

Universiteit Leiden

## **Hoogste Tijd voor het goddelijke**

De rol van het goddelijke in de roman *Hoogste Tijd* van Harry Mulisch

Masterscriptie Moderne Nederlandse Letterkunde

Door: Maria Dorothea Dingemanse

Leiden

Juli 2017



# Hoogste Tijd voor het goddelijke

De rol van het goddelijke in de roman *Hoogste Tijd* van Harry Mulisch

Masterscriptie Moderne Nederlandse Letterkunde

Nederlandse Taal en Cultuur

Door: Maria Dorothea Dingemanse

s1034111

Universiteit Leiden

Begeleider: Dr. E.A. Op de Beek

Datum: 28 juli 2017

20.731 woorden

## Inhoudsopgave

<b>Inleiding</b> .....	<b>6</b>
<u>Hoogste Tijd</u> .....	6
<u>Academische perceptie</u> .....	8
<u>Mulisch en religie?</u> .....	10
<u>Het goddelijke raadsel</u> .....	12
<b>Een. Intertekstualiteit</b> .....	<b>13</b>
<u>Algemene introductie</u> .....	13
<u>Paul Claes</u> .....	14
<i>Claes' bruikbare theorie</i> .....	15
<u>Het plaatsen van interteksten</u> .....	17
<u>De postmoderne Mulisch</u> .....	19
<u>Conclusie</u> .....	21
<b>Twee. Het goddelijke in de tekst</b> .....	<b>23</b>
<u>The Tempest</u> .....	23
<i>Religie bij Shakespeare</i> .....	24
<u>De Osirismythe</u> .....	26
<i>Osiris en Jezus</i> .....	27
<u>Mulisch en de Bijbel</u> .....	22
<i>De postmoderne Mulisch</i> .....	25
<u>Conclusie</u> .....	29
<b>Drie. Het goddelijke in de roman</b> .....	<b>30</b>
<u>The Tempest</u> .....	30
<i>Macht en onmacht</i> .....	30
<u>Osiris</u> .....	33
<i>De onderwereld</i> .....	33
<u>Bijbelse verwijzingen</u> .....	34
<i>Jezus' goddelijkheid</i> .....	35
<u>Conclusie</u> .....	36
<b>Vier. Mulisch, de schrijver als God</b> .....	<b>38</b>
<u>De symbolistische Mulisch</u> .....	38

<i>Het goddelijke raadsel</i> .....	39
<i>Het Onzegbare</i> .....	41
<u>De goddelijke schrijver in <i>Hoogste Tijd</i></u> .....	42
<i>De mystieke schrijver</i> .....	43
<u>De schrijver als God</u> .....	44
<u>Conclusie</u> .....	46
<b>Vijf. Conclusie</b> .....	<b>48</b>
<u>Intertekstualiteit</u> .....	48
<u>Complicaties</u> .....	49
<u>Het Onzegbare is God?</u> .....	49
<u>Mulisch en het raadsel</u> .....	50
<b>Geraadpleegde literatuur</b> .....	<b>52</b>

## Inleiding

**D**e schrijver en God is een thematiek die regelmatig in het oeuvre van Harry Mulisch voorkomt, maar ook daarbuiten spreekt Mulisch over deze thematiek. Hij zegt zelf naar aanleiding van *De ontdekking van de hemel*:

In de roman bestaat geen toeval: alles is gewild door de schrijver, en de schrijver is God. Nu komt er in dit laatste boek ook nog een God voor, maar daarachter sta ik weer, dus ik ben hoger dan de God in mijn roman. Als je dat nu verplaatst naar de werkelijkheid kun je zeggen dat er iemand is die hoger staat dan ik, en die mij de roman laat schrijven. Daar kun je in geloven, maar dat doe ik niet.<sup>1</sup>

Uit dit citaat van Mulisch blijkt dat hijzelf niet gelooft in een God, ondanks dat er vele verwijzingen naar God in zijn werk te vinden zijn. In *Archibald Strohalp* is Archibald bezig een oneindig verhaal te schrijven, waarin hijzelf de ‘oneindigste vent’ is. Personage Boris Branislaw merkt op: “Mijn grootje (...) zou die Oneindigste Vent God noemen”.<sup>2</sup> Viktor Werker creëert in *De procedure* nieuw leven, waardoor hij bewijst dat leven ook zonder God gemaakt kan worden. In Mulisch’ magnum opus, *De ontdekking van de hemel*, wordt er beschreven hoe God (de Chef) zijn engelen opdracht geeft om ervoor te zorgen dat de tien geboden weer bij hem terug komen. Dit zijn enkele voorbeelden waaruit blijkt dat in de romans van Mulisch God een grote rol speelt. Toch wordt Mulisch nooit op een religieuze manier gelezen, zoals dat wel gebeurt bij auteurs als Wolkers, Reve, Siebelink. Blijkbaar is het gevolg van Mulisch’ uitspraken over zijn niet geloven aan een God dat zijn romans ook niet worden gelezen vanuit een religieuze invalshoek. Hoewel ik zelf ook niet zozeer een religieuze lezing van Mulisch’ werk wil doen, kan een analyse van wat ik het goddelijke noem wel bijdragen aan de kennis over het werk van Mulisch. In veel van Mulisch’ romans is er sprake van de aanwezigheid van een God en er zijn vele verwijzingen naar mythische en Bijbelse interteksten te vinden. Mulisch spreekt zelf over een ‘raadsel’, een achter de realiteit liggende mythe, wat hij in zijn romans poogt te ontraadselen of juist groter probeert te maken. Mijns inziens kan het raadsel waar Mulisch over spreekt geïdentificeerd worden als het goddelijke en in deze scriptie wil ik aan de hand van de roman *Hoogste Tijd* deze hypothese toetsen. Met het goddelijke bedoel ik iets wat boven of achter de realiteit bestaat, een mystieke aanwezigheid. Het goddelijke houdt dus wel verband met God of een god, maar ik wil dit niet vastpinnen op een specifieke god. Daarom houd ik me bij de term ‘het goddelijke’, waarmee ik een goddelijke aanwezigheid bedoel.

### Hoogste Tijd

---

<sup>1</sup> Bax, Sander. 2015, 287.

<sup>2</sup> Mulisch, Harry. 1952, 49.

*Hoogste Tijd* vertelt het verhaal van Willem Bouwmeester, oftewel Uli. Hij is een 78-jarige uitgerangeerde amateuracteur, maar krijgt plotseling van het Auteurs theater een rol aangeboden. Uli krijgt bezoek van Caspar Vogel, de regisseur en zakelijk leider H. Michaël en zij bieden Uli de hoofdrol aan in het toneelstuk *Noodweer* van Leo Siderius. In *Noodweer* zal hij dan Pierre de Vries spelen die zijn afscheidsvoorstelling geeft als Prospero in *De Storm* (naar *The Tempest* van Shakespeare). Pierre wordt verliefd op de twintigjarige medespeler Max en komt erachter dat zijn jaloerse partner Etienne via Max hem heeft geprobeerd te manipuleren. Aan het einde van het stuk vermoordt Pierre Etienne. Uli wil de rol in eerste instantie weigeren omdat hij een homoseksueel moet spelen (waarschijnlijk heeft dat ook iets te maken met zijn eigen homoseksualiteit). Uiteindelijk geeft hij toch toe en hij gaat naar het theater Kosmos in Amsterdam om te repeteren. Daar legt Caspar Vogel uit dat het stuk van Siderius gaat over de verhouding tussen werkelijkheid en verbeelding, er wordt via dit drama geprobeerd om de verbeelding naar de werkelijkheid toe te schuiven.

Tijdens de repetities wordt Uli een beetje verliefd op medespeler Stella Middag en hij gaat met haar eten in het Egyptische restaurant Osiris. De repetities vorderen en dan vangt de laatste week voor de première aan. Er komen mensen van de televisie om een reportage over *Noodweer* te maken, maar het gaat mis als de interviewer Uli vraagt naar zijn oorlogsverleden. Uli had in de Tweede Wereldoorlog als revueartiest opgetreden voor Duitsers. De directeur van het theater komt tussenbeide en vertelt Uli over zijn studie naar de laatste werken van kunstenaars, waarbij de kunstenaar in zijn laatste werk schepper wordt, zoals de natuur is geschapen. De avond voor de generale repetitie gaat Uli langs bij Stella en hij ontmoet haar zontje. Op weg naar huis wordt hij gedwongen door drie potige kerels om mee te doen met hun oplichterijspel. Met hulp van verpleegster Ariadne (een transgender) weet hij te ontsnappen. Tijdens de generale repetitie, met publiek, gaat de uitvoering uitstekend. Uli speelt zo goed, dat hij zelfs vergeet dat hij niet echt Pierre de Vries is en hij vermoordt Etienne, zijn tegenspeler, bijna echt. Uli stort zelf ook in, want hij is tot niets meer in staat. Hij droomt dat hij over de oceaan vaart en door een muur van water verdwijnt. Uli is gestorven, maar in het volgende hoofdstuk is hij opgestaan als Pierre de Vries. De Vries heeft net zijn eindvoorstelling gegeven en wordt in de schouwburg gehuldigd. Hij heeft Etienne vermoord en thuisgekomen wacht hij de komst van de politie af. In een korte epiloog wordt er verteld dat Uli's zus Berta naar Amsterdam verhuist.

Het grote thema van *Hoogste Tijd* is volgens de meeste recensenten de spanning tussen verbeelding en werkelijkheid, realiteit en fictie. De roman wordt dus vooral gelezen als poëticaal; de roman geeft een visie op kunst. Ik wil juist meer nadruk leggen op het goddelijke aspect van deze roman, *Hoogste Tijd* is mijns inziens een sleutelroman als het gaat om het goddelijke bij Mulisch. In eerste instantie lijken andere werken van Mulisch misschien geschikter om onderzoek naar het goddelijke toe doen, want in bijvoorbeeld romans als *De procedure* wordt getoond dat de mens als God is geworden en in *De ontdekking van de hemel* is God zelfs een personage geworden, deze God wil zijn tien geboden terug

omdat de mens zich van hem heeft afgekeerd. In deze romans speelt God een expliciete en centrale rol en in *Hoogste Tijd* is dat niet op die manier het geval. Echter, er wordt wel naar het goddelijke verwezen, want verschillende interteksten verwijzen naar goddelijke instanties. Dat toont mij dat er in *Hoogste Tijd* opnieuw het thema van het goddelijke wordt verbeeldt, ook al gebeurt dat minder op verhaalniveau. Daarbij vindt er een wonderbaarlijke transformatie plaats, er ontstaat een onmogelijke werkelijkheid, want het onbestaande (Pierre de Vries) komt tot leven. Met deze transformatie wordt de muur tussen de realiteit en het raadsel dat volgens Mulisch achter de muur ligt poreus en Mulisch creëert zo een overgang tussen twee werelden. In deze roman wordt mijns inziens door de transformatie het zogenoemde raadsel dichter genaderd en in deze scriptie wil ik onderzoeken of dit raadsel geduid kan worden als het goddelijke. Dit probeer ik te doen aan de hand van de interteksten die het goddelijke verbeelden of thematiseren en Mulisch eigen uitspraken over wat hij het raadsel of het Onzegbare noemt.

*Hoogste Tijd* is nog niet eerder op deze manier gelezen, alleen criticus Cyrille Offermans zinspeelde erop dat Mulisch met deze roman zijn “geloof betreffende het Ene waaruit alles voortkomt en waaraan niets vermag te ontsnappen”<sup>3</sup> illustreert. Volgens Offermans uit zich in deze roman wel degelijk een geloof in iets. Uit dit Ene waar Mulisch volgens Offermans in gelooft komt alles voort en er vermag niets aan ontsnappen, dit doet sterk denken aan de eigenschappen van een (in ieder geval Bijbelse) God. Uit deze observatie van Offermans blijkt dat ook hij een illustratie van het goddelijke (hij noemt dit het Ene<sup>4</sup>) signaleert in de roman, het lijkt me vruchtbaar om verder onderzoek te doen naar het goddelijke in de roman en op die manier een nieuw perspectief op het werk van Mulisch te werpen.

