij als schrijver duidelijk stelling kon nemen.

Deze tegenstelling (tussen links en rechts, tussen mens en machine) komt in zijn boek steeds terug. Het Amerikaanse kapitalisme beschouwt hij als een toestand van verstening en de situatie op Cuba is het verzet daartegen. 'De cubaanse werkelijkheid overtrof niet mijn voorstelling ervan noch bleef zij onder de maat er van, zij was van een andere aggregatietoestand' (Mulisch 1968: 17). En dat terwijl hij verwacht had iets anders aan te treffen, zoals in het westen, 'de onveranderlijk geworden verandering: een ongetwijfeld sympathieke maar toch versteende toestand, [...]' (Mulisch 1968: 17). In *Het woord bij de daad* verschijnen Ernest Hemingway, de Amerikaanse schrijver die lang op Cuba woonde, en Che Guevara, de Cubaanse verzetsheld, als de twee antipoden die de wereldbeelden representeren die Mulisch in deze tekst tegenover elkaar plaatst:

Tussen Ernest Hemingway en Fidel Castro was kontakt niet goed mogelijk. De uitbeelder van het romantische geweld van de vereeuwiging en de uitvoerder van het systematische geweld van de vertijdelijking hebben elkaar niets te zeggen. Het gesprek tussen de vereeuwiging en de vertijdelijking wordt nu juist door de wapens gevoerd [...] (Mulisch 1968: 67).

In dit fragment plaatst Mulisch de schrijver, 'de uitbeelder', tegenover de politicus, 'de uitvoerder'. In *Het woord bij de daad* ligt zijn sympathie meer dan ooit bij de laatste. Hij voegde dan ook het woord bij de daad, en niet de daad bij het woord. Waar bestond die daad dan uit? Mulisch' gedroomde revolutie draait niet in de eerste plaats om het veranderen van de economische omstandigheden, maar moet uitmonden in de creatie van een nieuwe mens als alternatief voor de machinemens. In *Het woord bij de daad* noemt hij die mens 'de integrale mens':

De integrale mens is hij, die in staat is voor zichzelf te denken, die begiftigd is met het vermogen tot het nemen van initiatieven, die beschikt over creatieve verbeeldingskracht, die in staat is om problemen, waar tegenover hij zich gesteld zal zien, stoutmoedig onder ogen te zien en op te lossen.

De integrale mens is, samenvattend, technisch bekwaam, lichamelijk goed toegerust, moreel en geestelijk rijk (Mulisch 1968: 225-226).

Mulisch' geëngageerde schrijverschap in de jaren zestig kwam voort uit zijn poging om de vernietiging tijdens de Tweede Wereldoorlog te begrijpen en uit zijn onvrede met het klimaat van de Koude Oorlog. Aanvankelijk wilde hij deze onderwerpen fictioneel verwerken (1956-1961), maar tijdens het Eichmannproces ontdekte hij dat de schrijver maatschappelijk voorop moet lopen omdat er reëel gevaar dreigt voor de samenleving (1962-1966). Dat engagement had aanvankelijk dus een waarschuwend karakter, maar kreeg gaandeweg een positiever aspect. Er was een beweging die tegenwicht kon bieden aan de verstening, een beweging die opteerde voor een nieuwe wereld en een nieuwe mens. Die nieuwe mens zag hij voor het eerst opduiken in het Amsterdam van 1965. Die ervaring beschreef hij in *Bericht aan de rattenkoning* (1966). In het Cuba van Castro zag Mulisch die positieve droom voor even verwezenlijkt. Wat begon als een engagement uit noodzaak, werd tot een enthousiaste politieke alliantie met Provo en Cuba. Meer en meer had Mulisch zich tussen 1962 en 1969 ingegraven in een gemarkeerde politieke positie. In een dubbelinterview verweet collega-schrijver Willem Frederik Hermans hem dan ook dat hij zijn schrijverschap te veel in dienst stelde van (dubieuze) politieke bewegingen:

Hermans: – Je kunt het ook van de humoristische kant bekijken. Ik neem aan, een auteur als Harry Mulisch met uitgesproken linkse sympathieën – daarmee forceer ik je standpunt toch niet, hoop ik? – die zou in een land als Spanje met een Franco-regime geen been aan de grond krijgen. Toch doet Spanje, omdat het in de politiek van meneer Franco te pas komt, honderdduizend keer meer voor Cuba, dan hele Harry met zijn boekie.

Mulisch: – Dat heeft ook allerlei oorzaken, zoals koloniale nostalgie ...

Hermans: – Daarmee is de belangrijkheid van het geëngageerde schrijven volgens mij aardig beschreven.

Mulisch: – Maar op mijn kleine akkertje vind ik, dat ik wel iets moet doen wat buiten dat akkertje gaat. Ze hoeven niet te zeggen: zijn laatste boek was beter of slechter dan zijn vo-

rige. Zo is mijn boek over Cuba helemaal niet bedoeld en beoordeeld. En voor zover het zo beoordeeld is, probeerde men het op die manier te ontkrachten, waarmee de literatuurkritiek in politieke dienst trad (Brugsma 1982: 87).

Het antwoord dat Mulisch hier geeft, is belangrijk. De literatuurkritiek moet *Het woord bij de daad* niet op esthetische gronden beoordelen, maar op politieke. Die uitspraak sluit aan bij de vaker geciteerde uitspraak dat je 'in tijden van oorlog' geen romans schrijft (Van Marissing 1982). In 1968 en 1969 lijkt Mulisch helemaal gebroken te hebben met het literaire schrijverschap. Balanceert hij in *De zaak 40/61* en *Bericht aan de rattenkoning* nog tussen distantie en betrokkenheid, in *Het woord bij de daad* bevindt de schrijver zich voortdurend tussen de politieke elite. Hij bezoekt hooggeplaatste Cubanen, die hem rondleiden en van alles laten zien. Als hij beschrijft hoe hij door de Cubaanse regering ontvangen wordt, gebruikt hij de woorden:

Men was onder vrienden. Hoe moet ik het uitdrukken? Een paar dagen eerder hadden de vietnamezen buiten Havana een afscheidslunch gegeven: om en om waren wij onder de loggia aan de tafels gerangschikt: een dichter, een meisje van het Nationaal Bevrijdingsfront, een schilder, een jongen van het Front, een zanger, een meisje, een vietnamese kolonel, een *comandante*...; de oude Carlos Puebla, 'de stem van de revolutie', kwam met zijn gitaar en zong over de *ley de reforma urbana*, en over Ernesto Che Guevara, op dat moment nog in leven. Wie zou niet ontroerd worden? (Mulisch 1968: 229)

In een latere passage in de roman reflecteert de ik-verteller uit deze documentaire expliciet op deze verandering. Door zo sterk partij te kiezen, is er van een autonome en onafhankelijke schrijver niet veel meer over. In *Bericht aan de rattenkoning* stond de betrokken schrijver nog tegenover de heersende klasse van regenten, in deze tekst toont hij slechts zijn betrokkenheid met een heersende klasse die het in zijn ogen juist aanpakt.

Voor het eerst roeide ik niet tegen de stroom op, de stroom van de algemene overtuiging, de officiële politiek; voor het eerst begon ik te begrijpen, hoe een bourgeois in mijn eigen land zich moet voelen, wanneer hij van bovenaf zijn eigen opvattingen hoort reproduceren. Ik hoorde de mijne, maar met dit verschil, dat er weliswaar een minister aan het woord was, maar niet 'van bovenaf'. [...] Hoe ondenkbaar, dat ik in een burgerlijke samenleving met hoge militairen zou praten! (Mulisch 1966: 230-231)

Mulisch' bewondering voor het Cuba van Fidel Castro kwam voort uit zijn steeds herhaalde opvatting dat Cuba niet het rijk van de verstening is, maar het rijk van de beweging. Dit 'panta rhei' van de revolutie was wat Mulisch betreft het meest fascinerend, zo zeer zelfs dat hij zijn eigen literatuuropvatting ging modelleren naar de guerillatechnieken van de Cubaanse rebellen. In *Bericht aan de rattenkoning* had hij de provo's al 'de ernst-spelende kinderen van hun tijd' genoemd. Ze ontregelden de bestaande orde door zich bedrieglijk, provocerend en verwarrend te gedragen. Maar vooral door ongrijpbaar en moeilijk te begrijpen te zijn. Die proteststrategie vergeleek Mulisch met de guerillatactie uit Mao's *Joe Tsi Tsjan*. Hij plaatste Mao's geschrift tegenover het bekende *Vom kriege* van Clausewitz. De essentie van een guerillaoorlog is dat je je weet te onttrekken aan de binaire oppositie waarin de tegenstander je wil plaatsen: die van een frontale oorlog tus-

sen twee legers. Mao schrijft dat de guerrilla's 'zich [moeten] verplaatsen met de vloeibaarheid van het water en het gemak van de waaiende wind. Hun tactiek moet voor de vijand bedrieglijk, provocerend en verwarrend zijn' (Mulisch 1966: 134). De provo's lijden hun definitieve nederlaag op het moment dat het wél tot een grote beslissende slag met de politie komt. Deze 'grote kladderadatsch' markeerde het einde van de provorevolutie.

Met die literaire guerrillatechniek identificeerde de geëngageerde schrijver Harry Mulisch zich. De geëngageerde schrijver moet zijn politieke tegenstanders niet op een directe manier aanvallen. Als de schrijver een debat aangaat met de politicus, dan verliest hij omdat hij zich op het terrein van de politicus heeft laten lokken. De schrijver moet niet zelf een politicus worden, maar hij moet ongrijpbaar blijven, ondermijnen, ontmaskeren en hij moet de grenzen tussen ernst en spel opheffen. Wat Mulisch als politieke revolutionair, als revolutionair filosoof en als ernst-spelende schrijver wilde bereiken is het ontstaan van een nieuwe, 'wordende' mens die zich verzet tegen veroudering en verstening. 'Zo wordt er een andere mens geboren, een mens als *waarde*, niet als koopwaar [...]' (Mulisch 1968: 169-170).

De vraag waarover Mulisch zich in de jaren hierna ging buigen was natuurlijk: hoe kun je als schrijver op dezelfde manier creatief zijn? Het pijnlijke was immers dat een aantal noties (verstening, eeuwigheid, volmaaktheid) nu precies de noties zijn die traditioneel aan de literatuur worden toegeschreven. Niet voor niets was het de schrijver Hemmingway die tegenover Castro stond. Mulisch concludeerde vooralsnog dat de traditionele schrijver helaas dichterbij Hemmingway (en daarmee bij Eichmann) stond dan bij Castro: daarom begon hij vanaf nu te pleiten voor het collectieve schrijverschap van een artistieke guerrillagroep en ontwierp hij een nieuwe literatuuropvatting. 'Maar eenheid is uit den Boze, in de kunst zo goed als in de staat. Het is een voorschrift uit absolutistische dagen: wat de artistieke eenheid verstoort, moet verwijderd worden – wat de politieke eenheid verstoort, moet neergeslagen worden. Maar de artistieke en de politieke tijden zijn veranderd' (Mulisch 1966: 196).

Ook *Het woord bij de daad* is geënt op een uitgewerkte tegenstelling. Op politiek niveau is dat de tegenstelling tussen de Verenigde Staten (het imperialisme) en Cuba (de permanente revolutie). Deze tegenstelling valt samen met die tussen rechts en links en die tussen machine en mens. Anders dan in *Bericht aan de ratenkonink* komt het in dit boek niet tot een confrontatie tussen beide polen, al waarschuwt Mulisch wel voor het gevaar dat de revolutie permanent bedreigt. Mulisch stelt vast dat het lot van de Commune nog altijd boven het hoofd van Cuba hangt. Het is de taak, zo stelt hij, van ieder behoorlijk mens om te zorgen dat de Cubaanse revolutie overleeft. 'En wanneer de Amerikanen het land verpletteren, zal dat *onze* schuld zijn, want dan hebben wij niet genoeg ondernomen' (Mulisch 1968: 250).

4 'Een pleidooi voor iets verstaanbaars'. Het literaire engagement van Hugo Claus

'Een pleidooi voor iets verstaanbaars' (Vandenbroucke 1996: 11), zo typeerde Hugo Claus meer dan veertig jaar na dato de poging die hij in 1952 met *Tancredo infrasonic* deed. Het openingsgedicht van deze bundel kan opgevat worden als een van de eerste geëngageerde momenten in het schrijverschap van Claus. Het is een pleidooi voor een meer maatschappijbetrokken, socialer gerichte poëzie:

Dit is een brief aan mijn broeder dit is drijfhout
Een Bericht aan de bevolking een vriendelijk
Spreekwoord aan een soldaat gericht (Claus 1952: 7).

Hier spreekt de dichter de wens uit om zijn woorden tot anderen te richten. Maar van een verstaanbaar betoog bleek geen sprake te zijn. Ondanks het programma-tische openingsgedicht werd *Tancredo infrasonic* ervaren als een ontoegankelijke en hermetische bundel.

Het zou uiteindelijk nog tien jaar duren voordat Claus opnieuw een poging deed om zijn bericht tot de bevolking te richten. Die nieuwe poging ondernam hij op nieuwjaarsdag 1962 tijdens de zogenaamde Anti-Atoombom Mars in Amsterdam, georganiseerd door het 'Comité voor de Vrede 1962'. Claus droeg zijn steentje bij aan de manifestatie door het voordragen van zijn speciaal voor de gelegenheid geschreven gedicht 'Bericht aan de bevolking'. Geen hermetische poëzie dit keer, maar een verstaanbaar gedicht waarmee hij aansloot bij belangrijke discussies rond de atoombewapening en waarbij hij als publieke figuur op de 'barri-cades' stond. Hij gaat in het gedicht expliciet in op datgene wat er van de dichter wordt verwacht: de dichter is degene die in 'romance-vorm [...] / het gejammer van de mensen in hun tuinen [registreert]', hij hoort zich niet met het 'ratelwerk der politiek' te bemoeien (Claus 1962: 145). Tegen dat beeld lijkt Claus zich te willen verzetten en dat doet hij door de politiek wel degelijk tot onderwerp van zijn gedicht te maken: in 'Bericht aan de bevolking' staat het actuele probleem van de atoomdreiging centraal. Claus verwijst – net zoals het 'Comité voor de Vrede 1962' op spandoeken en in folders deed – naar de gevolgen van een atoomontploffing. Met de dichtregel 'dat wij mogen ver-assen en verdwijnen' (Claus 1962: 148) verwijst hij naar de allesverwoestende kracht van de atoombom, die levende wezens in enkele seconden kon doen verdampen. En met de regels 'Zullen schromelijk / Al onze oog-en-tandloze kleinkinderen / Tot op hun zestien tenen vervellen?' (Claus 1962: 146) refereert hij aan de schadelijke effecten van een ontploffing op ongeboren kinderen. Het meest treffend vat Claus de atoomdreiging echter in een metafoor: het is een 'scheet van God' (Claus 1962: 147) en 'één gruwelijke, obscene wind van God' (Claus 1962: 146). Zijn gedicht eindigt met een parodie op het Onze Vader, een nucleaire apocalyps:

Onze Vader
Die in de Hemel zijt
Gezegend is Uw Bom
Dat Uw Rijk kome
Dat Uw Megatonnen ontvlammen hier op aarde
Als in Uw Hemel.

Geef ons heden ons nucleair wapen
 En vergeef ons onze voorlopige vrede
 Zoals wij vergeven wie ons weerstaat met gejangk om vrede.
 En leid ons niet in de bekoring der ontwapening
 Maar dat wij mogen ver-assen en verdwijnen
 Tot op het einde der tijden.
 Amen (Claus 1962: 148).

Aan de toeschouwers van de protestdemonstratie gaf Claus te kennen dat ze net zo goed de hand aan zichzelf konden slaan, voordat het te laat was. Hij riep hen dan ook op hun eigen rol kritisch te bekijken, zoals hij zelf ook deed. Want eigenlijk zag de dichter het nut niet van protesteren en actievoeren: 'Hoe ik hier sta voor gek. / Want wie ben ik dat ik me sterk maak om u wat dan ook / Te zeggen?' (Claus 1962: 146). Het haalt zijn betoog in een klap weer onderuit. Een eenduidige boodschap leek Claus dan ook niet te willen verkondigen. Toch kan 'Bericht aan de bevolking' beschouwd worden als een van de eerste geëngageerde 'gelegenheidsgedichten' waarmee Hugo Claus in de jaren zestig van zich liet horen. In de jaren die volgden zou hij nog vaker op publieke plaatsen zijn werk voordragen, bijvoorbeeld tijdens de Anti-Censuur Protest Read-In op 15 maart 1968 in Antwerpen. Daar las hij zijn gedicht 'Aan de gecensureerden' voor, waarin hij de toehoorders opriep tot het innemen van een meer geëngageerde houding: 'Trek de condoom van uw kop. / Leer minder letterkundig minnen / En eerder haten wat gij ondergaat' (Claus 1970: 58).

Zelf noemde Claus gedichten als 'Bericht aan de bevolking' en 'Aan de gecensureerden' 'publieke gedichten'. Ze waren bedoeld voor de voordracht, er werd direct een publiek aangesproken en de dichter schrok er niet voor terug om over concrete, maatschappelijke onderwerpen te reppen. Deze gedichten zijn niet alleen 'publiek' vanwege de vaak actuele thematiek, ook de werkwijze van de schrijver is opvallend te noemen. De aanleiding voor het schrijven van dergelijke gedichten kon namelijk van alles zijn. Dus ook een bericht in de ochtendkrant, zoals blijkt uit de ode aan Spoetnik, die Claus acht dagen na de lancering van deze satelliet publiceerde in het dagblad *Vooruit* (Claus 1957). Zoals er in de krant op het nieuws gereflecteerd werd, deed Claus dat op openbare wijze met zijn gedichten. Het schrijven van deze publieke gedichten kwam tot een hoogtepunt in de bundel *Van horen zeggen* uit 1970, met daarin 'anti-poëzie die zich bezighoudt met de dagelijkse verbeelding en moderne fenomenen' (Claus 1970: flaptekst).

Die bundel *Van horen zeggen* vormt een belangrijk verzamelpunt in deze geëngageerde periode binnen Claus' schrijverschap. Hierin komen namelijk verschillende gedichten samen die hij in de loop van de jaren zestig schreef en voordroeg; gedichten die verschillende sociale en maatschappelijke zaken tot onderwerp hebben. Een van die onderwerpen is Claus' bewondering voor Cuba, waar hij begin 1968 samen met Harry Mulisch een bezoek aan had gebracht. Het is een van de weinige momenten in de carrière van de schrijver waarop hij betraapt kan worden op het verkondigen van een politiek ideaal. Op Cuba had hij iets bijzonders gezien:

Ik kwam uit Cuba terug met een gevoel, alsof ik pepillen had gegeten. Alsof ik high was, helemaal trillerig van opwinding. Ik voelde me ontzettend opgekikkerd door alles wat ik

daar had gezien, meegemaakt. Ik had nooit gedacht dat ik zo zou kunnen reageren. Ik ben van nature een zeer wantrouwig iemand, maar toch ... (Schoemans 1968: 4).

Net als Mulisch wilde Claus zijn ervaringen op Cuba op literaire wijze verwerken en kenbaar maken. Hij deed dat in de vorm van een lang gedicht, want, zo stelde Claus, 'Ik moet mijn indrukken en emoties in een gedicht kunnen kanaliseren' (Auwera 1969: 91). Onder de titel 'Cuba libre' werd het negen pagina's tellende gedicht opgenomen in de bundel *Van boren zeggen*.⁹ Dat het bijna twee jaar duurde voordat Claus het lange gedicht afrondde en publiceerde, lijkt deels verklaard te kunnen worden door de moeite die hij had om het materiaal te verwerken: 'Omdat [ik], precies door [m]ijn emotieve inzet en de bezorgdheid om zo duidelijk mogelijk en onmiskenbaar over Cuba te schrijven met lyrische elementen, in het slop zit' (Claus 1968: 251).