### Academische perceptie

De academische perceptie van *Hoogste Tijd* legt de nadruk op de vervaagde grens tussen werkelijkheid en verbeelding. P. Kralt haalt dit als belangrijkste thema naar voren bij het behandelen van de roman in het *Lexicon van literaire werken*. Kralt wijst op een tussengebied dat door Pierre de Vries wordt verbeeld: hij is geen realiteit, zoals Uli, maar ook geen verbeelding, zoals Prospero.<sup>5</sup> Kralt belicht daarnaast het motief van de tijd, volgens hem wijst de tijd in *Hoogste Tijd* naar de eeuwigheid en de dood. In de roman wordt de paradox van creatie en dood bij elkaar gebracht:

Al met al kan men zeggen dat het gaat om een bestaanssfeer, niet werkelijk maar ook geen verbeelding, van hogere waarde dan de naakte werkelijkheid en waarbinnen de innerlijke tegenspraak kan bestaan:

---

<sup>3</sup> Offermans, Cyrille. 1985.

<sup>4</sup> Wellicht naar aanleiding van Mulisch' Johan Huizinga lezing over het Ene uit 1984.

<sup>5</sup> Kralt, P. 1989.



dood is creatie, eeuwigheid is dood.<sup>6</sup>

Kralt legt de roman uit als poëticaal: het kunstwerk vertegenwoordigt een speciale werkelijkheid, waarin creatie en dood bij elkaar wordt gebracht.<sup>7</sup> Kralt doelt dan vooral op het laatste hoofdstuk, wanneer Uli transformeert in Pierre de Vries. Wat in de gewone realiteit niet mogelijk is, wordt in de werkelijkheid van het kunstwerk bestaanbaar, aldus Kralt.<sup>8</sup> Hij voegt daaraan toe dat de roman in het midden laat hoe dat mogelijk is, de roman suggereert slechts de mogelijkheid van een dergelijke realiteit.<sup>9</sup> Kralt laat mijns inziens hiermee een groot onderdeel van *Hoogste Tijd* liggen, want hij geeft zelf aan dat de roman via uitspraken, motieven en meer deze nieuwe realiteit suggereert. Ik wil onderzoeken of die mogelijkheid van een speciale werkelijkheid met het goddelijke te maken heeft

Literatuurwetenschapper Ton Anbeek wijst in zijn literatuurgeschiedenis op het tussenstadium tussen verbeelding en werkelijkheid in *Hoogste Tijd*. De kunst overwint de tijd, de verbeelding triomfeert over tijd.<sup>10</sup> Daarnaast wijst Anbeek op de vele verwijzingen in *Hoogste Tijd*: “Er zijn weinig boeken in de Nederlandse literatuur waarin een zo geraffineerd spel met andere (en eigen) teksten wordt gespeeld.”<sup>11</sup> Er is volgens Anbeek in de literatuur nog nooit zoveel van antieke mythen en christelijke beelden gebruik gemaakt, ook al is Mulisch een ‘ontkerstende’ auteur.<sup>12</sup> Anbeek duidt Mulisch’ gebruik van de beelden niet als religieus, hij ziet de verwijzingen puur als kluit voor het universitair milieu. Anbeek verbaast zich over Mulisch’ gebruik van christelijke beelden, juist omdat hij een ontkerstende auteur is en hij laat daarom na om onderzoek te doen waarom Mulisch toch zoveel christelijke (en ook mythische) verwijzingen verwerkt. Mijns inziens laat Mulisch’ gebruik van christelijke beelden juist zien dat mijn onderzoek nodig is en nieuwe betekenis kan opleveren.

Literatuurwetenschapper Brems schrijft in de literatuurgeschiedenis van 1945-2005: “In Mulisch’ romans wordt de lezer geconfronteerd met een stortvloed van mythologische en magische motieven, die het gewone verbinden met het wonderbaarlijke, het goddelijke.”<sup>13</sup> Brems spreekt ook over het goddelijke, maar in de betekenis van het wonderbaarlijke. Brems gaat helaas niet verder in op het goddelijke bij Mulisch, hij wijst er enkel op dat Mulisch aandacht heeft voor het mysterieuze en Onzegbare. Mulisch is “op zoek naar diepere, achterliggende samenhangen.”<sup>14</sup> In deze scriptie wil ik onderzoeken hoe die diepere samenhang geduid kan worden en of dit geduid kan worden als het goddelijke. Volgens Brems verbindt Mulisch het gewone met het goddelijke, Brems ziet dus ook dat het goddelijke bij Mulisch een belangrijke rol speelt, maar hij laat het na om er verder op in te gaan.

---

<sup>6</sup> Kralt, P. 1989.

<sup>7</sup> Kralt, P. 1989.

<sup>8</sup> Kralt, P. 1989.

<sup>9</sup> Kralt, P. 1989.

<sup>10</sup> Anbeek, Ton. 1999, 236.

<sup>11</sup> Anbeek, Ton. 1999, 236.

<sup>12</sup> Anbeek, Ton. 1999, 236.

<sup>13</sup> Brems, Hugo. 2006, 166.

<sup>14</sup> Brems, Hugo. 2006, 166.

De verschillende academici wijzen op de aanwezigheid van goddelijke beelden bij Mulisch. Anbeek wijst op de Bijbelse en antieke verwijzingen, Brems ziet dat er in Mulisch' romans geprobeerd wordt het gewone met het goddelijke te verbinden. Beiden gaan echter niet verder in op deze aanwezigheid van het goddelijke in Mulisch' roman. Ik denk dat ze daarmee een belangrijk onderdeel van Mulisch werk laten liggen, want juist omdat bij Mulisch de nadruk ligt op zijn zoektocht naar het 'Onzegbare' is het vruchtbaar om te onderzoeken of dit geïnterpreteerd kan worden als het goddelijke. Er zijn al veel studies geschreven over het magisch-mythische in Mulisch' werk en over de verschillende interteksten (onder andere de Bijbel, bijvoorbeeld door Peter Steenhuis) die Mulisch in zijn romans verwerkt, maar daarbij blijft het thema van het goddelijke liggen. Literatuurwetenschapper Sander Bax gaat in zijn boek *De Mulisch mythe*, 2005, in op Mulisch als schrijver, intellectueel en icoon. Daarbij behandelt hij ook het thema van Mulisch als goddelijk schrijver, maar Bax ziet Mulisch' goddelijk schrijverschap puur als een poëticaal instrument. Ik zal in hoofdstuk vier onderzoek doen naar Mulisch' goddelijk schrijverschap en ik zal dit koppelen aan de roman *Hoogste Tijd*. Daarbij zal ik Bax' opvattingen meenemen, hoewel hij onderzoek doet naar Mulisch als persoon en mijn onderzoek zich richt op romananalyse. In deze studie doe ik echter niet alleen onderzoek naar de interteksten en hoe het goddelijke daarin wordt gethematiseerd, maar ook naar Mulisch eigen visie op goddelijkheid. Het is vrij ongebruikelijk om romananalyse en auteursvisie met elkaar te vermengen, maar zoals Anbeek al aangaf speelt Mulisch een geraffineerd spel met teksten en ook met eigen teksten. De visie van Mulisch op goddelijkheid, of zoals hij het zelf noemt, het Onzegbare, het raadsel, de mythe, behandel ik dan ook als een intertekst.

### Mulisch en religie?

Aan de hand van de studie van Jesseka Batteau wil ik proberen duidelijker hoe het goddelijke in Mulisch' romans verschilt van meer 'typisch' religieuze schrijvers. De Bijbel is in veel Nederlandse literatuur een veelvoorkomende intertekst. Het is een groot onderdeel van het culturele erfgoed en daarbij zijn er ook nog veel mensen die in het verhaal van de Bijbel geloven. Jesseka Batteau gaat daarom in op de auteurs Wolkers en Reve en behandelt hoe zij beïnvloed worden door de Bijbel en hoe de Bijbel en het christelijk geloof in hun werk tot uiting komt. Wolkers en Reve worden door Batteau uitgelicht, omdat zij iconisch zijn geworden voor de Nederlandse literatuur en hun verhouding tot religie.

In Wolkers' romans is het gebruik van religie vaak een "bitter reckoning with a past that ceaselessly haunts him, and of which he cannot rid himself".<sup>15</sup> Wolkers is gevormd door een jeugd die werd gestempeld door godsvrees en orthodox christelijk geloof. In zijn werken zien we zijn worsteling met deze jeugd terug, hij wil ermee afrekenen en kan het tegelijkertijd ook niet loslaten. Volgens Batteau zijn de verhalen van Wolkers vaak "explicitly structured upon Biblical stories, imagery, and

---

<sup>15</sup> Batteau, Jesseka. 2009,234.

metaphors. Significant personal experiences—which are told and retold story after story—are almost always based upon (or triggered by) a biblical theme or narrative.”<sup>16</sup> In de romans van Wolkers worden al de jeugdherinneringen gedomineerd door de beïnvloeding van de extreem orthodox-protestante vader.<sup>17</sup> Volgens Batteau heeft de Bijbel Wolkers en heel zijn schrijverschap gevormd: “how the Bible influenced his work and how his father’s Bible-reading acquainted him with all form of sin, violence, and sexual corruption, as well as with a wide range of literary genres and strategies.”<sup>18</sup>

Gerard Reve staat aan de andere kant, want hij groeide niet gelovig op, maar heeft er later zelf voor gekozen om katholiek te worden. In zijn werk maakt Reve gebruik van Bijbelse retoriek en het christelijke discours, maar hij vormt ze om naar zijn eigen idiosyncratische religie.<sup>19</sup> Doordat Reve in zijn literatuur de christelijke religie en homo-erotische fantasieën met elkaar vermengde, werd zijn werk vaak gezien als blasfemisch.<sup>20</sup> Vooral in zijn roman *Nader tot U* wordt door Reve de retoriek van de Bijbel gecombineerd met het banale: “The beginning reminds the reader of the way the psalms are introduced in the Old Testament. We see here how Reve combines the banal—the protagonist’s ironic description of his extreme intoxication—with a style which follows the opening of a Psalm as well as the content of the Psalms themselves.”<sup>21</sup> Er kan echter aan deze mengvorm tussen Bijbel en ‘vleselijkheid’ ook een zinvolle betekenis gegeven worden; verschillende recensenten hebben erop gewezen dat Reve in *Nader tot U* zijn persoonlijke zoektocht naar God uitte en dat dit een individuele uiting van zijn geloof was.<sup>22</sup> Reve zet de Bijbelse verwijzingen in om te zoeken wat God voor hem betekent en om zijn persoonlijk geloof vorm te geven. Het gaat Reve om meer dan alleen een “intertextual play on Christian symbols and narratives,”<sup>23</sup> volgens Batteau kan de vermenging met de Bijbel in zijn literatuur gezien worden als een ten toon spreiden van zijn eigen religiositeit.<sup>24</sup>

Bij beide auteurs is er sprake van een bepaalde worsteling of zoektocht met religie, in Mulisch’ literatuur kun je daar niet echt van spreken. De verwijzingen naar christelijke teksten zijn vaak functioneel voor begrip van de roman. Peter Steenhuis heeft onderzoek gedaan naar het gebruik van de Bijbel in *De ontdekking van de hemel* en schrijft dat de Bijbel daarin de ‘loper’ lijkt te zijn waarmee de deuren van de roman naar buiten toe konden worden geopend, zodat er van alle kanten inzicht in de roman werd geboden.<sup>25</sup> Bij Mulisch kun je denk ik wel spreken van een zoektocht naar het raadsel, literatuurcriticus Frans de Rover schrijft immers over Mulisch: “Het gaat hem zowel om het vastleggen van het ‘mythisch moment’, als om het ontraadselen, misschien wel ontmaskeren van

---

<sup>16</sup> Batteau, Jesseka. 2009,235.

<sup>17</sup> Batteau, Jesseka. 2009,235.

<sup>18</sup> Batteau, Jesseka. 2009,237.

<sup>19</sup> Batteau, Jesseka. 2009,238.

<sup>20</sup> Batteau, Jesseka. 2009,238.

<sup>21</sup> Batteau, Jesseka. 2009, 239, 240.

<sup>22</sup> Batteau, Jesseka. 2009, 240.

<sup>23</sup> Batteau, Jesseka. 2009, 241.

<sup>24</sup> Batteau, Jesseka. 2009, 241.

<sup>25</sup> Steenhuis, Peter. 1995, 82, 83.

de mythe, waarbij zijn uitgangspunt blijft: ‘Het beste is, het raadsel te vergroten’<sup>26</sup>. Dit raadsel is niet religieus zoals bij Reve en Wolkers, die expliciet afrekenen of juist op zoek zijn naar een godsdienst. Het raadsel van Mulisch heeft dan ook niet te maken met iets godsdienstig of religieus, maar het raadsel kan mijns inziens wel getypeerd worden als het goddelijke. Er is dus geen sprake van een religieuze zoektocht, maar er is in Mulisch’ romans wel sprake van een mystieke zoektocht.

### Het goddelijke raadsel

Mijn these is dat in de roman *Hoogste Tijd* het raadsel waar Mulisch over spreekt gezien kan worden het goddelijke. In deze scriptie ga ik aan de hand van de interteksten en Mulisch’ eigen uitspraken over het raadsel onderzoeken of mijn lezing blijft staan. De volgende hoofdvraag wil ik proberen te beantwoorden:

Kan het raadsel waar Harry Mulisch over spreekt geduid worden als het goddelijke aan de hand van de interteksten in zijn roman *Hoogste Tijd*?

Ik zal mijn analyse toepassen op verschillende interteksten die in de roman naar voren komen en die belangrijk zijn voor het thema van het goddelijke. Ik zal ingaan op de Bijbelse intertekst, de Egyptische mythologische interteksten en *The Tempest*, omdat ik denk dat deze interteksten alle drie iets zeggen over een god, een analogie maken tussen een goddelijke instantie en personages of iets duidelijk maken over de verhouding tussen god en mens. Ik wil gaan onderzoeken of het raadsel waar Mulisch over spreekt geduid kan worden als het goddelijke.

Tijdens de analyse zal ik focussen op hoe het goddelijke zich in deze interteksten manifesteert, maar vooral ook hoe de intertekst in de roman wordt ingezet om iets te zeggen over het verhaal of om de schrijver-god te belichten. In mijn eerste hoofdstuk zal ik beschrijven wat intertekstualiteit precies inhoudt, ik zal me daarbij vooral richten op de intertekstualiteitstheorie van Paul Claes. In mijn tweede hoofdstuk zal ik, met behulp van Claes’ theorie, een analyse gaan maken van de verschillende interteksten en daarbij focussen op het aspect van het goddelijke. In het derde hoofdstuk zal ik dan beschrijven welke rol de interteksten die het goddelijke thematiseren spelen in *Hoogste Tijd*, daarbij zal de analyse uit hoofdstuk een en twee helpen. In hoofdstuk vier ga ik in op het poëtische aspect van *Hoogste Tijd* en daarbij betrek ik Mulisch eigen ideeën over God en het (magisch) schrijverschap. In het laatste hoofdstuk zal ik de conclusie schrijven en een antwoord geven op de hoofdvraag.

---

<sup>26</sup> Rover, Frans de. 1986, 108

## Een. Intertekstualiteit

In *Hoogste Tijd* klinken verschillende interteksten door, recensenten die *Hoogste Tijd* hebben besproken wijzen logischerwijs op de tekst van *The Tempest*, maar ook op de verwijzing naar een tekst van Poe en de vele mythologische verwijzingen. Ik wil in deze scriptie focussen op de interteksten die het goddelijke verbeelden. Zo zijn er christelijke interteksten die verwijzen naar Jezus en mythologische interteksten die verwijzen naar de god van de onderwereld, Osiris. Verder wordt er op andere manieren ook verwezen naar goddelijkheid, zoals in de tekst van *The Tempest*. Om deze interteksten goed te kunnen analyseren zal er in dit hoofdstuk onderzoek worden gedaan naar verschillende opvattingen over intertekstualiteit. Er zal vooral gefocust worden op de intertekstualiteitstheorie van Paul Claes, omdat Claes duidelijke handreikingen geeft voor analyse van intertekstualiteit. Deze theorie zal leiden tot een beter begrip van intertekstualiteit en ik zal Claes' handreikingen goed kunnen gebruiken bij de analyse van *Hoogste Tijd*. Het begrip van de theorie zal bij de volgende hoofdstukken ingezet kunnen worden om een antwoord op de hoofdvraag te formuleren.

Omdat *Hoogste Tijd* op het eerste gezicht postmoderne kenmerken bevat, wil ik in dit hoofdstuk tevens onderzoek doen of de manier waarop de interteksten in de tekst verweven zijn ook postmodern te noemen is. Dit wil ik doen aan de hand van de omschrijving die Bart Vervaeck van postmoderne intertekstualiteit geeft. Daarbij is het dan van belang na te gaan of de interteksten – en specifiek de wijze waarop het goddelijke daarin wordt verbeeld of gethematiseerd - al dan niet bijdragen aan een postmodern wereld- of mensbeeld, waarvan Vervaeck een karakterisering geeft.

### Algemene introductie

Julia Kristeva is een van de grondleggers van de intertekstualiteitstheorie. Zij hanteert als werkdefinitie van intertekstualiteit: “het begrip intertekstualiteit impliceert dat een individuele tekst steeds in relatie staat tot andere teksten.”<sup>27</sup> Kristeva gebruikt voor het eerst het begrip ‘intertekstualiteit’, zij baseert zich daarbij op de theorie van Bakhtin over dialogisme. De theorie van dialogisme is het idee dat “ieder woord verschillende lagen heeft die in dialoog staan met een voorafgaand geheel aan uitspraken en stemmen, die ideologische of sociale posities bevatten.”<sup>28</sup> Kristeva borduurt op deze theorie voort en maakt van zijn concept een teksttheorie. Intertekstualiteit als teksttheorie is ‘definitoerisch’ en filosofisch; de teksttheorie probeert een uitspraak te doen over het wezen van literatuur. Dit verschilt dus van intertekstualiteit als leesstrategie, die praktisch en ‘operatorisch’ gericht is; de leesstrategie probeert oplossingen te bieden voor concrete vragen bij een

---

<sup>27</sup> Pourq, M. De, Strycker, C. de. 2012, 17

<sup>28</sup> Pourq, M. De, Strycker, C. de. 2012, 25

tekst.<sup>29</sup> Paul Claes reikt bijvoorbeeld een leesstrategie aan, terwijl Kristeva een teksttheorie ontwerpt. Volgens Kristeva kan een woord nooit op zichzelf worden begrepen, omdat er altijd andere 'stemmen', betekenissen of waarden meeklinken.<sup>30</sup> Bij literaire teksten is dit ook zeker het geval; iedere tekst absorbeert, negeert, anticipeert of reageert op andere teksten en wordt ook bepaald door andere teksten. Kristeva zegt: "Iedere tekst is geconstrueerd als een mozaïek van citaten, iedere tekst is een opslopping en een transformatie van een andere tekst."<sup>31</sup> Er ontstaat dus in een tekst een bepaalde verwevenheid van andere teksten die 'meeklinken'. De werking van de tekst zelf is belangrijker dan de bedoeling van de schrijver of de lezer. Tekst wordt niet gezien als object, maar als een handeling die door een subject wordt uitgevoerd. De tekst is als het ware in dialoog met het subject en het subject is in dialoog met de tekst. Het subject verandert en verschuift voortdurend en daarmee is de betekenis van de tekst ook voortdurend in verandering.<sup>32</sup> Daardoor kunnen in een tekst veel verschillende betekenissen meeklinken. Als er sprake is van een literaire tekst, zoals bij een roman, dan is de roman in dialoog met de lezer. Omdat ieder subject op een andere manier leest, een tekst wel of niet herkent en op een bepaalde manier interpreteert, kunnen er zo verschillende betekenissen ontstaan. In deze scriptie lees ik de roman met een bepaalde blik, omdat ik onderzoek wil doen naar het aspect van het goddelijke in *Hoogste Tijd*. Als lezer, als subject, ben ik dan op een specifieke manier in dialoog met de tekst. De rol van het subject is dus bepalend voor de interpretatie van de tekst. In deze scriptie zal ik vooral letten op de interteksten die te relateren zijn aan het goddelijke. De interpretatie van *Hoogste Tijd* met deze focus zal verschillen van een interpretatie die zich richt op bijvoorbeeld het Oedipale in de roman, omdat mijn lezing zich op andere interteksten zal richten en deze interteksten ook met een andere invalshoek analyseert. Om een volledige en goede interpretatie te maken van de interteksten in *Hoogste Tijd* is de theorie van Paul Claes bruikbaar. Voor mijn onderzoek stel ik concrete vragen over het aspect van het goddelijke in *Hoogste Tijd* en daarom is het waardevol om een goede leesstrategie bij mijn analyse te gebruiken. Paul Claes presenteert een duidelijke en overzichtelijke leesstrategie en in de volgende paragraaf zal ik dan ook ingaan op zijn intertekstualiteitstheorie.

### Paul Claes

Literatuurwetenschapper Paul Claes legt in zijn intertekstualiteitstheorie, beschreven in zijn boek *Echo's Echo's. De kunst van de allusie*, 2011, de nadruk op transformatie. Claes beschrijft, in navolging van structuralist Joeri Lotman, dat er twee esthetica's zijn: de esthetica van de gelijkheid en die van de tegenstelling. De esthetica van de gelijkheid is gebaseerd op de herhaling van dezelfde patronen, terwijl de esthetica van de tegenstelling juist afwijkt van bestaande patronen.<sup>33</sup> Claes

---

<sup>29</sup> Pourq, M. De, Strycker, C. de. 2012, 21

<sup>30</sup> Pourq, M. De, Strycker, C. de. 2012, 26

<sup>31</sup> Pourq, M. De, Strycker, C. de. 2012, 27

<sup>32</sup> Pourq, M. De, Strycker, C. de. 2012, 27

<sup>33</sup> Claes, Paul. 2011, 17.

introduceert in zijn boek een nieuwe, postmoderne, esthetica:

Daarin is de traditie noch een positief, noch een negatief model, maar materiaal dat gebruikt, bewerkt, getransformeerd en gerecycleerd kan worden, zonder dat de kunstenaar zich veel gelegen laat liggen aan de oorspronkelijke functie.<sup>34</sup>

Auteurs verwerken dan andere teksten in hun tekst, zonder dat ze rekening houden met de functie van de tekst die ze gebruiken. Alle betekenis is mogelijk en deze betekenis kan ook voortdurend in verandering zijn. Claes schrijft:

Is een tekst niet bij uitstek het onaffe? Steeds andere teksten kunnen, naarmate nieuwe lezers ermee in contact komen, met een tekst verbonden worden, zodat nieuwe betekenissen ontstaan en andere verdwijnen. Zo gezien is de tekst voortdurend in verandering, hij is transformatie.<sup>35</sup>

Romans kunnen daarom altijd weer in nieuw licht gezien worden, de betekenis van de roman ligt dan vooral bij de lezer. De roman blijft op deze manier ook interessant, omdat er steeds nieuwe invalshoeken zijn waaruit de roman kan worden gelezen. Claes sluit met deze gedachte nog aan bij de theorie van Julia Kristeva.

Volgens Claes is een tekst alleen te begrijpen in relatie tot andere teksten, de verschillen zijn net zo belangrijk, of zelfs belangrijker, dan de overeenkomsten. De functie van de tekstrelatie komt zo op de voorgrond en deze relatie bepaalt of een tekst een positieve of negatieve opstelling heeft ten opzichte van de andere teksten.<sup>36</sup> Wanneer een tekst een positieve opstelling heeft is deze constructief, bij een negatieve opstelling is deze destructief. Claes gaat hier een ander hoofdstuk nog verder op in en ik zal dit ook in mijn volgende paragraaf verder behandelen en een voorbeeld uit *Hoogste Tijd* hierbij geven. Om een goed inzicht te verkrijgen in de tekstrelaties tussen de oorspronkelijke tekst en de nieuwe tekst heeft Claes een concrete leesstrategie bij de theorie ontwikkeld, die ik in de volgende paragraaf zal beschrijven.

### *Claes' bruikbare theorie*

Claes' definitie van intertekstualiteit is: "het geheel van relaties tussen teksten waaraan door een subject dat deze onderkent een functie kan worden toegekend."<sup>37</sup> Een intertekstuele relatie ontstaat wanneer verschillende teksten ten minste één element gemeen hebben.<sup>38</sup> In *Hoogste Tijd* ontstaat

---

<sup>34</sup> Claes, Paul. 2011, 26.

<sup>35</sup> Claes, Paul. 2011, 36.

<sup>36</sup> Claes, Paul. 2011, 46.

<sup>37</sup> Claes, Paul. 2011, 49.