In het onderschrijf noemde Claus 'Cuba libre' een 'spreekgedicht'. Dat kan betekenen dat het bij uitstek geschikt was om voorgelezen te worden, maar het kan ook duiden op de vele verschillende stemmen die in het gedicht hoorbaar zijn. Wie er spreekt en tot wie er gesproken wordt, is in de meeste gevallen niet duidelijk:

Hebben zij maar één krant?
 Eén. – How charming!
 [...]
 Staen er moorden in, verkrachtingen?
 Neen.
 Alleen propaganda?
 Ja. – How queer! (Claus 1970: 70)

Er lijken steeds verschillende gezichtspunten ingenomen te worden, waarbij diverse facetten van de Cubaanse revolutie behandeld worden. In brokjes krijgen we de geschiedenis te lezen en passeren de belangrijke figuren uit de culturele revolutie de revue: Abel Santamaria, Fidel Castro, Jose Martí. Ook belangrijke momenten worden gememoreerd, zoals de gevangenschap van Castro op Isla de Pinos, in de Presidio Modelo: 'Een cirkelband van beton, / 50 meter doorsnede, 2000 cellen, / zonder ruiten of deuren, alleen tralies en muren / stomend in de hitte, 2 gevangenen per cel van 3 m²' (Claus 1970: 73). En de sfeer op Cuba ná de ontketening van de revolutie wordt beschreven: 'De meisjes zijn mooi als de dag. / Hun matrak is wit als hun tanden' (Claus 1970: 72). Er is een aantal opvallende overeenkomsten tussen 'Cuba Libre' en *Het woord bij de daad*. Claus zei dan ook dat hij het 'woord voor woord eens [was] met het boek dat Mulisch over Cuba [had] geschreven' (Auwera 1969: 92). Maar behalve enkele opvallende overeenkomsten is er ook een belangrijk verschil tussen het dichtwerk van Claus en de getuigenis van Mulisch: Claus beschrijft niet alleen de verandering op Cuba, maar vergelijkt deze ook met de situatie in zijn eigen land.

9 'Cuba libre' is niet het enige gedicht in *Van boren zeggen* waarin aan Cuba gerefereerd wordt. In het kortere 'Modellen voor een straatlied' (1970: 36) vormen de eerste letters van de dichtregels/alinea's de volgende tekst: CHE GUEVARA HA. Hoe het afsluitende 'HA' opgevat moet worden, is de vraag. Wellicht als de lach van de dichter die tegelijk een houding van bewondering en ironie aannam.

‘Is je vrouw natuurlijk blond?
 Uit welk land kom je? Waar ligt het dan?’
 En ik: ‘Uit een land dat geen land is
 maar een vergelijk, een oponthoud, een bestand,
 een tent van vunzige kleren,
 ik kom uit een land waar de mot in zit’ (Claus 1970: 72).

Het thuisland komt niet positief uit de vergelijking. Het gedicht eindigt dan ook met een opdracht – ‘*Envoi*’ – gericht aan zijn landgenoten. Aan de ‘heren, samengezakt / tot een parlement’, die niet openstaan voor verandering en die zich ophouden in hun ‘verschrikte fort / bepleisterd met de schimmel van [hun] vele woorden’ (Claus 1970: 76). Maar ook de dichters worden aangevallen, wier woorden evenmin iets teweegbrengen, want ze kunnen alleen maar ‘kwelen over de eeuwige mens en zijn verdriet’. De ik-figuur trekt zijn conclusie: ‘ik wil niet meer in deze koude wonen’ (Claus 1970: 78). Dit gedicht gaat dus niet alleen over Cuba, maar ook – en misschien in nog grotere mate – over België.

Een eenduidige boodschap leek er uit het Cuba-gedicht echter niet gedestilleerd te kunnen worden. Dat heeft wellicht te maken met Claus’ bekommernis om de literaire vorm van zijn geëngageerde werk. In tegenstelling tot Mulisch was hij niet bereid om de vorm op te offeren aan de inhoud. Voor hem was het geëngageerde schrijverschap een constante worsteling, want er leek steeds sprake te zijn van twee tegenstrijdige behoeftes. Aan de ene kant wenste Claus niet vrijblijvend en geïsoleerd te werk gaan, want ‘[h]et is indecent altijd maar aan de eeuwigheids-waarde te denken’ (Auwera 1969: 87). Aan de andere kant wilde hij niet beperkt worden in zijn bewegingsvrijheid: ‘Ik heb een welbepaalde opinie over sommige dingen, en of ik het wil of niet, dat komt in mijn werk te pas. Maar het is niet “mijn taak”. Dat is niet mijn “boodschap” om opinies mee te delen’ (Anthierens 1962: 27). Hij zag om zich heen veel zaken die hem niet onberoerd lieten, maar hij wilde zijn autonome positie als schrijver niet zomaar opgeven door zich ermee te bemoeien. Niet dat hij zich uit principe niet zou willen committeren, maar hij had zo zijn twijfels over de effectiviteit van literair protest, want ‘[i]n de politiek kun je slechts aan je trekken komen als beroepspoliticus of anders als terrorist. In een andere functie krijg je geen schijn van kans’ (De Bruyn 1966: 61).

Toch bleef Claus in de jaren zestig naar manieren zoeken waarop hij ‘iets verstaanbaars’ kon brengen. De (publieke) poëzie bleek niet het enige middel te zijn waarmee hij toenadering tot zijn publiek dacht te kunnen vinden, ook via het toneel probeerde hij hier invulling aan te geven:

Het is begonnen toen ik het gevoel kreeg dat het contact van een schrijver met zijn lezer toch maar een sprookje is. In elk geval wilde ik dat contact wel rechtstreekser. [...] Ik dacht dus, ik moet iets vinden om directe reactie te krijgen, en zo, uit een soort nood, begon ik toneel te schrijven (De Man 1967).

Claus hield het echter niet bij het schrijven van toneelstukken, hij ging ook aan de slag als regisseur, omdat hij bij het gehele creatieve proces betrokken wilde zijn. Begin 1965 stelde hij zich zelfs kandidaat voor het directeurschap van een nieuw theatergezelschap in Gent. Deze poging zou uiteindelijk op een mislukking uitlopen (want hij werd niet verkozen), maar het demonstreert de houding van de au-

teur in de jaren zestig: 'Ik wil graag die isolatie van het schrijverschap doorbreken en iets publieks doen' (Sluysmans 1964). Een groot aantal van de toneelstukken die hij in dit decennium schreef en regisseerde, waren bovendien politiek getint of gekoppeld aan de actualiteit. In *Het leven en de werken van Leopold II* (1970) stelde hij het koloniale verleden van zijn land aan de kaak, in *Tand om tand* (1969) schetste hij een toekomstbeeld van een onafhankelijk Vlaanderen en in de opera *Morituri* (1970) gaf hij zijn visie op de Vietnamoorlog. Met dit laatste stuk sneed hij dus opnieuw een belangrijk thema uit de jaren zestig aan. In *Morituri* wordt de Vietnamoorlog overigens niet expliciet genoemd, al moeten de vele impliciete verwijzingen het publiek toentertijd niet zijn ontgaan. Het stuk kan opgevat worden als een aanklacht tegen het moderne, immorele oorlogvoeren, waarbij geen ethische grenzen meer zijn en de mens door de techniek geleefd wordt.

In deze en andere stukken zien we hoe Claus zijn toeschouwers expliciet en impliciet een visie op de maatschappij voorschotelde, zonder daarbij zijn werk in dienst te stellen van een concreet politiek engagement. De vorm die hij voor deze voorstellingen koos, mag opmerkelijk genoemd worden. Het waren stuk voor stuk groteske voorstellingen, waarin barokke beelden, karikaturale personages en revueachtig entertainment de boventoon voerden. Er werd gezongen en gedanst, er waren verkleedpartijen en het toneel werd aangekleed met uitbundige decors en attributen. Dat groteske en burleske van deze stukken was volgens Claus de enige manier waarop hij bepaalde zaken aan het licht kon brengen. Hij zocht steeds de grens op tussen lachen en huilen, waardoor er een grillige mix van komedie en politiek engagement ontstond. Tot zijn grote onvrede werden deze spektakelstukken echter niet altijd gewaardeerd door de bezoekers en de kritiek. Men begreep zijn bedoelingen niet en zag het spektakel vooral als plat vermaak: 'De critici hebben toen niet gezien dat ik kinderachtigheid, banaliteit en marionetteneffecten hanteerde als stijlmiddel' (Bromet 1973: 48).

Dat vooral poëzie en toneel in de jaren zestig geschikt leken om zijn behoeftes als schrijver te vervullen, blijkt wel uit het feit dat Claus in deze jaren weinig prozawerken publiceerde. Er wordt (wellicht onterecht) gesproken over een 'periode van creatieve windstilte': na *De verwondering* (1962) en *Omtrent Dee-dee* (1963) duurde het tot 1972 vooraleer er weer een roman van zijn hand verscheen, *Schaamte*. Claus leek in deze periode dan ook moeite te hebben met het schrijven van proza, iets wat hij zelf weet aan '[zijn] onzekerheid tegenover de graad van engagement die [hij] harmonisch in de structuur van [zijn] werk [kon] opnemen' (Auwera 1969: 90). In tegenstelling tot Mulisch stelde Claus openlijk vragen bij zijn eigen werkwijze, zoals in een interview in 1966: 'En daarom heb ik nu in het laatste jaar niets gepubliceerd, omdat mijn instelling tegenover mijn materiaal redelijker moet worden, minder op het gevoel gericht en dat vergt veel meer tijd en aandacht dan mijn vroegere manier van schrijven' (Claeys 1966: 143). Bovendien was Claus niet geïnteresseerd in het schrijven van essays of journalistieke stukken. Die genres leken hem niet te liggen, zoals hij vaak aangaf in interviews:

Ja, kijk, ik ben vrij sterk gehandicapt wat het denken langs logische lijnen betreft. Ik zou het willen maar ik kan het niet. Ik ben geen rationalist maar een lyricus. Ik heb nooit essays of kritieken geschreven – ik wantrouw mijn eigen denkwerk. Ik geloof in de con-

structie achteraf, – eerst doen, dan pas er over denken. [...] Ik wilde maar zeggen dat ik moeilijk kan uitleggen wat ik bedoel. Ik kan niet redeneren maar alleen erupties van baarljke nonsens geven (Van de Pol 1967: 13).

Toen er begin jaren zeventig weer een roman van Claus verscheen, viel op dat zijn ‘pleidooi voor iets verstaanbaars’ niet langer gold. *Schaamte* – waar hij al vanaf midden jaren zestig aan gewerkt zou hebben – werd als ontoegankelijk proza ervaren. Ook in de poëzie leek een verandering op te treden: in de dichtbundel *Heer Everzwijn*, die in 1970 tegelijk met *Van horen zeggen* verscheen, werden hermetische gedichten met vooral klassieke interteksten opgenomen. Net als bij Mulisch leek de periode met meer sociaalgericht werk begin jaren zeventig tot een einde te zijn gekomen.¹⁰

De geëngageerde periodes van Claus en Mulisch lijken dus zo goed als samen te vallen. Beiden beseften dat ze in de politiek geen schijn van kans maakten en dat ze zich alleen als schrijver konden inzetten. De manieren waarop ze daar vervolgens invulling aan gaven, leggen een aantal opmerkelijke verschillen tussen de twee bloot. Voor Mulisch betekende de periode van engagement na 1959 een stilvallen van expliciet fictioneel werk. Hij begon ‘documentaires’ te schrijven. Natuurlijk hebben die teksten een artistiek karakter, maar wie ze achter elkaar leest, merkt dat er sprake is van een afnemen van onafhankelijkheid en isolement. Daar komt bij dat Mulisch geen fictionele vorm wist te vinden voor dit engagement. Voor Claus leek het tegenovergestelde te gelden. Hoewel hij net als Mulisch weinig romans schreef, bleef hij wél op zoek naar fictionele genres om zijn engagement vorm te geven. Zijn publieke gedichten en theaterstukken zijn daar het resultaat van. Bovendien liet hij de politieke inhoud van zijn stukken samengaan met groteske en spectaculaire vormen. De boodschap stond nooit voorop, maar werd ingepakt en omkleed. We zouden zijn keuze voor het groteske dan ook kunnen interpreteren als een middenweg tussen geëngageerd theater en artistieke onafhankelijkheid. Waar Mulisch op een gegeven moment zijn schrijverschap op het spel zette, daar zette Claus liever zijn betrokkenheid op het spel. Voor Mulisch was het een ideologische aangelegenheid, voor Claus – op enkele momenten na – in de eerste plaats een artistieke. Ondanks – of misschien wel dankzij – deze verschillen gingen de twee schrijvers een samenwerking aan.

5 Het collectieve kunstwerk *Reconstructie*

Aan de basis van het collectieve kunstwerk *Reconstructie* lag een gedeelde ervaring: Harry Mulisch, Hugo Claus en Peter Schat waren begin 1968 op Cuba te gast in het kader van het *Congreso Cultural*, een groot propagandacongres waar honderden westerse intellectuelen voor waren uitgenodigd. Het idee voor de opera – het maken van een ode aan Che Guevara – kwam dan ook van deze drie. Louis Andriessen en Reinbert de Leeuw zagen wel wat in dit onderwerp, maar Mischa Mengelberg en Jan van Vlijmen stonden er afwijzend tegenover (Adlington 2007: 171). Toch wisten de zeven mannen de ideologische verschillen weg te poetsen,

10 Voor meer over Hugo Claus in de jaren zestig zie: Beeks 2010.

ze wilden immers als een artistieke guerrillagroep te werk gaan. Dat principe verwoordde Mulisch achteraf in ‘Een geldig recept?’:

En al dadelijk werd het ons nu duidelijk, dat wij alleen als deze artistieke *guerrillagroep* recht konden doen aan ons onderwerp: de strijd tegen het us-imperialisme in Latijns-Amerika. Onze revolutionaire werkwijze zou, anders gezegd, ons revolutionaire onderwerp weerspiegelen, en er op die manier wezenlijker in binnendringen dan wanneer het alleen object bleef (Mulisch 1979: 39).

Dit idee van de guerrilla sloot zowel aan bij de opvatting van Fidel Castro die zei dat er van de kracht van de gemeenschap moest worden uitgegaan, als bij de filosofie van de Provo's, die eveneens de guerrillatactiek verkozen hadden (Adlington 2007: 171). Dat de groep de samenwerking zeer serieus nam, blijkt wel uit het feit dat ze in juli 1968 een week lang in een klooster in Diepenveen aan het werk ging. Daar werd de basis gelegd voor de opera én voor het groepsgevoel, zoals Reinbert de Leeuw vertelde in een interview in 1986:

In dat klooster hebben we vaak gehuild van het lachen. Ik weet nog dat in aanwezigheid van de paters dikwijls gevloekt werd of ‘kut’ geroepen en dat Harry een van hen een keer per ongeluk met ‘ober’ aansprak. We konden ons niet voorstellen dat we ooit weer individueel zouden werken. Dat was vanaf dat moment definitief afgelopen. Die samenwerking was zelfs zó sterk, dat we de zaak na Reconstructie zouden uitbreiden en uiteindelijk met de hele wereld samen één opera zouden schrijven (Rooduijn 1986: 106).

De collectieve werkwijze paste bovendien perfect in de tijd. ‘Dat proces geeft uitdrukking aan wat de jaren zestig waren, aan hoe je in de wereld stond,’ vervolgde de Leeuw, ‘De “achtste man” stond voor het gemeenschappelijke idee, dat altijd beter was dan elke individuele inbreng. Begrippen als solidariteit hadden een concrete betekenis’ (Rooduijn 1986: 106). Het idee van de ‘achtste man’ hield in dat er door de samenwerking een meerwaarde kon ontstaan, die de zeven individueel niet hadden kunnen bewerkstelligen. Dat gold ook voor de samenwerking van de componisten onderling, zoals benadrukt werd in *Blauwdruk van de opera Reconstructie*: ‘Wij hebben de paradoxale ervaring dat deze werkwijze niet uitmondt in een kleurloos compromis op basis van de compositorische technieken die wij met elkaar gemeen hebben, maar dat er een nieuwe muzikale situatie ontstaat, die ieders individuele muzikale capaciteiten op scherp stelt’ (Andriessen e.a. 1969: 11). Meer nog dan het eindresultaat, telde dan ook de samenwerking, zoals Mulisch verklaarde: ‘Voor ons is de opera al geslaagd omdat die samenwerking geslaagd is’ (Van Marissing 1969: 25).

De voorbereidingen op de opera gingen ondertussen niet onopgemerkt voorbij. Henk van der Meijden – roddeljournalist met een eigen showpagina in *De Telegraaf* – was in februari 1969 verantwoordelijk voor het ontstaan van een grote rel rond het project. Hij publiceerde verschillende paginagrote artikelen waarin *Reconstructie* en het Holland Festival gehekeld werden. Van der Meijdens voornaamste bezwaar was dat de makers van de opera met gemeenschapsgeld ‘een grote politieke hetze tegen Amerika en een verheerlijking van de revolutie op Cuba’ mochten vertonen (Van der Meijden 1969a: 33). Bovendien ontving het exclusieve Holland Festival volgens hem onterecht overheidssteun, want het ging om ‘de verspilling van tonnen aan evenementen, waar slechts een klein snobistisch pu-

blik op zit te wachten' (Van der Meijden 1969b:5). Van der Meijden rekende uit dat elke stoel tijdens de zes geplande voorstellingen van *Reconstructie* voor tachtig gulden werd gesubsidieerd door de overheid, geld dat dus niet ten goede kwam aan de gewone belastingbetaler. De Telegraafcampagne had zijn uitwerking en resulteerde zelfs in Kamervragen. Marga Klompé – Minister van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk – moest zich verantwoorden voor het Holland Festival, dat met overheidssteun politiek protest in haar programmering verwerkte. Zou bondgenoot Amerika hier op staatskosten beledigd gaan worden? De minister was echter niet bereid om in te grijpen in de plannen van het festival en beargumenteerde dat de overheid zich niet zou moeten mengen in het artistieke proces (Adlington 2007: 179).

De zeven makers van *Reconstructie* waren ondertussen niet rouwig om de consternatie die *De Telegraaf* rond hun opera veroorzaakt had, het was immers gratis publiciteit. Bovendien vergrootte alle ophef de slaagkans van het project, zoals Reinbert de Leeuw memoreerde in een documentaire over *Reconstructie*. 'Juichend' had hij met zijn vrienden de stukken in de krant gelezen:

Het was toch kantje boord allemaal, of het wel kon. Dat het uiteindelijk allemaal door is gegaan hebben we volgens mij vooral aan Henk van der Meijden te danken. Want als er een ding zeker was, dan was het dat je niet kon wijken voor een hetze van *De Telegraaf*. Dat kon niet, dat was not done. Dus toen wisten we: nu gaat het door (*Andere tijden* 2005).