<sup>38</sup> Claes, Paul. 2011, 50.

bijvoorbeeld een relatie met *The Tempest* van Shakespeare, omdat het stuk *De Storm* in het toneelstuk *Noodweer* een Nederlandse bewerking is van *The Tempest*. In het stuk *Noodweer* gaat het over acteur Pierre de Vries, die het toneelstuk *De Storm* als afscheidsvoorstelling zal spelen. In het stuk *Noodweer* komen dus af en toe ook vertaalde fragmenten van *De Storm* naar voren. Claes schrijft: “Het geheel van teksten die door intertekstuele relaties verbonden zijn, is een intertekst. Alle teksten die van zo'n intertekst deel uitmaken, kunnen, als we ons meer op hun verschillen dan op hun overeenkomsten concentreren, variaties van elkaar worden genoemd.”<sup>39</sup> In *Hoogste Tijd* is *De Storm* een variatie op *The Tempest*. *De Storm* en *The Tempest* verschillen niet veel van elkaar, maar de context waar *The Tempest* is ingezet maakt het verschil. De context waarin *The Tempest* is geplaatst is de variatie en dat de toneeltekst is ingezet in een ander toneelstuk heeft dan ook een veelzeggende betekenis voor het spanningsveld tussen werkelijkheid en fictie. Ik kom hier in een volgend hoofdstuk op terug.

Binnen één intertekst kunnen teksten opgevat worden als transformaties van elkaar. De tekst die men als uitgangspunt van de transformatie beschouwt noemt Claes de grondtekst, of ook wel architectst. De tekst die als resultaat van de transformatie verschijnt, is de eindtekst, oftewel fenotekst.<sup>40</sup> De verschillende transformaties die de tekst kan ondergaan heeft Claes uitgewerkt in een tabel, waarin duidelijk wordt dat de transformaties op het niveau van vorm, inhoud of op beide niveaus gebeuren. Met deze tabel kan in kaart gebracht worden op welke manier de intertekst wordt ingezet en op welke manier de architectst in de fenotekst is veranderd. De architectsten kunnen een additie, deletie, substitutie of repetitie ondergaan, waarna ze resulteren in de fenotekst.<sup>41</sup> De fenotekst roept als betekenisinhoud een andere, onzichtbare tekst op, namelijk de architectst. De connotatie van hun relatie is de functie van de intertekstualiteit.<sup>42</sup> De fenotekst kan de functie van de architectst bevestigen of verwerpen. Wanneer de fenotekst de architectst bevestigt, spreekt Claes van een constructieve functie. Als er sprake is van het verwerpen van de architectst, heeft dit een destructieve functie.<sup>43</sup> In *Hoogste Tijd* ontstaat bijvoorbeeld een connotatie met de Egyptische onderwereld, doordat Uli in restaurant Osiris terecht komt. Osiris is de koning van de onderwereld en de scène in het restaurant moet dan wel in het licht worden gezien van deze intertekst. We kunnen deze relatie met de onderwereld zien als een verwijzing naar dat Uli terecht is gekomen in de onderwereld en als gevolg daarvan zijn dood tegemoet gaat. De functie van de intertekstuele verwijzing naar Osiris is dan een vooruitwijzing geworden. De fenotekst bevestigt hier de architectst en daardoor is er sprake van een constructieve functie. De fenotekst staat bij Mulisch vaak constructief ten opzichte van de architectsten waarnaar wordt verwezen in zijn romans, ook in *Hoogste Tijd* is dit bij de interteksten die ik behandel het geval.

Intertekstualiteit is door Claes omschreven als het geheel van transformaties tussen teksten.

---

<sup>39</sup> Claes, Paul. 2011, 51.

<sup>40</sup> Claes, Paul. 2011, 52.

<sup>41</sup> Claes, Paul. 2011, 54.

<sup>42</sup> Claes, Paul. 2011, 56.

<sup>43</sup> Claes, Paul. 2011, 57.



De fenotekst is dan de tekst die de architectst laat verschijnen en de architectst geeft ons de sleutel tot het begrijpen van de fenotekst.<sup>44</sup> Claes wil met de relatie tussen teken en intertekst laten zien dat intertekstualiteit het beginsel zelf van de taal is.

Elk woord dat wij uitspreken of schrijven is een citaat. Elk begrijpen berust op het kennen of ontdekken van de architectst. Elke tekst kan alleen betekenis krijgen tegen de horizon van andere, soortgelijke of verschillende teksten. Maar achter iedere architectst die we ontdekken rijst weer een andere architectst op. Er komt geen einde aan het verwijzen, zoals er ook geen einde komt aan het spreken.<sup>45</sup>

Om toch enigszins wijs te worden op welke manier de interteksten (architectst) in *Hoogste Tijd* (fenotekst) naar voren komen, zal ik in de volgende paragraaf de interteksten proberen te plaatsen.

### Het plaatsen van de interteksten

De architectsten die in *Hoogste Tijd* voor komen hebben allemaal een bepaalde transformatie ondergaan en worden op verschillende manier ingezet in de fenotekst. In deze paragraaf zal ik de verschillende interteksten volgens de theorie van Claes categoriseren.

De eerste intertekst die duidelijk naar voren komt is die van Shakespeares *The Tempest*. Het motto van *Hoogste Tijd* is een citaat uit *The Tempest*. Een citaat is een herhaling, waarbij de architectst zelf niet verandert, alleen de context waarin hij wordt geplaatst.<sup>46</sup> Wanneer Willem Bouwmeester als Pierre de Vries als Prospero het theaterstuk speelt kan er eigenlijk niet meer gesproken worden van een citaat, omdat de tekst daarvoor te veel veranderd is. De tekst is tenslotte al vertaald, in verzen gezet en de tekst staat bovendien in de context van een ander toneelstuk. Tijdens de repetities gaat het dan nog wel eens mis, er worden aanwijzingen van de regisseur aan toegevoegd en de tekst van *De Storm* wisselt met de tekst van de spelers die *De Storm* spelen. De tekst van *The Tempest* is zo verweven met het stuk *Noodweer*, waarbij dat stuk uiteraard weer verweven is met de realiteit (van *Hoogste Tijd*). Ik denk dat *The Tempest* daarom als allusie is ingezet, want een allusie is een betekenisherhaling, zonder de herhaling van de letter of de klank.<sup>47</sup> *De Storm* heeft als inhoud in principe hetzelfde als de tekst van *The Tempest*, maar het zijn niet precies dezelfde woorden als die Shakespeare gebruikte. De tekst van *De Storm* ligt dus nog wel dicht bij de grondtekst *The Tempest*, maar een vertaald citaat is al een allusie.<sup>48</sup> Daarom is er hier sprake van een tekstuele allusie die

---

<sup>44</sup> Claes, Paul. 2011, 199,200.

<sup>45</sup> Claes, Paul. 2011, 200.

<sup>46</sup> Claes, Paul. 2011, 62.

<sup>47</sup> Claes, Paul. 2011, 103.

<sup>48</sup> Claes, Paul. 2011, 107.

perifrastisch<sup>49</sup> is; de tekst is vertaald en in verzen gezet. *The Tempest* heeft een iconische functie, want het stelt een gelijkenisrelatie tussen de architectst en de fenotekst in,<sup>50</sup> dat wil zeggen: het brengt de wereld van Willem Bouwmeester, in de roman doorgaans Uli genoemd, en die van Prospero (en daar tussenin Pierre de Vries) met elkaar in verband en deze worden tevens met elkaar vermengd.

De mythologische interteksten zijn iets moeilijker in te delen, omdat het verhaal, zoals bij *The Tempest*, niet wordt geciteerd of vertaald wordt overgenomen. Er wordt door middel van duidelijke en soms wat minder duidelijke tekstuele en inhoudelijke overeenkomsten naar de mythen verwezen. In de roman zitten verwijzingen naar Osiris, de god van de onderwereld. We spreken hier, volgens de theorie van Claes, over een structurele allusie. “De allusie is structureel wanneer tussen elementen van de fenotekst dezelfde relatie bestaat als tussen elementen van de architectst.”<sup>51</sup> Wanneer Uli het restaurant Osiris betreedt, volgt meteen de associatie met de onderwereld, vanwege de architectst over de Egyptische god Osiris. Het zijn de details die verwijzen naar de mythe, in dit geval de Egyptische mythe van Osiris en de onderwereld. Dit type allusie wordt door Claes verder uitgewerkt als hij de travestie behandelt. Claes legt de travestie als volgt uit:

In sommige verhalende werken speelt de handeling zich tegelijk op twee vlakken af. De personages bewegen zich in het ene tijds kader, maar herhalen daarbij een oudere, vaak mythische, geschiedenis.<sup>52</sup>

In *Hoogste Tijd* zien we dit ook bij het personage Uli: hij bestaat op twee vlakken, want hij beeldt zijn eigen verhaal uit, maar tevens herhaalt hij, hoewel misschien niet volledig, het verhaal van Osiris. De mythe kan worden gebruikt om de intrige vooraf te beelden en zo voor de lezer die de mythe herkent op de ontwikkeling van het verhaal vooruitlopen.<sup>53</sup>

Ook de verwijzingen naar de christelijke of Bijbelse teksten zijn subtieler door de tekst verweven. Af en toe worden bepaalde personages vergeleken met een Christusfiguur, of daar wordt in ieder geval op gezinspeeld. De Bijbelse verwijzingen zijn tekstuele allusies, ze verwijzen naar een gehele tekst.<sup>54</sup> Als er tegen Uli wordt gezegd dat hij niets ander moet doen “dan nederig de wet vervullen, net als Jezus van Nazareth” dan verwijst dit naar de gehele tekst van (voornamelijk) het Nieuwe Testament in de Bijbel, waarin het leven en de dood van Jezus beschreven wordt. De functie van de allusie is opnieuw iconisch, omdat er hier een relatie van gelijkenis wordt aangebracht. Personages worden vergeleken met een Bijbelse of christelijke godfiguur.

---

<sup>49</sup> Een allusie is perifrastisch wanneer ze een tekst uitbreiden of inkrimpen, de woorden vervangen zijn door synoniemen of zijn vertaald. (Claes, Paul. 2011, 107.)

<sup>50</sup> Claes, Paul. 2011, 62.

<sup>51</sup> Claes, Paul. 2011, 106.

<sup>52</sup> Claes, Paul. 2011, 123.

<sup>53</sup> Claes, Paul. 2011, 125.

<sup>54</sup> Claes, Paul. 2011, 106.

## De postmoderne Mulisch

Volgens Bart Vervaeck geeft de postmoderne roman geen afbeelding van de werkelijkheid, maar van een fictie. “Het is niet de wereld van mensen die je te zien krijgt, maar van boeken.”<sup>55</sup> Dit is precies wat Mulisch in *Hoogste Tijd* doet. Hij laat geen afbeelding van de werkelijkheid zien, want in de werkelijkheid zou Uli nooit in Pierre de Vries transformeren. Het is duidelijk dat Mulisch hier een fictie presenteert, zelf zou hij zeggen dat fictie de “echte verbeelding van het leven zoals we het geen van allen ooit hebben meegemaakt”<sup>56</sup> laat zien. De postmoderne roman laat dan ook geen beeld van de sociale werkelijkheid zien, want de werkelijkheid wordt steeds doorbroken door dingen die niet kunnen.<sup>57</sup> Vervaeck schrijft:

Een postmodern boek haalt zijn geloofwaardigheid uit zijn ‘onechtheid’, het besef dat een tekst nu eenmaal geen getrouwe weerspiegeling is van de werkelijkheid maar een fictie die haar eigenheid ontleent aan zijn voorlopers en verwanten, dus aan andere teksten en kunstvormen.<sup>58</sup>

Deze gedachte over het postmodernisme gaat volgens mij voor *Hoogste Tijd* echter niet helemaal op. Vervaeck zegt dat de postmoderne roman expliciet laat zien dat hij een fictie presenteert en zich slechts verhoudt tot andere teksten. Nu laat Mulisch ook wel zien dat hij een fictie presenteert, maar hij wil daarmee juist zeggen dat deze fictie de werkelijkheid is. Hij zegt immers dat fictie de echte verbeelding van het leven is. Volgens mij probeert Mulisch dus juist een waarheid te tonen, terwijl de postmodernist wil tonen dat de roman ‘onecht’ is. In *Hoogste Tijd* wordt er wel veel ontleent aan andere teksten, volgens Vervaeck wil de postmoderne romanschrijver met deze ontlening aan andere teksten verbeelden dat alles al gezegd is: “ze manipuleren hun voorbeeldteksten dikwijls heel ironisch en ondermijnen ze daardoor.”<sup>59</sup> Volgens mij doet Mulisch dit juist niet met de interteksten die hij gebruikt, hij zet deze in ter ondersteuning van het verhaal. In hoofdstuk drie zal ik deze stelling verder onderbouwen. De postmoderne roman laat zien dat er geen oorspronkelijk beeld meer is, er treedt slechts een eindeloze weerspiegeling op die nooit herleid wordt naar de bron.<sup>60</sup> In *Hoogste Tijd* is er misschien ook wel sprake van een eindeloze weerspiegeling, het is mogelijk dat Mulisch met de vele interteksten wil tonen dat geen van de teksten die het goddelijke verbeelden de bron is. Daarmee toont hij dan dat geen van deze teksten het ‘ware goddelijke’ heeft kunnen vatten. Aan de andere kant is er in *Hoogste Tijd* niet volledig sprake van een eindeloze weerspiegeling, zoals dat in het postmodernisme naar voren komt: “het ene weerspiegelt het andere, maar geen van beide is de bron of

---

<sup>55</sup> Vervaeck, Bart. 1997, 94.