De opera was op de kaart gezet en de politieke tegenstellingen waren benadrukt. Want dat de makers zich in de linkse, revolutionaire hoek van het politieke spectrum ophielden, dat mocht inmiddels duidelijk zijn. De publiciteit, de ophef en de politieke reacties maakten het mogelijk om een politiek statement te maken. Want, zoals Mulisch het bijna twintig jaar na dato formuleerde, 'het was een groot "NEE" tegen de schoften, [...] vanuit een groot en enthousiast "JA" dat wij vertegenwoordigden' (Rooduijn 1986: 105). Toen *Reconstructie* op 28 juni 1969 in première ging in theater Carré in Amsterdam, waren de twee belangrijkste doelen dus al bereikt: de collectieve samenwerking was gerealiseerd en de opera had voor politiek oproer gezorgd.

6 Een revolutionaire opera

De bezoeker die op 28 juni 1969 een plek had weten te bemachtigen in het uitverkochte Carré, moest plaatsnemen op de tribunes rond een soort circuspiste met daarachter een toneel. Op dat toneel lagen onderdelen van een elf meter hoog beeld van Che Guevara. In de loop van de voorstelling zouden zeven 'arbeiders' dit beeld stuk voor stuk opbouwen. Aan de zijkanten van het toneel hingen 26 metalen platen met de letters van het alfabet, die tijdens de opera 'op gezette tijden' zouden openklappen, 'als verbaal pendant van het te bouwen monument' (Andriessen e.a. 1969: 7). Naast deze twee doorlopende processen was er nog een handeling die herhaald werd tijdens *Reconstructie*: iedere vijftien seconden werd er een Latijns-Amerikaanse persoonsnaam omgeroepen, want op Cuba stierf er iedere vijftien seconde iemand als gevolg van het Amerikaanse beleid. In de piste

was een grote cirkel met een doorsnede van zeven meter te zien, die het westelijk halfrond moest voorstellen. Latijns-Amerika werd voorgesteld als een reusachtig bed, geflankeerd door lianen en reuzenvarens die het oerwoud van Bolivia moesten suggereren. Het ‘meisje in bloedbevlekt bruidstoilet’, dat aan het begin van het stuk op het grote bed zat, was de personificatie van Cuba.¹¹

Er was voor de toeschouwer dus véél te zien tijdens *Reconstructie*. Bovendien kende het stuk ook nog eens twee verhaallijnen die afwisselend gepresenteerd werden en die elkaar aan het einde van het stuk ontmoetten. In de eerste verhaallijn wordt het verhaal verteld van Don Juan die probeert de meisjes Cuba en Bolivia te overheersen. De tweede verhaallijn draait om een groep hooggeplaatste Amerikaanse zakenlieden. Zij zijn verbonden aan de Totaal-Amerikaanse Compagnie en hun namen beginnen meestal met een C (Clyde, Clarence, Chouchou en Cinderella). Het personage ABC blijkt in de loop van het stuk de grote baas van de Compagnie te zijn. Hij heeft twee missies: hij wil zijn afkomst achterhalen én hij wil de ‘Gevederde Slang’ (Che Guevara) die zijn ‘missiewerk’ in Latijns-Amerika dwarsboomt uitschakelen.

De eerste verhaallijn is gebaseerd op het verhaal uit Mozarts opera *Don Giovanni*. In de klassieke opera wordt Don Juan tijdens het verleiden van een jonge vrouw gestoord door haar vader. Hij vermoordt de vader, maar wordt na diens dood lastig gevallen door zijn standbeeld. Het standbeeld weet Don Juan uiteindelijk via een list mee te slepen naar de hel. In *Reconstructie* is het Amerika (Don Juan) die Cuba en Bolivia verkracht en die Che Guevara (‘de vader van Cuba’) vermoordt. Che keert vervolgens terug als standbeeld om Don Juan naar de hel te sleuren. Don Juan wordt in het stuk overigens vergezeld door Erasmus. Hij is hier niet de beroemde humanist, maar loopt mee aan de hand van Don Juan en speelt twee verschillende rollen. Allereerst vertegenwoordigt hij Nederland en zijn internationale politiek: Erasmus loopt achter Don Juan aan zoals Nederland het beleid van de Verenigde Staten volgde in de jaren zestig. Maar Erasmus vertegenwoordigt ook zoiets als ‘de humanistische intellectueel’, die ‘weigerde te kiezen toen er gekozen moest worden’ (Andriessen e.a. 1969: 14). Hij is het type intellectueel waartegen de makers van *Reconstructie* – jonge kunstenaars die wél durfden kiezen – zich afzetten.

De twee verhaallijnen komen samen wanneer de zojuist vermoorde Che wordt gevonden door een Amerikaan genaamd Bill. De ‘Gevederde Slang’ is uitgeschakeld en daarmee is een van de missies van ABC dus al volbracht. In de nasleep van de moord ontvouwt zich een knotsgek verloop van gebeurtenissen en wordt ook de tweede missie volbracht, want ABC ontdekt dat hij het kind is van Tarzan en Principia Economica Al Caponensis, ‘de liefste, de bevalligste, de aanminnigste van alle splijtzwammen van de planeet’ (Andriessen e.a. 1969: 86). Deze ongemakkelijke waarheid wordt bekend gemaakt door nazi Martin Bormann, hier gepresenteerd als zoon van Martin Heidegger. Hij verenigt ABC met zijn familie, maar niet lang daarna worden ze allen om het leven gebracht door Don Juan.

De opera wordt besloten met een reeks gescandeerde zinnen, steeds bestaande uit variaties op ‘Nooit meer ...’:

11 De beschrijving van het decor is gebaseerd op de beschrijvingen in *Blauwdruk van de opera Reconstructie* (Andriessen e.a. 1969).

Nooit meer goede smaak – NOOIT MEER
 Nooit meer toegangsprijzen – NOOIT MEER
 Nooit meer beursberichten – NOOIT MEER
 Nooit meer medezeggenschap – NOOIT MEER
 Altijd zeggenschap – ALTIJD (Andriessen e.a. 1969: 130)

Het slot van het stuk toont ons dus de teloorgang van het Amerikaanse kapitalisme, dat wordt verbeeld door ABC en zijn familie. Dat zij uiteindelijk worden gedood door Don Juan (de personificatie van de Amerikaanse uitbuiting), kan alleen maar betekenen dat de makers wilden suggereren dat dit soort zelfverrijking zich uiteindelijk tegen de Verenigde Staten moest keren. De oorzaak voor de Amerikaanse ondergang is te vinden in de opstand van Cuba. Het meisje Cuba ontsnapt uit de harem van Don Juan en dat geeft alle andere meisjes de inspiratie om ook in verzet te komen. Met andere woorden: de Cubaanse revolutie gaf de andere landen de hoop ook onder het Amerikaanse juk uit te komen. In die zin fungeerde het levensgrote standbeeld van de dode Che Guevara als het beeld van het verzet tegen het Amerikaanse kapitalisme. Het slot van *Reconstructie* moest dan ook de utopie van een volledig bevrijd en gedemocratiseerd Latijns-Amerika uitbeelden.

Het verhaal van deze opera werd niet alleen in tekst en beeld verteld, maar ook door middel van een zeer doordachte muzikale encensering. De vijf componisten maakten rijkelijk gebruik van werk van bestaande componisten (in het bijzonder van Mozarts *Don Giovanni*), zonder daarbij letterlijke citaten te gebruiken. Ze vervormden de klassieke werken door bepaalde instrumenten weg te laten en door het elektronisch nabootsen van klanken. Via deze muzikale vervreemding wilden zij kritiek leveren op de muziek die zij bewerkten. Zo reageerden zij op de burgerlijke ideologie die in hun ogen uit sommige klassieke stukken sprak (zoals van Mozart, Wagner en Haydn) en op de kapitalistische ideologie die ten grondslag lag aan de populaire beatmuziek, waarmee ze ook de scheiding tussen hoog en laag wilden opheffen. Wie goed kijkt en luistert, ziet echter dat de populaire muzikale vormen (zoals beatmuziek, chansons en popmuziek) steeds verbonden werden met het Amerikaanse kapitalisme, terwijl de Latijns-Amerikaanse karakters werden gekoppeld aan progressieve avant-gardemuziek. Ook wat betreft de stilistische coherentie werd dit verschil benadrukt. Waar het negatieve getoond moest worden, zorgden de componisten altijd voor onsaamenhangende muzikale patronen, en vice versa. Dat is bijvoorbeeld te zien in de tegenstelling tussen de onsaamenhangende zangen van Don Juan en de liederen van Bolivia, die juist gekenmerkt worden door continuïteit en stilistische eenheid (Andriessen e.a. 1969: 22). Er werd, zoals Adlington betoogt, dus allerm minst gebroken met de tegenstelling tussen avant-garde en kitsch (Adlington 2007: 187).

In de muzikale encensering, de theatrale performance en het libretto zien we telkens een spanningsveld tussen artistiek experiment en ideologische progressiviteit. Op alle vlakken moesten de makers balanceren tussen de drang om artistiek vernieuwend te zijn (wat ten koste zou kunnen gaan van de boodschap) en hun wil om een politiek statement te maken (waardoor het kunstwerk te eenduidig dreigde te worden). Die gespletenheid tussen artistieke en politieke vernieuwing zorgde zo nu en dan zelfs voor spanning in het creatieve proces. Zo vertelde Hugo

Claus in een interview in *Humo* dat hij het totaal niet eens was geweest met de heroïsche manier waarop Che Guevara in het stuk was afgebeeld:

[De anderen hadden] speciaal voor mij een B.I.Z. opgericht, een Bureau voor Ideologische Zuiverheid. Vooral over die passage met de dood van Che Guevara waren we het niet eens: ik had voorgesteld dat hij in de rug geschoten zou worden, terwijl hij probeerde weg te kruipen als een rat. Dat vonden de anderen heiligschennis, Che moest zeggen: 'Hier Ben Ik, Pak Me Dan', en hij moest nog in het gezicht van zijn ondervrager spuwen ook. Wie beschrijft hun verbazing wanneer een paar maanden later de historische waarheid blijkt te zijn dat Che inderdaad geprobeerd heeft weg te lopen (De Coninck en Piryns 1972: 18).

Vooral het einde van het stuk leverde nogal wat discussie op tussen de zeven makers, in het bijzonder de invulling van de letter Z. Die kwestie maakt duidelijk dat er niet altijd sprake was van een harmonieus groepsproces en dat er wel degelijk grote ideologische verschillen bestonden (Adlington 2007: 175). In maart en april 1969 hield Peter Schat een 'dagboek van Z' bij, waarin hij de discussies erover noteerde (Adlington 2007: 191-192). In dat dagboek is te lezen dat er aanvankelijk drie opties waren voor de Z. De eerste optie heette: 'Z is Zon'. De meerderheid vond een zonsopgang echter een wel erg romantisch en kitscherig einde. Een tweede optie was het eindigen met het strijdlid 'De Internationale', maar dat idee werd verworpen als te banaal. Een derde optie ten slotte, was het weglaten van de Z. Maar een geëngageerd stuk zonder einde, dat was te artistiek. Deze drie opties tonen ons dus een discussie binnen de groep, waarbij de ene helft van de kunstenaars de boodschap van de opera voorop wilde plaatsen (vermoedelijk de eerdergenoemde Cubagangers) en de andere helft van mening was dat een te eenduidige boodschap de artistieke integriteit in de weg zou staan. Eind maart stelde Schat 'Z is Zingen' voor, waarbij de acteurs, de muzikanten, het publiek én het Che-beeld een lied zouden zingen dat het karakter zou hebben van een tweede 'Internationale'. Mulisch en Claus waren het met hem eens, maar de andere componisten waren fel tegen. Zij voelden er niets voor om met een musicalachtige popsong te eindigen. De artistieke vernieuwers opteerden voor 'Z is Zwijgen': een scene waarin een drie minuten durende D-noot het stuk beëindigde, gevolgd door het scanderen van de slotwoorden.

In de *Blauwdruk voor de opera Reconstructie* is te lezen dat het niet 'Z is Zingen' werd, maar ook niet 'Z is Zwijgen'. Men koos met 'Z is Zeggen' de gulden middenweg (Andriessen e.a. 1969). In de *Blauwdruk* zien we hoe het slot uiteindelijk werd opgebouwd:

De vier verschillende tempi die tijdens de teksten door het spreekkoor in *R IS RECONSTRUCTIE* door middel van metronooms hoorbaar waren, gaan de muziek beheersen wanneer het beeld voltooid is en zich ontpopt als stenen gast. De muzikale handeling wordt teruggebracht tot de ijzeren regelmaat van metronooms (Andriessen e.a. 1969: 116).

De muzikale omlijsting werd dus steeds minder melodieuze en steeds mechanischer. Er ontstond ten slotte een improvisatie waaraan geleidelijk alle musici deelnamen. Het spreekkoor beëindigde de improvisatie door het scanderen van de eerder geciteerde teksten: 'Nooit meer, nooit meer, nooit meer ...'. Het poplied was dus overboord gegooid en het scanderen van de slotwoorden kwam er voor

in de plaats. Adlington concludeert dat de ‘conceptuelen’ wat betreft het slot dus van de ‘collectieven’ gewonnen hadden (Adlington 2007: 192). Dat klopt niet helemaal, want het einde waarbij er gezwegen zou worden, was immers ook verworpen. Nu eindigde het stuk met monotoon gescandeerde spreekkoren. We zouden kunnen zeggen dat het stuk op muzikaal gebied artistiek progressief eindigde, maar dat de tekst die daarbij uitgesproken werd toch de ideologische boodschap onderstreepte. Dat illustreert nog maar eens hoe de hele opera het resultaat is van het voortdurend balanceren tussen de eenduidigheid van de politieke boodschap en de drang om artistiek vooruitstrevend te zijn.

7 Politiek traktaat of artistieke traktatie?

In de dagen en weken na de première werd er nogal wisselend gereageerd op de opera. Er waren nauwelijks recensenten te vinden die dit een artistiek geslaagde opera vonden. Dat benadrukte Bert Japin in zijn bespreking in *De Spectator*:

Uit het ultra-linkse kamp wordt nogal gejuicht, maar het is meer dankzij de tendens van het werk dan om de artistieke kwaliteiten: de andere kampen zijn gematigd tot fel afwijzend en zelfs de ultra-linkse weet ook in de lovendste kritieken niet de waarheid te omzeilen, dat het geheel tot een nogal rommelig kijkspel is geworden, waarbij het vooral aan goede regie heeft ontbroken (Japin 1969).

Inderdaad betrof de waardering vooral de ‘happening’ die *Reconstructie* was geworden. Zo sprak W. Boswinkel in *Algemeen Handelsblad* van ‘een opzienbarend evenement’, ‘iets om beslist niet te missen’ (1969: 2). En in *Trouw* gaf R.N. Degens, ondanks zijn kritiek op de opera, de lezer het advies om te gaan kijken: ‘U zult het waarschijnlijk, net als ik, helemaal geen geslaagd werkstuk vinden. Maar u zult zeker onder de indruk komen van deze toch wel boeiende manier van “theater maken” met bespeling van de gehele ruimte en met betrekking daarin van de musici die rondom de piste zitten [...]’ (1969). *Reconstructie* werd gezien als een schouwspel dat men niet mocht missen. De meeste recensenten balanceerden echter tussen waardering voor dit spektakel en kritiek op de overdaad.¹²

Over het artistieke gehalte van de opera was men niet zozeer te spreken, dat leek ondergesneeuwd te worden door de ambities op politiek terrein. In *De Telegraaf* – de krant die in de voorgaande maanden zo fel geageerd had tegen de opera – moest H.J.M. Muller niets hebben van het gemakzuchtige antikapitalisme en de overduidelijke boodschap (1969: 9) en in dezelfde krant stelde Leo Riemens dat ‘de totale indruk [...] die van een loodzwaar politiek tractaat [is], en zo iets is zelden een artistieke tractatie’ (1969: 9). Mia Aleven-Vranken en Gabriel Smit deelden die mening in *De Volkskrant*; volgens hen kwam de tekst ‘niet boven het niveau van een vinnige, handige, politieke brochure en van een echte dramatische

¹² Duidelijk negatief waren Bert Japin in *De Spectator*, Th. Wentholt in *De Nieuwe Linie* en Leo Riemens in *De Telegraaf*. De besprekingen van Mia Aleven-Vranken en Gabriel Smit in *De Volkskrant* en H.J.M. Muller in *De Telegraaf* waren gematigd. En positief getoonzet waren de recensies van de criticus van de *Nieuwe Rotterdamse Courant*, van W. Boswinkel en J. Reichenfeld in *Algemeen Handelsblad* en van L. Jacobs in *Het Vrije Volk*.

verbeelding is – niettegenstaande enkele briljante ogenblikken en verrassende, geestige vondsten – niet of nauwelijks sprake’ (1969).

De meest uitvoerige en genuanceerde recensie werd geschreven door Konrad Boehmer en Johan Pfaff in *Vrij Nederland*. Zij waren positief gestemd, maar hadden toch hun reserves: ‘Het collectief [...] heeft zich te veel vereenzelvigd met het evangelie dat het wilde verspreiden, heeft gewerkt met de gevoelige neus te zeer op de harde feiten gedrukt, heeft uiteindelijk het vrijblijvende woord te dicht naast de broodnodige daad gelegd’ (Boehmer en Pfaff 1969). Het artistieke resultaat van de *Reconstructie* voldeed dus niet aan de eisen van de kritiek: het werkstuk leek ten onder te gaan aan de overdaad aan ambities.

Over het politieke succes van de opera spreekt Anthony Mertens in *Nederlandse literatuur, een geschiedenis* zo zijn twijfels uit. Hij noemt de motivering van het project ‘eerder literair [...] dan politiek’:

In dat opzicht heeft *Reconstructie* historisch voornamelijk een documentaire waarde gehad en was het een afdruk van een mentaliteit. De relatie tussen kunst, literatuur en politiek leek even op een osmose, maar zo’n rechtstreekse – op de actualiteit gerichte – verbinding bleek niet zo vruchtbaar voor de literatuur. Schrijvers hebben een ander vak dan journalisten, dat bleek ook in de jaren zestig (Mertens 1993: 812)

Het daadwerkelijke politieke effect van *Reconstructie* mag dan verwaarloosbaar zijn, de analyse van Mertens doet het project toch te weinig recht. De makers wisten met hun werkstuk immers de gemoederen in beweging te brengen en politieke discussies los te maken. Zoals in *Elsevier* werd opgemerkt: ‘Voor het eerst in de geschiedenis van meer dan twintig jaar Holland Festival heeft een ècht principiële zaak tongen en pennen in beweging gebracht’ (Anoniem 1969b: 59). Niet alleen de Nederlandse en Belgische kranten hadden verslag gedaan, ook de internationale pers had oog voor het project. Zo noemde de Franse krant *Le Monde* de voorstelling ‘un monstrueux spectacle épique, burlesque, tragique, qui mêle le cirque au lyrisme et à l’action politique’ (Lonchamp 1969: 15). Ook *The New York Times* besteedde aandacht aan ‘the sensation of the European theatre’, hoewel de Amerikaanse recensent niet echt onder de indruk was van deze aanval op het Amerikaanse imperialisme. Volgens hem was het resultaat van *Reconstructie* een soort ‘schoolboy naughtiness’, ‘which makes it difficult to take as a serious work of art’ (Barnes 1969). De Nixon-gezinde krant *Washington Star* nam de aanklacht tegen Amerika wél serieus en richtte zelfs een dringend verzoek aan de Nederlandse regering om het project te ontmantelen (Rooduijn 1986: 106). Deze mate van opschudding en debat waarvoor de opera zorgde, had de verwachtingen van de makers waarschijnlijk ruimschoots overtroffen. Hun kunstwerk was behalve doel immers ook een middel om iets aan de kaak te stellen, en dat middel was doeltreffend geweest.