<sup>56</sup> Kraaijeveld, Ruud. 1986,34.

<sup>57</sup> Vervaeck, Bart. 1997, 94.

<sup>58</sup> Vervaeck, Bart. 1997, 95.

<sup>59</sup> Vervaeck, Bart. 1997, 95.

<sup>60</sup> Vervaeck, Bart. 1997, 95.

het oorspronkelijke beeld.”<sup>61</sup> In *Hoogste Tijd* weerspiegelen meerdere interteksten allemaal een aspect; het bestaan van een goddelijke natuur. Daarmee kunnen de teksten worden herleid tot het oorspronkelijke beeld, namelijk het goddelijke.

Het postmodernisme legt tevens de nadruk op de onmacht en onvolkomene van de mens. De mens is immers niet de ultieme bron van de werkelijkheid, hij is zelf een schim en een weerspiegeling.<sup>62</sup> De postmoderne tekst laat met de weerspiegeling zien dat er geen oorsprong te vinden is en daarmee laat hij iets van de mens zelf zien. De personages in de postmoderne roman slagen er dan ook niet in om de realiteit om te buigen, ze lopen verloren in een schimmenrijk.<sup>63</sup> Nu is Uli ook zo een schim, het lukt hem niet om grip te krijgen op de realiteit, want hij is onderworpen aan het toneelstuk waar hij in speelt. Uli raakt juist alle controle over de realiteit kwijt, waardoor zelfs zijn hele realiteit verandert: hij transformeert in een ander persoon. Uli is dan nog duidelijker een schim geworden, hij verdwijnt volledig uit de realiteit wanneer hij Pierre de Vries wordt. Het personage Uli krijgt zo postmoderne trekken, want door middel van zijn personage wordt er duidelijk gemaakt dat de mens onmachtig is. In *Hoogste Tijd* wordt er mijns inziens getoond dat dit ten opzichte van een ‘hogere instantie’ – de auteur of God? – is.

De postmoderne roman maakt gebruik van een netwerk van beelden of teksten, maar zet de teksten niet in om een samenhang te tonen op verhaalniveau; de teksten vormen eerder een interne aaneenknoping van beelden.<sup>64</sup> De interteksten creëren geen betekenis voor het verhaal, maar verbeelden dat er geen ultieme bron is. De beelden die Mulisch gebruikt krijgen betekenis voor het verhaal; door de interteksten wordt getoond waar het verhaal nog meer over gaat. De kern van de metafoor is in het postmodernisme altijd het afwezige, dit wordt gesymboliseerd “in een beeld dat zoveel gaat betekenen dat het een lege fictie wordt.”<sup>65</sup> Vervaeck noemt dit ‘dechiffreering’, in de moderne roman werd er altijd een bepaald beeld geplaatst wat de sleutel, het chiffrage, was waarmee de roman kon worden begrepen.<sup>66</sup> In de postmoderne roman leiden de beelden tot niets, of juist tot alles, waardoor de beelden tonen dat er geen betekenis meer is. De beelden die Mulisch gebruikt leiden niet tot de conclusie dat er geen betekenis meer is. De interteksten die hij inzet gaan allemaal over goddelijkheid en daarmee toont hij de betekenis dat er achter de werkelijkheid nog een andere realiteit bestaat. In de roman kan Mulisch dat tonen middels de transformatie van Uli, waarbij er letterlijk een nieuwe realiteit wordt geschapen. De postmoderne roman wil laten zien dat de roman een illusie is, de mens wordt als een fictief verhaal voorgesteld, waardoor er geen strikte scheiding tussen literatuur en realiteit ontstaat. Vervaeck verbindt daar de betekenis aan dat op die manier de werkelijkheid en de

---

<sup>61</sup> Vervaeck, Bart. 1997, 95.

<sup>62</sup> Vervaeck, Bart. 1997, 96.

<sup>63</sup> Vervaeck, Bart. 1997, 96.

<sup>64</sup> Vervaeck, Bart. 1997, 97.

<sup>65</sup> Vervaeck, Bart. 1997, 99.

<sup>66</sup> Vervaeck, Bart. 1997, 99.

mens getoond worden zoals ze zijn: ‘vals, fictief en illusoir.’<sup>67</sup> Misschien is dat ook wel wat Mulisch met zijn personage Uli wil aantonen. Die verandert tenslotte binnen de roman ook nog eens in fictie: hij verandert in het personage uit toneelstuk *De Storm*.

Er zijn dus verschillende elementen uit het postmodernisme toe te passen op *Hoogste Tijd*, maar de roman wijkt op andere punten ook af van de eigenschappen die Vervaeck noemt. Het postmodernisme wil door middel van een netwerk van beelden tonen dat er geen betekenis meer is, de enige betekenis die wordt overgehouden is het afwezige. Het beeld, de metafoor in de postmoderne tekst “verwijst altijd naar iets dat niet aanwezig is, een verbinding die je nooit helemaal kan vatten omdat ze zoveel betekent dat ze ongrijpbaar is.”<sup>68</sup> De modernist wil juist door het gebruik van beelden verwijzen naar iets dat wel aanwezig is, naar de realiteit. Waar past Mulisch en zijn gebruik van de intertekstuele verwijzingen? Ik denk dat we het antwoord in het midden moeten zoeken: hoewel *Hoogste Tijd* postmodern is in de zin dat het wil tonen dat de werkelijkheid fictief is, wil het denk ik nog meer tonen dat fictie de echte werkelijkheid is. Het houdt daarmee het idee van een ware werkelijkheid in stand. In die ware werkelijkheid van de fictie kan het raadsel van Mulisch misschien gekend worden. Mulisch noemt dit ook wel het Onzegbare<sup>69</sup> en het postmoderne afwezige en Mulisch’ Onzegbare hebben enigszins overeenkomst, want beide begrippen gaan over iets dat niet te begrijpen is. Maar waar het postmodernisme dan bij deze betekenis blijft en het afwezige als antwoord houdt, wil Mulisch juist het Onzegbare begrijpen. Hij gaat in de roman op zoek naar deze ‘achter de realiteit liggende mythe’. In het laatste hoofdstuk ga ik verder in op Mulisch en zijn zoektocht naar het Onzegbare.

## Conclusie

In dit hoofdstuk is er een globaal overzicht van de algemene intertekstualiteitstheorie gegeven en daarna is ingezoomd op de theorie van Paul Claes. Aan de hand van zijn theorie zijn de interteksten die ik belangrijk acht voor de beantwoording van de hoofdvraag ingedeeld. Thema’s die geen concrete tekst zijn, maar die in de roman wel met het goddelijke worden geassocieerd, zal ik belichten vanuit de analyse van de intertekst. Met name bij *The Tempest* zal het goddelijke aspect van het theater bij de analyse in hoofdstuk 3 belicht worden, omdat het in deze tekst gaat over schimmen, acteurs, die machteloos staan tegenover een hogere instantie.

De drie interteksten heb ik nu geschaard onder de categorie allusie of citaat: de tekst van *The Tempest* komt in de roman als citaat en allusie naar voren, de mythologische en Bijbelse tekst heb ik gedefinieerd als allusies. De interteksten stellen een gelijkenisrelatie in tussen de architekst en de fenotekst; er ontstaat dus overeenkomst tussen de grondtekst en de tekst van *Hoogste Tijd*. Daarmee

---

<sup>67</sup> Vervaeck, Bart. 1997, 105.

<sup>68</sup> Vervaeck, Bart. 1997, 99.

<sup>69</sup> Kraaijeveld, Ruud. 1986,34.

heb ik nog niets gezegd over de betekenis en de rol van de interteksten, dat zal in de volgende hoofdstukken aan bod komen. In hoofdstuk twee zal ik me vooral focussen op hoe het goddelijke in de interteksten naar voren komt, ik bekijk de tekst dan niet in relatie tot *Hoogste Tijd*. In hoofdstuk drie zal ik me juist wel focussen op de relatie tussen de architectekst en de fenotekst en hoe het thema van het goddelijke vanuit de intertekst een rol gaat spelen in de roman. Claes' intertekstualiteitstheorie zal me dus vooral helpen bij de analyse in hoofdstuk drie.

Uit Bart Vervaecks omschrijving van postmoderne intertekstualiteit blijkt dat ook de manier waarop de teksten in *Hoogste Tijd* zijn ingezet als postmodern gezien kan worden. De postmoderne roman toont geen afbeelding van de werkelijkheid, maar van een fictie, aldus Vervaeck. In *Hoogste Tijd* wordt er ook een fictie gepresenteerd, want er gebeurt iets wat in de werkelijkheid niet mogelijk is: de transformatie van Uli in Pierre. In het postmodernisme verwijzen de teksten naar het afwezige, er wordt getoond dat er geen oorsprong is en dat de werkelijkheid fictief is. In *Hoogste Tijd* wordt er volgens mij ook getoond dat de werkelijkheid fictief is, maar er wordt meer getoond. Het is tenslotte een 'meer dan ware geschiedenis', zo lezen we op de eerste pagina van de roman en ook Mulisch zegt zelf dat hij in zijn romans de echte verbeelding van het leven toont. Achter de fictie ligt wel degelijk een werkelijkheid en deze werkelijkheid wordt mijns inziens in *Hoogste Tijd* verbeeld door het goddelijke. Mulisch noemt dit zelf 'het Onzegbare'<sup>70</sup>. De postmoderne gedachte zou het Onzegbare duiden als een afwezige realiteit, een verbinding die je niet kunt vatten. Mulisch daarentegen creëert in de fictie juist een transformatie, waardoor het Onzegbare aanwezig wordt gemaakt.

---

<sup>70</sup> Kraaijeveld, Ruud. 1986,34.

## Twee. Het goddelijke in de tekst

**O**m een goede analyse te kunnen maken van de rol van de interteksten in *Hoogste Tijd* zal ik in dit hoofdstuk eerst de interteksten zelf bestuderen en daarbij focussen op de rol van het goddelijke binnen deze teksten. Ik zal ingaan op de teksten van *The Tempest* en het verhaal van Osiris en daarbij onderzoeken hoe de goddelijke aspecten gethematiseerd worden en vorm krijgen. Volgens Claes kunnen teksten opgevat worden als transformaties van elkaar<sup>71</sup>, het is dan ook belangrijk om te weten welke rol het goddelijke in de grondtekst speelt om vast te stellen om wat voor overname het gaat in de eindtekst, in *Hoogste Tijd*.

De tekst van de Bijbel zal ik niet apart behandelen, omdat dit een nogal omvangrijke tekst is en in *Hoogste Tijd* slechts naar een aantal elementen uit de Bijbel wordt verwezen. In het derde hoofdstuk zal ik gaan onderzoeken hoe de interteksten in de roman zijn ingezet en dan zal ik de Bijbelse verwijzingen verder analyseren.

### The Tempest

*The Tempest* is een komedie van Shakespeare, de laatste van 38 toneelstukken, en is waarschijnlijk geschreven rond 1610-11. Het toneelstuk is opgedeeld in vijf bedrijven, gevolgd door een epiloog. Volgens Mark van Doren, die een inleiding schreef bij dit laatste werk van Shakespeare, kunnen we in *The Tempest* veel van Shakespeare's vorige toneelstukken herkennen.<sup>72</sup> Volgens Van Doren vertelt Shakespeare ons in *The Tempest* voor de laatste keer over de wereld, ook al kan zelfs Shakespeare dat niet vatten in één toneelstuk.<sup>73</sup> In *Hoogste Tijd* is *The Tempest* een belangrijk onderdeel van het verhaal: Willem Bouwmeester, een uitgerangeerde tweederangs acteur, zal de rol van topacteur Pierre de Vries, die zijn laatste voorstelling zal geven als Prospero in het toneelstuk *De Storm (The Tempest)*, op zich nemen. Daarnaast is *Hoogste Tijd*, net als *The Tempest*, in vijf bedrijven opgedeeld met een epiloog als afsluiting.