8 Conclusie

Zowel Mertens als Adlington concluderen dat het de *Reconstructie*-kunstenaars uiteindelijk vooral te doen was om het artistieke experiment. Die interpretatie doet de samenwerking naar ons idee niet voldoende recht. Beiden zien over het

hoofd dat er binnen de groep wel degelijk enkele figuren waren die vooral politiek gemotiveerd werkten. Daar komt bij dat de opera commercieel gezien een succes was: Carré was tijdens de zes voorstellingen volledig uitverkocht en de makers konden hun boodschap dus goed verkopen. Bovendien ontstond er rondom de opera een uitvoerige publieke en politieke discussie. Genoeg redenen om te betogen dat *Reconstructie* wel degelijk politiek effect had.

De vraag of de opera als artistiek of als politiek product geslaagd is, brengt de problematiek van het literaire engagement opnieuw onder de aandacht. In de oordelen over het stuk kwam steeds naar voren dat de geëngageerde intentie verhinderde dat het een artistiek vernieuwend kunstwerk werd. Daarmee stuitten de makers van de opera op de conventies die literatuur- en toneelcritici hanteerden en die nog altijd gekleurd werden door het autonomistische paradigma. Maar niet alleen de critici brachten dat paradigma naar voren: ook de makers zelf worstelden in het creatieve proces voortdurend met dilemma's die te maken hadden met de vraag in hoeverre het autonome karakter van het kunstwerk zou lijden onder de expliciete wil om een boodschap uit te dragen.

Ook op het andere (in de inleiding genoemde) niveau van het literaire engagement – met betrekking tot de positie van de schrijver in de samenleving – worstelden de makers van de opera. De wens om als collectieve kunstenaarsgroep te werken kwam immers voort uit een onvrede met de individualistische, afzijdige positie van de schrijver binnen de samenleving. Lukt het hen daadwerkelijk om als een 'guerrillagroep' te functioneren? Dat lijkt inderdaad het geval te zijn geweest. De discussies laten zien dat de opera in overleg en als collectief product tot stand kwam. Zelfs op het cruciale punt van het einde, waarover logischerwijs verschillende meningen bestonden, kwamen de makers met een compromis waarin de tegenstellingen verenigd werden. De werkwijze voldoet dus aan de verwachtingen die Claus en Mulisch van de samenwerking hadden: met verenigde krachten kon er iets ontstaan dat boven de individuele talenten uitsteeg.

Het paradoxale is echter dat het kunstwerk dat uit deze collectieve werkwijze ontstond, maar moeilijk een 'guerrillakunstwerk' genoemd kan worden. Het gevolg van de gekozen strategie is namelijk in de eerste plaats dat de opera overvol was: er zijn te veel sporen van te veel kunstenaars in het kunstwerk achtergebleven. De typering die we Mulisch aan de guerrillero zagen geven, namelijk dat hij 'ernst moet spelen' en 'bedrieglijk, provocerend en verwarrend' moet zijn, lijkt niet van toepassing op *Reconstructie*. Uiteindelijk was de strekking van de opera dualistisch: het kwaad in de vorm van de Verenigde Staten (Don Juan, ABC) staat tegenover het verzet dat gerepresenteerd werd door Che Guevara. Beide posities bleven eendimensionaal. Door een opera te maken die zo dualistisch was, begaven deze kunstenaars zich op het terrein van het eenduidige politieke debat en werd hun kunstwerk dus niet provocerend en verwarrend. In zekere zin gebruikten de makers van *Reconstructie* eerder de methode-Clausewitz dan de methode-Che.

Daarmee laat *Reconstructie* het spanningsveld zien dat kenmerkend is voor iedere vorm van artistiek engagement. De artistieke eisen die aan kunst gesteld worden – vernieuwing, oorspronkelijkheid, meerduidigheid – kwamen in botsing met de maatschappelijke taak waarvoor de kunstenaars zichzelf gesteld hadden. Claus en Mulisch hebben dat spanningsveld ook binnen hun eigen schrijverschap erva-

ren in de jaren zestig. Mulisch was in deze periode op zoek naar een vorm voor zijn politieke boodschap, terwijl Claus telkens wat terugdeinsde voor al te expliciet engagement. In de opera leken ze bij elkaar te vinden waar ze naar op zoek waren: de inhoud van de opera sloot volledig aan bij Mulisch' opvattingen, de theatrale vorm van de opera kende veel overeenkomsten met de theaterstukken die Claus in deze periode maakte. De schrijvers wisten elkaar aan te vullen en zo hun eigen beperkingen te overwinnen.

Toch kunnen beide auteurs niet echt tevreden zijn geweest met het resultaat. De grote paradox van de opera was dat Che Guevara – die als symbool voor verandering moest staan – als versteend beeld op het toneel verscheen. Uit de interviews blijkt wel dat Claus nogal wat moeite had met oprichten van een huizenhoog standbeeld voor Che. En hoewel Mulisch een voorstander van dit einde was, moet hij toch ook beseft hebben dat hij hiermee het icoon van de verandering uitbeelde als een levenloos beeld. Daarmee was dit stuk in zekere zin al de voorbode voor de restauratie die later ook op Cuba zou gaan plaatsvinden, en die Mulisch later kenmerkend zou achten voor de gehele jaren zeventig. De versteende Che luidde tegelijkertijd het einde van het politieke engagement van deze schrijvers in. Begin jaren zeventig sloegen ze beiden een nieuwe weg in en ze zouden nooit meer zo expliciet uiting geven aan hun politieke betrokkenheid als in de zomer van 1969. Daarmee was ook een einde gekomen aan de utopie van het collectieve kunstenaarschap: na de opera waren er nog even plannen geweest om gezamenlijk een nieuw project te starten, maar dat kwam nooit van de grond. *Reconstructie* bleek in al deze opzichten inderdaad het 'slotconcert van de jaren zestig' te zijn geweest.

Bibliografie

- Adlington 2007 – R. Adlington, "A Sort of *Guerilla*": Che at the Opera'. In: *Cambridge Opera Journal* 19 (2007), nr. 2, p. 167–193.
- Adorno 1984 – Th. Adorno, 'Society'. In: Th. Adorno, *Aesthetic Theory*. London, 1984, p. 320–369.
- Aleven-Vranken en Smit 1969 – M. Aleven-Vranken en G. Smit, 'Reconstructie vooral kijkspul. "Moraliteit" als collectief werkstuk.' In: *De Volkskrant* (30 juni 1969).
- Andere tijden* 2005 – 'Reconstructie'. Televisie-uitzending *Andere tijden*, VPRO (31 mei 2005).
- Andriessen e.a. 1969 – Louis Andriessen, Hugo Claus, Reinbert de Leeuw, Misha Mengelberg, Harry Mulisch, Peter Schat, Jan van Vlijmen, *Blauwdruk van de opera Reconstructie. Een moraliteit*. Amsterdam, 1969.
- Anoniem 1969a – Anoniem, 'Reconstructie: opera kan nog tot publiek spreken'. In: *Nieuwe Rotterdamse Courant*, (30 juni 1969).
- Anoniem 1969b – Anoniem, 'Reconstructie Reacties Realiteit'. In: *Elsevier* (12 juli 1969), p. 59–63.
- Anthierens 1962 – J. Anthierens, 'Humo sprak met Hugo Claus'. In: *Humo* (18 januari 1962), p. 26–27; 75.
- Auwera 1969 – F. Auwera, *Schrijven of schieten: Interviews*. Antwerpen/Utrecht, 1969.
- Barnes 1969 – C. Barnes, 'Theater: Amsterdam Hit. "Reconstruction" Aims Satire at U.S. "Imperialism" in South America'. In: *The New York Times* (8 juli 1969).
- Bax 2007 – S. Bax, *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur, 1968–1985*. Den Bosch, 2007.
- Bax 2009 – S. Bax, 'Met zijn rug naar de toekomst. Harry Mulisch als historicus van de Tweede Wereldoorlog.' In: *Nederlandse letterkunde* 14 (2009), p. 215–244.
- Bax 2010 – S. Bax, 'De man die Carré ging bezetten. Het beeld van Harry Mulisch als geëngageerd schrijver. In: *Vooy's*, 28 (2010), nr. 2, p. 58–73.