*The Tempest* vertelt het verhaal van Prospero, de verbannen hertog van Milaan, die samen met zijn dochter Miranda, de inboorling Caliban en een aantal geesten op een eiland woont. Prospero is eigenlijk de hertog van Milaan, maar zijn broer Antonio wilde zelf de macht en met de hulp van Alonso, de koning van Napels, heeft hij Prospero verbannen naar dit eiland. Prospero zint op wraak en dankzij zijn toverkunsten en hulp van de geesten laat hij het schip, waar onder andere zijn broer en Alonso aan boord zijn, in een storm terechtkomen, waardoor de schepelingen stranden op het eiland. Met behulp van zijn toverkunst en de geest Ariel zorgt Prospero voor allerlei manipulaties, zodat zijn

---

<sup>71</sup> Claes, Paul. 2011, 52.

<sup>72</sup> Wright, W. A. 1948, 259.

<sup>73</sup> Wright, W. A. 1948, 260.

vijanden geveld door honger, fysieke en mentale uitputting rond dwalen. Ondertussen zijn Ferdinand, de zoon van Alonso, en Miranda verliefd op elkaar geworden en nadat Ferdinand Prospero's test goed heeft doorstaan geeft Prospero hen zijn zegen. Prospero straft Alonso, Antonio en de rest van de schepelingen met de hulp van Ariel, maar hij is uiteindelijk bewogen tot vergeving en onthult wie hij is. Koning Alonso smeekt om vergiffenis en geeft Prospero zijn hertogdom terug. Prospero wordt in eer hersteld, hij zal terugkeren naar Milaan en hij neemt afstand van zijn magie.<sup>74</sup>

### *Religie bij Shakespeare*

In eerste instantie lijkt het of *The Tempest* niet bezig is met het thematiseren van het goddelijke. Het thema van *The Tempest* gaat vooral over Prospero die zijn eer wil herstellen en een goddelijke macht lijkt daarbij geen rol te spelen. Ivor Morris doet onderzoek naar religie bij Shakespeare en hij laat zien dat verschillende onderzoekers hebben geconcludeerd dat Shakespeare zonder filosofie of religie schrijft.<sup>75</sup> Daarmee wordt bedoeld dat Shakespeare geen nadruk legt op religie en hij focust niet op morele of ethische kwesties. Filosoof en schrijver George Santayana<sup>76</sup> zegt dat er in de werken van Shakespeare in elk geval geen dogmatische religieuze gedachten of uitingen gevonden kunnen worden. Hij concludeert dat “no fixed conception of any forces, natural or moral, transcending our mortal energies” in Shakespeares teksten worden geformuleerd.<sup>77</sup> De functie van Shakespeares tragedies zijn om lijden en dood te presenteren, niet om een waarheid over te brengen. “It is the quality of life, rather than its meaning, that tragedy endeavours to bring to definition.”<sup>78</sup> Het blijkt dat in Shakespeare's werk de rol van het goddelijke minimaal is.

*The Tempest* kan gezien worden als een toneelstuk met weinig oog voor een religieus aspect. Het spirituele aspect van Prospero's magie wordt niet gekoppeld aan een religieuze betekenis.<sup>79</sup> Toch kunnen er in *The Tempest* verschillende representaties van het goddelijke gevonden worden, zo schrijft literatuurwetenschapper Kristen Poole. “Encounters with new, strange, foreign others are repeatedly processed in terms of divinity.”<sup>80</sup> Zo denkt Ferdinand wanneer hij muziek hoort dat dit afkomstig is van een god. Miranda denkt in eerste instantie dat Ferdinand een god is en andersom veronderstelt hij dat zij een godin is. Ook Alonso ziet Miranda voor een godin aan en Caliban denkt over Stephano (de dronken butler van koning Alonso) dat hij een god is.<sup>81</sup> Deze voorbeelden die Poole aanhaalt laten zien dat een bewustzijn van het bestaan van een goddelijke natuur wel degelijk aanwezig is in *The Tempest*.

---

<sup>74</sup> Samenvatting uit Wright, William A. *Four Great Comedies by William Shakespeare*. New York: Pocket Books, 1948.

<sup>75</sup> Morris, Ivor. 1972, 20.

<sup>76</sup> G. Santayana schreef een essay over ‘The Absence of Religion in Shakespeare’, naar dit essay verwijst Morris.

<sup>77</sup> Morris, Ivor. 1972, 19.

<sup>78</sup> Morris, Ivor. 1972, 55.

<sup>79</sup> Poole, Kristen. 2011, 198.

<sup>80</sup> Poole, Kristen. 2011, 206.

<sup>81</sup> Poole, Kristen. 2011, 206.



Naar de tovenaars Prospero wordt ook verwezen als goddelijk, Poole haalt het volgende fragment aan:

Gonzalo: . . . Some heavenly power guide us  
Out of this fearful country.  
Prospero: Behold, sir King,  
The wronged Duke of Milan, Prospero!

Doordat Prospero op Gonzalo's uitroep reageert met zijn eigen naam, met al zijn titels en het Bijbelse 'behold', wordt Prospero gelijk gesteld met de 'heavenly power', aldus Poole.<sup>82</sup> In het begin van het toneelstuk wordt ook gesuggereerd dat alleen een god de storm kan stillen, maar even later vraagt Miranda aan haar vader Prospero of hij de storm wil verminderen. Hierdoor wordt getoond dat Prospero goddelijke krachten heeft, hoewel er ook duidelijk wordt getoond dat er een macht boven Prospero staat. Er is sprake van een 'providence divine', 'heaven', 'you gods', maar Poole voegt daaraan toe: "Yet, at times, the distinction between Prospero and divinity becomes difficult to maintain."<sup>83</sup> Prospero is ook degene die de macht heeft over de natuur, zo blijkt uit zijn speech:

I have bedimmed  
The noontide sun, called forth the mutinous winds,  
And 'twixt the green sea and the azured vault  
Set roaring war; to the dread-rattling thunder  
Have I given fire and rifted Jove's stout oak  
With his own bolt; the strong-based promontory  
Have I made shake, and by the spurs plucked up  
The pine and cedar; graves at my command  
Have waked their sleepers, ope'd and let'em forth  
By my so potent art.<sup>84</sup>

Hij laat middels deze speech zien welke machten hij heeft en deze machten zijn goddelijk. "It is now Prospero who has become Providence."<sup>85</sup> Eerder in *The Tempest* werd 'providence' (of in het Nederlands 'voorzienigheid') nog gezien als een macht die boven Prospero stond, maar nu heeft Prospero de macht over de natuur en ook over de dood, want hij kan de graven openen: "graves at my command / Have waked their sleepers"<sup>86</sup>. Poole gaat nog een stapje verder door te tonen dat in *The Tempest* Prospero als de christelijke God wordt gerepresenteerd. De inwoners van het eiland representeren namelijk allemaal een deel van een drie-enige God, zoals in de Bijbel. De goddelijke Vader (Prospero), Zoon (in *The Tempest* een dochter, Miranda) en Heilige Geest (Ariel). De duivel

---

<sup>82</sup> Poole, Kristen. 2011, 206.

<sup>83</sup> Poole, Kristen. 2011, 207.

<sup>84</sup> Wright, William A. 1948, 328.

<sup>85</sup> Poole, Kristen. 2011, 207,208.

<sup>86</sup> Wright, William A. 1948, 328.

wordt gerepresenteerd door Caliban.<sup>87</sup> Prospero lijkt op de Vader omdat hij de wetgever, gezagvoerder en rechter is. Miranda is de Zoon in de zin van dat ze als advocaat optreedt, zij neemt het op voor de gestrande reizigers. Ze lijdt met hen mee, want “O, I have suffered/With those that I saw suffer” en offert zichzelf op: “Sir, have pity;/I’ll be his surety”.<sup>88</sup> Ariel is een geest die werkt door vuur, zoals ook de Heilige Geest zich soms toonde als vuur (zo wordt er in de Bijbel gesproken over ‘verdeelde tongen als van vuur’ bij de discipelen tijdens het Pinksterfeest als de Heilige Geest op hen komt<sup>89</sup>).

Shakespeare’s werk wordt vaak gezien als niet-religieus<sup>90</sup>, maar uit de studie van Kristen Poole wordt duidelijk dat er wel verwijzingen naar goddelijke elementen in *The Tempest* voorkomen. In *The Tempest* ontstaat zo een spanningsveld tussen aanwezigheid van het goddelijke versus het aardse. Dit spanningsveld manifesteert zich in Prospero zelf: hij is “godlike but utterly dependent on Providence, controlling the environment but at its mercy, beneficent but suspect.”<sup>91</sup>

Hoewel in *The Tempest* het goddelijke geen grote rol heeft, is het niet onbelangrijk. Het aspect van het goddelijke wordt voornamelijk ingezet om de macht ervan te tonen. Vooral Prospero heeft de macht over anderen en hij wordt meerdere malen vergeleken met het goddelijke. Tegelijkertijd blijft ook Prospero afhankelijk van ‘Providence’, er schijnt boven hem toch nog een hogere macht te staan. Hiermee wordt het spanningsveld getoond tussen het zelf beïnvloeden van de werkelijkheid en het beïnvloed worden door een hogere macht.

### De Osirismythe

Wanneer Uli terechtkomt in restaurant Osiris is dit uiteraard een opvallende verwijzing naar de Egyptische god van de onderwereld. Osiris was volgens de mythe de eerste koning (faraon) van Egypte, maar de jaloezige Seth doodde hem, door hem met een truc in een kist te vangen en daarna in de Nijl te werpen. Osiris’ vrouw Isis gaat de kist achterna en vindt hem uiteindelijk, Seth wordt bij het zien daarvan woedend en hakt Osiris in veertien stukken. Isis zoekt de stukken op en door middel van haar goddelijke kracht kan ze de stukken weer verenigen. Osiris wordt opnieuw tot leven gewekt om de god van de onderwereld te worden en de doden te begeleiden. Osiris’ zoon Horus wil zijn vaders dood wreken en bindt de strijd met Seth aan. Volgens het verhaal is deze strijd nog steeds gaande en heeft Horus de overwinning nog niet behaald. Als Horus Seth overwonnen zal hebben, zal Osiris naar de aarde terugkomen en als koning over Egypte regeren.<sup>92</sup> Verschillende elementen uit de Osiris-mythe lijken op elementen uit de christelijke traditie. Beide goddelijke personen, Jezus en Osiris, sterven en

---

<sup>87</sup> Poole, Kristen. 2011, 208.

<sup>88</sup> Poole, Kristen. 2011, 208.

<sup>89</sup> Statenvertaling, Handelingen 2:3.

<sup>90</sup> In *Shakespeare’s God* haalt Morris verschillende onderzoekers aan die tot deze conclusies zijn gekomen. Morris en Poole zijn een van de weinigen die wel een religieuze interpretatie op het werk van Shakespeare toepassen.

<sup>91</sup> Poole, Kristen. 2011, 216.

<sup>92</sup> Spence, L. en J.W. van Rooijen. 1922.

staan weer op en in beide gevallen moet de duivel of Seth nog overwonnen worden, voordat ze terug kunnen komen om voorgoed te kunnen regeren.<sup>93</sup> Of er in *Hoogste Tijd* vorm- of structurelementen van de Osirismythe worden overgenomen, is niet duidelijk, omdat er meerdere versies bestaan van de mythe en de mythes zijn vaak gefragmenteerd en vaag.<sup>94</sup> Hierdoor is het moeilijk te achterhalen hoe de mythe van Osiris is overgenomen. Dat het goddelijke bij de Osirismythe een rol speelt is logisch, want het vertelt het verhaal van een god. Toch wil ik nog wat verder op deze tekst ingaan om vast te stellen wat de goddelijkheid van Osiris typeert.

De Osirismythe kreeg in Egypte een centrale rol en nam daarmee zelfs de plaats in van de zonnemythe.<sup>95</sup> De god Ra was de personificatie van de zon en Osiris representeerde de doorgaande cyclus van de natuur, waarbij alles groeit, doodgaat en in een nieuw seizoen weer opnieuw begint te bloeien.<sup>96</sup> Dat heeft natuurlijk alles te maken met het feit dat Osiris zelf ook dood is gegaan om daarna weer nieuw leven te krijgen als god van de onderwereld. Osiris was niet alleen belangrijk voor de zorg voor natuur en gewas, maar ook voor de koning:

the justification for and the character of the king's resurrection became expressed completely in terms of the Osiris myth. So close was the identification of the king's resurrection with the Osiris myth that when the king rose again after death he was said to become Osiris.<sup>97</sup>

Osiris verleende de koning zijn status op aarde en na zijn dood werd de koning Osiris zelf, dus hij werd zelf ook goddelijk.

### *Osiris en Jezus*

Doordat de Osirismythe officieel onderdeel was van de Egyptische religieuze traditie en door het Egyptische volk breed werd gesteund werd het thema van de wederopstanding van Osiris een centrale theologie van de Egyptische religie.<sup>98</sup> Historicus Richard A. Gabriel schrijft:

Here we find a doctrine of eternal life and the resurrection of a glorified or transformed body based upon an ancient story of the resurrection of Osiris after a cruel death and horrible mutilation inflicted by the powers of evil.<sup>99</sup>

---

<sup>93</sup> Er bestaan uiteraard verschillende versies van de Osirismythe en we weten ook niet op welke versie Mulisch leunde in zijn roman. Ik heb gebruik gemaakt van de versie van Lewis Spence, omdat hij Plutarchus aanhaalt als voornaamste bron.

<sup>94</sup> Tobin, V.A. 1989, 21.

<sup>95</sup> Gabriel, Richard A. 2002, 106.

<sup>96</sup> Gabriel, Richard A. 2002, 107.

<sup>97</sup> Gabriel, Richard A. 2002, 106.

<sup>98</sup> Gabriel, Richard A. 2002, 107.

<sup>99</sup> Gabriel, Richard A. 2002, 107.

Resurrectie van een godheid, nadat deze heeft moeten lijden en een vreselijke dood heeft moeten sterven, zodat er eeuwig leven zou zijn vinden we ook bij het christelijk geloof. Het christelijk geloof leert eveneens dat de doden zullen opstaan, dankzij het offer van Christus, waarbij Hij heeft moeten lijden en sterven. De vergelijking tussen Osiris en Christus gaat nog verder, want volgens de mythe was Osiris oorspronkelijk van goddelijke afkomst, maar vervolgens mens geworden: “He was a god who endured evil, torment, and death as the experience of his humanity and became the only Egyptian god to suffer death and rise again from it”.<sup>100</sup> Het gegeven van een god die mens wordt is een bijzonder gegeven in een religie, ook voor de Egyptische godsdienst was Osiris hierin uniek.<sup>101</sup> De enige andere religie waar een god mens wordt is bij de christelijke godsdienst: Jezus werd van God mens, om zo de mensen te kunnen redden. Dat is dan meteen ook het verschil tussen Osiris en Jezus, Osiris werd niet mens met het doel om ook weer te sterven en de mensen het eeuwige leven te brengen. Daarbij komt dat Jezus specifiek voor de zonden van de mensen stierf. Er komt dus nog een element van verlossing van schuld bij in deze theologie, bij Osiris’ sterven en wederopstanding is er ‘slechts’ sprake van een toegang tot het hiernamaals. Osiris, en ook zijn broer Seth, werden beiden gezien als goden die bij hun geboorte een menselijke natuur hadden aangenomen.<sup>102</sup> Osiris werd later door zijn broer Seth gedood, maar er wordt niet in mythe vermeld dat dit onderdeel was van een groter plan om de mensheid te redden. Naast dat Osiris en Jezus beiden mens zijn geworden, moesten lijden en na hun dood weer zijn opgestaan, bestaat er nog een andere overeenkomst. Osiris werd na zijn dood god van de onderwereld en daarnaast werd hij “the Great Judge, he who weighed the truthfulness of the hearts of the deceased to determine if the ethical quality of their lives merited eternal salvation.”<sup>103</sup> In vergelijking met Osiris is ook Jezus na zijn dood opgevaren naar de hemel, waar hij zal oordelen over de mensen. Niet alleen in Osiris is Jezus te herkennen, maar ook in Horus, de zoon van Osiris. Horus werd namelijk gezien als een bemiddelaar tussen Osiris en mensen<sup>104</sup>, zoals Jezus dat is tussen God (de Vader) en de mens. In deze constructie kun je ook een heilige drie-eenheid of familie herkennen: Osiris als de vader, Horus als de zoon en Isis als de moeder.<sup>105</sup> Isis wordt vaker vergeleken met Maria, de moeder van Jezus, wanneer ze Horus op schoot heeft en ze het prototype Madonna uitbeeldt.<sup>106</sup> Ik kan uit al deze vergelijkingen concluderen dat er veel overeenkomsten zijn tussen Osiris en Jezus. De kern van beide godsdiensten is dat door de dood van Osiris dan wel Jezus de toegang voor de mensen tot het hiernamaals is opengemaakt.

In het vorige hoofdstuk heb ik geconcludeerd dat er in *Hoogste Tijd* sprake is van een allusie op de Osirimythe. Osiris heeft een plaats in de roman, maar er is geen sprake van een tekstuele

---

<sup>100</sup> Gabriel, Richard A. 2002, 111.

<sup>101</sup> Gabriel, Richard A. 2002, 111.

<sup>102</sup> Gabriel, Richard A. 2002, 111.

<sup>103</sup> Gabriel, Richard A. 2002, 114.

<sup>104</sup> Gabriel, Richard A. 2002, 130.

<sup>105</sup> Gabriel, Richard A. 2002, 130.

<sup>106</sup> Harris, Rendel. 1927, 2.

herhaling van de mythe. Uli komt terecht bij restaurant Osiris, waardoor de associatie met de god Osiris wordt opgeroepen. Wat de intertekst van Osiris betekent voor de roman zal ik in hoofdstuk drie behandelen. De opstanding van Osiris en zijn heersen over de onderwereld is van belang in de mythe en ik denk dat er in *Hoogste Tijd* sprake is van overname van de thematiek van de Osirismythe.

### Conclusie

In dit hoofdstuk heb ik *The Tempest* en de Osirismythe geanalyseerd met de focus op de rol van het goddelijke. In *The Tempest* lijkt er in eerste instantie geen significante rol voor goddelijkheid te zijn, maar toch blijken er verwijzingen naar goddelijkheid in de tekst te zitten. Er is een bewustzijn van een hogere macht, een 'providence divine' en tegelijkertijd wordt de tovenaar Prospero geassocieerd met deze goddelijke macht. De rol van het goddelijke in *The Tempest* is om de macht van het goddelijke te tonen. De tovenaar Prospero wordt met het goddelijke geassocieerd en hij heeft de macht over natuur en mensen (en zelfs geesten).

Bij de Osirismythe staat de resurrectie van Osiris centraal, doordat hij de god van de onderwereld is geworden, heeft hij zo de toegang tot het hiernamaals geopend voor gestorven mensen. In de Osirismythe heeft het goddelijke betrekking op de wederopstanding en leven na de dood. In deze mythe zijn er veel overeenkomsten met het verhaal van Jezus te vinden: beide goden sterven en staan weer op uit de dood, waarmee ze een weg openen voor mensen om na hun dood verder te leven. Niet alleen de Osirismythe toont overeenkomsten met het Bijbelse verhaal, ook tussen *The Tempest* en de Bijbel kan er een parallel getrokken worden. Dit komt tot uiting in de drie-eenheid van Prospero: hijzelf als God de Vader, Miranda als de Zoon en Ariel als de Geest. Bij Osiris kan er ook een drie-eenheid gevonden worden in de vorm van Osiris als God, Isis als de moeder en Horus als de Zoon.

Dat in beide verhalen ook parallellen met de Bijbelse God kunnen worden getrokken is opvallend, want daardoor licht deze tekst ook in de andere bronnen op. De Bijbelse tekst weerspiegelt op die manier door de hele roman heen.

## Drie. Het goddelijke in de roman

In het vorige hoofdstuk is de intertekstualiteitstheorie behandeld. We hebben gezien dat Paul Claes' theorie een duidelijke leesstrategie biedt om een goede analyse te kunnen maken van intertekstuele verbanden. In eerste instantie wilde ik in dit hoofdstuk de interteksten in relatie tot de roman bekijken en dan daarnaast kijken naar het poëtische aspect van de rol van het goddelijke. Tijdens het schrijven kwam ik erachter dat ik het poëtische aspect apart moest behandelen, omdat dit hoofdstuk anders veel te groot en onoverzichtelijk zou worden. Daarom heb ik de indeling aangepast en zal ik in dit hoofdstuk de interteksten alleen analyseren in relatie tot de roman. Mijn focus ligt dan op hoe de interteksten zijn ingezet en wat dat betekent voor het thema van goddelijkheid. In mijn vierde hoofdstuk zal ik vooral gaan focussen op het poëtische aspect van de roman en onderzoek doen naar de goddelijkheid van de schrijver. In dit hoofdstuk zal ik een analyse gaan maken van verschillende interteksten, die verwijzen naar het thema van het goddelijke. Ik zal daarbij letten op de aard van de intertekst, deze duid ik aan de hand van de theorie van Paul Claes. Daarnaast let ik vooral op hoe de teksten in *Hoogste Tijd* zijn ingezet, dus ik zal onderzoek doen naar de functie van de tekst, ik licht specifieke thema's eruit en leg verbanden.

### The Tempest

Mulisch verwerkt het laatste werk van Shakespeare, *The Tempest*, in zijn roman en in *Hoogste Tijd* wordt op een opvallende manier over laatste werken van kunstenaars gesproken: wie zijn laatste kunstwerk maakt, op het randje van de dood, heeft opperste vrijheid van leegte. "Dan was hij dus niet meer de natuur in de gestalte van een mens, zoals normale stervelingen dat waren, maar een mens in de gestalte van de natuur, van de hele wereld."<sup>107</sup> De kunstenaar transformeert in een alomtegenwoordige aanwezigheid. Deze gedachte is voor de roman belangrijk, omdat Uli ook een transformatie moet ondergaan. Hij wordt niet een mens in de gestalte van de natuur, maar van de kunst. *The Tempest* als intertekst heeft dus ook betekenis, omdat het Shakespeare's laatste kunstwerk is. De structuur van *The Tempest* is in *Hoogste Tijd* overgenomen, beide werken zijn opgedeeld in vijf bedrijven en een epiloog. Er wordt in *Hoogste Tijd* iets overgenomen van het laatste kunstwerk van Shakespeare en daarmee wordt gepoogd iets van de essentie van deze 'vrijheid' over te nemen.

### *Macht en onmacht*

*The Tempest* wordt in *Hoogste Tijd* niet alleen ingezet als toneelstuk, er wordt ook op verschillende manieren naar *The Tempest* verwezen. Als Paul Claes' schema eraan gelegd wordt, kan er

---

<sup>107</sup> Mulisch, Harry. 1985, 219.

geconcludeerd worden dat *The Tempest* in *Hoogste Tijd* is verwerkt als een allusie of als citaat. *De Storm* is een allusie op *The Tempest*, omdat het een Nederlandse bewerking van het toneelstuk is. Daarnaast wordt er af en toe uit de originele tekst geciteerd: meteen in het motto wordt er naar *The Tempest* verwezen:

These our actors,/ As I foretold you, were all spirits, and/Are melted into air, into thin air;/ And, like the baseless fabric of this vision,/ The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,/ The solemn temples, the great globe itself,/ Yea, all which it inherit, shall dissolve,/ And, like this insubstantial pageant faded,/ Leave not a rack behind. We are such stuff/ As dreams are made on; and our little life/ Is rounded with a sleep.