- Beeks 2010 – S. Beeks, 'Naakt protest van Hugo Claus. Een reconstructie van de zaak *Masscheeroen*'. In: *Zacht Lawijd* 9 (2010), nr. 2, p. 2-31.
- Bibeb 1969 – Bibeb, 'Hugo Claus: "Je kunt elementaire eerlijke schreeuw, als die niet goed gepland is beter laten"'. In: *Vrij Nederland* (8 november 1969), p. 3-4.
- Blom 2002 – O. Blom, *Zijn getijdenboek*. Amsterdam, 2002.
- Boehmer en Pfaff 1969 – K. Boehmer en J. Pfaff: 'Het woord bleef te dicht bij de daad. Cuba en Mozart interessant gereconstrueerd in Carré.' In: *Vrij Nederland* (5 juli 1969).
- Boswinkel 1969 – W. Boswinkel, "Reconstructie": Naïef en imponerend'. In: *Algemeen Handelsblad* (30 juni 1969), p. 2.
- Bowie 1990 – A. Bowie, *Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche*. Manchester/New York, 1990.
- De Brabander 2005 – R. de Brabander, 'Literair engagement. Het onmededeelbare meedelen.' In: R. Welten (red), *Sartre. Een hedendaagse inleiding*. Kampen, 2005, p. 91-102.
- Bromet 1973 – J. Bromet, 'Gesprek met Hugo Claus: "Ik beoefen het liefst alle genres en dan in contrast"'. In: *De Vlaamse Elsevier* (3 september 1973), p. 48.
- Brugsma 1982 – W.L. Brugsma, 'Wat moet een schrijver doen? Twistgesprek tussen Willem Frederik Hermans en Harry Mulisch.' In: M. Mathijsen (red.), *De mythische formule. Dertig gesprekken 1951-1982*. Amsterdam, 1982, p. 80-96.
- De Bruyn 1966 – F. de Bruyn, 'Claus uit apenland'. In: *Avenue* (mei 1966), p. 60-62.
- Claeys 1966 – H.J. Claeys, *Wat is links?*. Brugge, 1966.
- Claus 1952 – H. Claus, *Tancredo infrasonic*. 's-Gravenhage, 1952.
- Claus 1957 – H. Claus, 'Lied van de jongeling in October'. In: *Vooruit* (12 oktober 1957).
- Claus 1962 – H. Claus, 'Bericht aan de bevolking'. In: *Podium* 16 (1962), nr. 4, p. 145-148.
- Claus 1968 – H. Claus, 'De landbouwmachines en de dichter'. In: *De Gids* 131 (1968), nr. 9/10, p. 247-251.
- Claus 1970 – H. Claus, *Van horen zeggen*. Amsterdam/Antwerpen, 1970.
- De Coninck en Piryns 1972 – H. de Coninck en P. Piryns: 'Humo sprak met Hugo Claus'. In: *Humo* (6 januari 1972), p. 12-21.
- Degens 1969 – R. N. Degens, 'Reconstructie: virtuoos verpakt engagement. Meer hilariteit dan moraliteit'. In: *Trouw* (30 juni 1969).
- Denis 2007 – B. Denis, 'Criticism and Engagement in the *Belle Époque*. The Autonomy of Literature and the Social Function of the Writer during the Third Republic'. In: G.J. Dorleijn (red.), *The Autonomy of Literature at the Fins de Siècles (1900 and 2000). A Critical Assessment*. Leuven, 2007, p. 29-40.
- Dorleijn, Grüttemeier en Korthals Altes 2007 – G.J. Dorleijn, R. Grüttemeier, L. Korthals Altes, 'The Autonomy of Literature': to be handled with Care. An Introduction'. In: G.J. Dorleijn (red.), *The Autonomy of Literature at the Fins de Siècles (1900 and 2000). A Critical Assessment*. Leuven, 2007, p. ix-xxvi.
- Ferry 1993 – L. Ferry, *Homo Aestheticus. The invention of Taste in the Democratic Age*. Chicago, 1993.
- Franssen 2008 – G. Franssen, *Gerrit Kouwenaar en de politiek van het lezen*. Nijmegen, 2008.
- Jacobs 1969 – L. Jacobs, 'Reconstructie: de ernstige gein van 7 "guerilero's"'. In: *Het Vrije Volk*, (30 juni 1969), p. 5.
- Japin 1969 – B. Japin, 'Loopt Holland Festival op laatste benen? Opera-moraliteit "reconstructie" een rommelig kijkspel'. In: *De Spectator* (5 juli 1969), p. 10.
- Korthals Altes 2007 – L. Korthals Altes, 'Aesthetic and Social Engagement in Contemporary French Literature. The Case of Francois Bon's Daewoo'. In: G. J. Dorleijn (red.), *The Autonomy of Literature at the Fins de Siècles (1900 and 2000). A Critical Assessment*. Leuven, 2007, p. 261-284.
- Lonchampt 1969 – J. Lonchampt, 'Un opéra collectif "Reconstruction" au Festival de Hollande'. In: *Le Monde* (1 juli 1969), p. 15.
- De Man 1967 – J. de Man, 'Laureaat Claus: "Ik zou eigenlijk om de drie jaar een Staatsprijs horen te krijgen"'. In: *Het Laatste Nieuws* (14 december 1967).
- Van Marissing 1969 – L. van Marissing, 'Vijf componisten : Louis Andriessen, Reinbert de Leeuw, Peter Schat, Misja Mengelberg, Jan van Vlijmen, twee auteurs : Hugo Claus, Harry Mulisch ; alsmede een computer werken in ontroerende eendracht aan een opera met 'n les: Reconstructie, een moraliteit'. In: *De Volkskrant* (12 april 1969), p. 25.
- Van Marissing 1982 – L. van Marissing, 'Harry Mulisch gelooft niet meer in de roman'. In: M. Ma-

- thijssen (red.), *De mythische formule. Dertig gesprekken 1951-1982*. Amsterdam, 1982, p. 77-79.
- Marx 2008 – W. Marx: *Het afscheid van de literatuur. De geschiedenis van een ontwaarding 1700-2000*. Amsterdam, 2008.
- Van der Meijden 1969a – H. van der Meijden, 'Politiek schandaal dreigt rond Holland Festival'. In: *De Telegraaf*, 8 februari 1969, p. 33.
- Van der Meijden 1969b – H. van der Meijden, 'Reconstructie een bodemloze put'. In: *De Telegraaf*, 19 juni 1969, p. 5.
- Mertens 1993 – A. Mertens, '28 juni 1969. Première van de opera Reconstructie. Het politiek-maatschappelijke klimaat in de jaren zestig'. In: M.A. Schenkeveld-Van der Dussen (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen, 1993, p. 807-813.
- Mulisch 1962 – H. Mulisch, *De zaak 40/61. Een reportage*. Amsterdam, 1962.
- Mulisch 1966 – H. Mulisch, *Bericht aan de rattenkoning*. Amsterdam, 1966.
- Mulisch 1967 – H. Mulisch, *Wenken voor de jongste dag*. Amsterdam, 1967.
- Mulisch 1968 – H. Mulisch, *Het woord bij de daad: getuigenis van de revolutie op Cuba*. Amsterdam, 1968.
- Mulisch 1979 – H. Mulisch, 'Een geldig recept? Korte reconstructie van "Reconstructie"'. In: H. Mulisch, *Paniek der onschuld*. Amsterdam, 1979, p. 44.
- Muller 1969 – H.J.M. Muller, 'Grove effecten, maar ... een brok theater'. In: *De Telegraaf* (30 juni 1969), p. 9.
- Van der Pol 1967 – D.F. van der Pol, 'Het tienjarenplan van Hugo Claus: Filmen levert schrijver nieuwe perspectieven'. In: *Het Vaderland* (14 oktober 1967), p. 13.
- Reichenfeld 1969 – J. Reichenfeld, 'Stijlloosheid als muzikale "stijl" boeiende affaire'. In: *Algemeen Handelsblad*, (30 juni 1969), p. 2.
- Riemens 1969 – L. Riemens, 'Zwaar politiek traktaat, maar geen opera'. In: *De Telegraaf* (30 juni 1969), p. 9.
- Rooduijn 1986 – T. Rooduijn, 'Zeven jongens en een ouwe opera'. In: *HP-magazine* (20 december 1986), p. 104-108.
- Ruiter 2010 – F. Ruiter, 'Willem Frederik Hermans: kantiaan à contrecœur'. In: F. Ruiter en W. Smulders (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam, 2010, p. 33-80.
- Ruiter en Smulders 2010a – F. Ruiter en W. Smulders, 'Het autonome schrijverschap van Willem Frederik Hermans. Een inleiding'. In: F. Ruiter en W. Smulders (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam, 2010, p. 7-32.
- Ruiter en Smulders 2010b – F. Ruiter en W. Smulders, 'Van goedwil tot misverstand, van Dorleijn tot Vaessens. Kritische kanttekeningen uit het veld.' In: *TNTL* 126 (2010), p. 63-85.
- Sapiro 2010 – G. Sapiro, 'Authorship and Responsibility. The Case of Emile Zola's Commitment in the Dreyfus Affair.' In: G. Dorleijn, R. Grüttemeier, en L. Korthals Altes, *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*. Leuven, 2010, p. 1-11.
- Sartre 1968 – J.P. Sartre, 'Wat is schrijven?'. In: J.P. Sartre, *Wat is literatuur?* Amsterdam, 1968, p. 11-33.
- Schmidt 1989 – S. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, 1989.
- Schoemans 1968 – R.H. Schoemans, '"Ik wil de pure liefde verheerlijken." De Vlaamse tv heeft zes films over de geboorte in de maak. Een opdracht ging naar Hugo Claus'. In: *Zondagmorgen* (januari 1968), p. 4.
- Sluysmans 1964 – C. Sluysmans, 'Hugo Claus' wens: theaterdirecteur worden! "Schrijven blijf ik tòch wel". In: *De Telegraaf* (14 mei 1964).
- Schaevers 1993 – M. Schaevers, 'Claus: "Harry wou altijd een monument worden; ik lig liever als een vodje in een hoek": Hugo Claus en Harry Mulisch: het dubbelinterview'. In: *Humo* (4 februari 1993), p. 14-23.
- Smulders 2010 – W. Smulders, '"Polemisch mengelwerk": Hermans geeft een lesje in autonome literatuur.' In: F. Ruiter en W. Smulders (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam, 2010, p. 81-136.
- Vaessens 2008 – Th. Vaessens, *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen, 2009.

- Vandenbroucke 1996 – J. Vandenbroucke, ‘Hugo Claus: “Je moet chance hebben, dat scheelt”’. In: *Poëziekrant* 20 (jan-feb 1996), p. 11.
- Vogelaar 1970 – J. Vogelaar, ‘Topografie van een materialistische literatuurtheorie.’ In: *Raster* 4 (1970), nr. 3, p. 338-371.
- Wentholt 1969 – Th. Wentholt, “Reconstructie” te goed voor regie-tandem Mulisch-Claus’. In: *De Nieuwe Linie*, (5 juli 1969).
- Woodmansee 1994 – M. Woodmansee, *The Author, Art and the Market. Rereading the History of Aesthetics*. New York, 1994.
- Zima 1981 – P. Zima, *Literatuur en maatschappij. Inleiding in de literatuur- en tekstsociologie*. Assen, 1981.

Adres van de auteurs

Sander Bax
Universiteit van Tilburg
Taal- en Cultuurstudies
Postbus 90153
5000 LE Tilburg
p.a.bax@uvt.nl

Sarah Beeks
Universiteit Antwerpen
Letterkunde
Lange Winkelstraat 40
2000 Antwerpen
sarah.beeks@ua.ac.be