Deze tekst lijkt te zeggen dat acteurs, maar ook ons ‘kleine leven’, zullen versmelten in niks meer dan dunne lucht. Neerlandicus Wam de Moor schrijft: “Shakespeare laat zijn personage immers zeggen dat, zoals de acteurs op het toneel geesten worden die verdampen in de dunne lucht, zo ook torens, paleizen, tempels, ja de aarde zelf met alles wat erbij hoort, zullen vergaan en geen spoor zullen nalaten.”<sup>108</sup> Volgens de Moor wordt met deze tekst de eindigheid van het bestaan benadrukt. Daarbij wordt mijns inziens getoond dat de mens onbetekenend en onmachtig is, want alles wat we hebben en zijn vergaat. Literatuurcriticus Aad Nuis gaat verder en verbindt Uli aan het motto uit *The Tempest*. Volgens Nuis wordt Uli namelijk veel duurzamer dan wanneer hij echt had bestaan, omdat hij door zijn schepper op papier is gezet.<sup>109</sup> Acteurs zijn afhankelijk van welke tekst voor hen is geschreven, maar Uli is dat ook. Hij bestaat dankzij *Hoogste Tijd*, maar daardoor is hij niet alleen duurzaam, zoals Nuis aangeeft, maar hij is juist ook afhankelijk van de schrijver. Wanneer Uli voor het eerst kennis maakt met het stuk *Noodweer* en met Caspar Vogel en H. Michaël zegt Uli iets in dezelfde trant als in het motto: “Er blijft niet over van acteurs. Ze verdwijnen net als... als... weet ik wat.”<sup>110</sup> Uli reflecteert hier op zijn eigen bestaan als acteur en tevens is dit een vooruitwijzing naar zijn eigen einde: Uli zal verdwijnen, hij verandert in Pierre de Vries en daarmee wordt de persoon van Uli weggevaagd. De afhankelijkheid van personages ten opzichte van anderen en ten opzichte van hun ‘scheppers’ is op meerdere plaatsen in de tekst terug te vinden, speciaal wanneer de vraag wie heer en knecht is zich aandient:

wie was heer en wie knecht? In *De Storm* was Prospero natuurlijk heer over alles en iedereen, zowel over de natuur als over de mensen, en bovendien over allerlei ander creatuur, zoals de geesten, Ariël voorop. Overeenkomstig was in *Noodweer* Pierre de Vries heer en meester. Hij was het die een afscheidstournee met *De Storm* gaf, aangezien hij dat zelf zo besloten had; (...) Nu waren er twee dingen die tegen de absolute heerschappij van Pierre de Vries indruisten en die in zekere zin het stuk

---

<sup>108</sup> Moor, Wam de. 1985.

<sup>109</sup> Nuis, Aad. 1985

<sup>110</sup> Mulisch, Harry. 1985, 37.

uitmaakten en het in beweging hielden. De eerste tegenspraak was, dat hij in *De Storm* iemand moest gehoorzamen die in zijn dienst stond: zijn regisseur. (...) De tweede tegenspraak was, dat De Vries' employé Max Oort – aanvankelijk zonder het te willen of het zelfs te weten – volledige macht had over hem, namelijk juist door niet aan zijn avances toe te geven.<sup>111</sup>

Pierre de Vries is op twee niveau's de goddelijke macht, namelijk als de tovenaar Prospero in het toneelstuk, maar ook als gevierd acteur. In het stuk wordt Pierre zelfs letterlijk God genoemd als Vogel (regisseur van *Noodweer*) de regisseur van *De Storm* feedback geeft op zijn spel: "Nee, Paul, beleefder, voorzichter. Pierre de Vries is God."<sup>112</sup> Ook al wordt Pierre als heer ook weer onderworpen door andere machten als de regisseur en Max. Tegelijkertijd zijn zij allemaal onderworpen aan de macht van Siderius, de schrijver die hen tot leven heeft gewekt, en aan de acteurs die hen spelen. Uli heeft zo dus ook weer macht over de 'godheid' Pierre. Maar juist Uli is onderworpen aan de wil van regisseur Vogel en te meer nog aan de wil van Siderius.

Prospero is in *The Tempest* 'heer over alles en iedereen', hij is dus een soort god-figuur. In het vorige hoofdstuk bleek uit onderzoek naar *The Tempest* dat Prospero meerdere malen wordt vergeleken met God. Kristen Poole vergeleek Prospero bovendien met een christelijke drie-enige God: Prospero als Vader, Miranda als de Zoon en Ariel als de Heilige Geest. Stella Middag speelt de rol van Miranda, de dochter, Uli speelt Prospero, de vaderfiguur. Uli ziet Stella echter eerder als een geliefde en ook een moederfiguur, want hij zegt tegen Stella dat ze zijn moeder had kunnen zijn: "Ik ben de zoon van een meisje van achttien. (...) In mijn herinneringen aan mijn moeder is ze net zo oud als jij."<sup>113</sup> Ik kom op deze relatie later nog terug. Prospero wordt door Uli ook als goddelijk gezien, want Uli verwijst naar Prospero als 'almachtig': "Ik geloof, dat ik mij nooit van mijn leven zo almachtig heb gevoeld als op dat moment. Zo moet een tovenaar zich voelen. Prospero."<sup>114</sup> Prospero wordt hier een goddelijke eigenschap toegeschreven, namelijk almacht. Prospero is geen god, hij is een tovenaar, maar als tovenaar is hij wel degene die de macht heeft over anderen en hij kan dus op die manier wel worden gezien als een god. Pierre de Vries, die Prospero speelt, wordt ook God genoemd, al is hijzelf ook onderworpen aan andere machten. Uli speelt deze personages en op die manier wordt hij ook met het goddelijke geassocieerd, maar tevens is juist Uli het meest onderworpen aan anderen. Boven dit alles staat natuurlijk ook nog een andere schrijver, Harry Mulisch. Het thema van macht en onmacht heeft niet alleen relevantie binnen de roman, maar ook op poëticaal niveau. In het volgende hoofdstuk zal ik dit poëtische aspect van de roman behandelen.

Met de intertekst van *The Tempest* wordt er een vergelijking getrokken tussen de aardse personages en de goddelijke, daarmee wordt getoond dat het aardse wordt onderworpen aan een goddelijke macht. Uit het vorige hoofdstuk bleek dat het spanningsveld tussen macht en onmacht in

---

<sup>111</sup> Mulisch, Harry. 1985, 115-116.

<sup>112</sup> Mulisch, Harry. 1985, 133.

<sup>113</sup> Mulisch, Harry. 1985, 89.

<sup>114</sup> Mulisch, Harry. 1985, 241.



Prospero samenvalt: hij is goddelijk, want hij heeft macht over mens en natuur, maar tegelijkertijd blijft hij zelf ook maar een mens. De personages Pierre en Uli worden geassocieerd met Prospero en ook in hen zien we diezelfde paradox van macht en onmacht: aan de ene kant hebben ze macht over anderen, maar tegelijkertijd staat er boven hen weer een andere macht. Met de intertekst van *The Tempest* wordt dan de vraag opgeworpen wie de macht heeft. Heeft de mens macht over zijn eigen realiteit of staat er een hogere macht boven die de aarde bestuurt?

### Osiris

Er zijn verschillende aspecten aan de goddelijkheid van Osiris die opvallen. Ten eerste is hij de god van de onderwereld. Hij is niet zozeer een god van het 'aardse', maar juist van het 'onderaardse'. De goddelijkheid van Osiris wordt dus gekenmerkt door de dood, maar daarnaast wordt hij ook getypeerd als de god van de resurrectie, omdat hijzelf en de doden een tweede 'leven' krijgen in de onderwereld.

#### *De onderwereld*

De onderwereld speelt dan ook een belangrijke rol in *Hoogste Tijd*, niet alleen het restaurant Osiris symboliseert de onderwereld, maar ook theater Kosmos is volgens Sander Bax beeld voor de onderwereld waarin Uli terecht komt.<sup>115</sup> Wanneer Uli op een avond nog rondwaalt in Amsterdam komt hij opnieuw in een soort onderwereld terecht. Frans de Rover merkt tevens deze link tussen Amsterdam en de Egyptische onderwereld op: "Daarvóór is hij al afgedaald in de Egyptische dodenwereld, pardon: de Amsterdamse onderwereld waar van 'tijd' geen sprake meer is en alle varianten van Eros als luchtgeesten rondzweven."<sup>116</sup> Uli wordt meegenomen door een stel criminelen en komt even later in een café terecht waarbij hij een transseksueel ontmoet die hem via allerlei labyrintische wegen weer naar buiten loodst. Volgens Claes is het labyrint een oeroud symbool van de onderwereld.<sup>117</sup> Door de verbeelding van Amsterdam als de onderwereld, ontstaat er volgens mij een gelijkenis tussen Uli en Osiris, waardoor de goddelijke status van Uli wordt opgeroepen. De verwijzingen naar de onderwereld en de Egyptische mythologie van Osiris evoceert de architekst van de mythe van Osiris. Zoals in het tweede hoofdstuk is uitgelegd, is er hier sprake van travestie. Het verhaal speelt zich op twee niveau's af. Het verhaal van Uli die in een toneelstuk gaat spelen is de bovenste laag. Op een tweede laag herhaalt Uli de mythische geschiedenis van Osiris, want net als Osiris komt hij in de onderwereld terecht. Het verhaal van Osiris spiegelt zo het verhaal van Uli. Stella noemt Uli zelfs een keer Osiris als ze in het restaurant zijn: "Uli vroeg of zij wel eens Egyptisch gegeten had, waarop Stella met een snelle beweging haar hoofd opzij draaide en met haar kin boven

---

<sup>115</sup> Bax, Sander. 2015, 293.

<sup>116</sup> Rover, Frans de. 1985.

<sup>117</sup> Claes, Paul. 2011, 128.

haar rechterschouder zei: ‘Neen, Osiris,’ – en ook meteen iets egyptisch kreeg in Uli’s ogen;”<sup>118</sup> Er kan dus gezegd worden dat er een gelijkenis ontstaat tussen Uli en Osiris. Ook Stella transformeert in Uli’s ogen, zij krijgt iets Egyptisch. Uli krijgt in de onderwereld een tweede leven als acteur, zoals Osiris een tweede leven kreeg als koning van de onderwereld. Uli’s ‘echte’ tweede leven ontstaat wanneer hij transformeert in Pierre de Vries, waardoor er sprake is van een wederopstanding in een nieuwe mens. De vergelijking met juist deze Egyptische god Osiris wordt hier gebruikt, omdat de dood een belangrijk onderdeel is van het verhaal en ook een grote rol speelt in Mulisch’ werk. Osiris begeleidt de doden op hun reis naar de onderwereld en wanneer Uli in Amsterdam/de onderwereld terecht komt is Osiris aanwezig om hem te ‘begeleiden’. Die begeleiding bestaat dan uit het in gang zetten van Uli’s transformatie, dat meteen ook het einde of de dood van Uli zal zijn. In het restaurant Osiris, daar waar er letterlijk naar de Egyptische god van de onderwereld wordt verwezen, zien we al een eerste sein van de transformatie. Omdat Uli de rekening niet kan betalen, moet hij zijn vaders horloge afstaan. Volgens Sander Bax snijdt Uli hiermee de band door met de vertrouwde wereld, omdat hij met dit erfstuk van zijn vader een stukje van zijn identiteit verliest.<sup>119</sup> Hieruit blijkt dat hij aan het veranderen is, Uli zal uiteindelijk zijn identiteit compleet verliezen en transformeren in Pierre de Vries. Het opvallende verschil tussen Uli en Osiris is dat Uli eerder al door de onderwereld, verbeeld door Amsterdam, aan het zwerven is. Osiris stierf en werd daarna koning van de onderwereld, terwijl Uli eerst in de onderwereld terecht komt en pas daarna sterft en transformeert. Er vindt dus een omkering plaats in het spiegelverhaal, waardoor er gezegd kan worden dat Uli juist toegang vindt tot de ‘echte’ wereld met zijn sterven. Uli bevindt zich al in de onderwereld en door zijn dood leeft hij verder als Pierre de Vries. Volgens Mulisch is de kunst de verbeelding van de echte werkelijkheid<sup>120</sup> en daarom zou je dus kunnen zeggen dat Uli, door Pierre de Vries te worden en zo verandert in iets uit de kunst, in de echte werkelijkheid terecht komt. Osiris’ sterven en opstanding zorgde ervoor dat de gestorven mensen toegang kregen tot het hiernamaals. Is er in Uli’s transformatie ook sprake van een opening naar een andere wereld? In *Hoogste Tijd* wordt er volgens mij getoond dat de wereld van de kunst de echte werkelijkheid is. Door Uli’s transformatie, zijn verandering in de kunst, wordt deze wereld aan de lezer getoond.

### Bijbelse verwijzingen

De laatste intertekst uit *Hoogste Tijd* die ik nog wil belichten is de Bijbelse intertekst. Er wordt vaak gerefereerd aan God in relatie tot bepaalde personen als Pierre de Vries, Siderius en Uli. Deze verwijzingen hebben vaak een christelijke of Bijbelse toon, zo zien we dat Siderius vaker als goddelijk

---

<sup>118</sup> Mulisch, Harry. 1985, 88.

<sup>119</sup> Bax, Sander. 2015, p. 294.

<sup>120</sup> Kraaijeveld, Ruud. 1986,34

persoon wordt gezien: “Het was in elk geval waard, op het hoogste niveau te worden aangekaart.”<sup>121</sup> Eerder werd Siderius al aangeduid als ‘Onze Lieve Heer’<sup>122</sup> en wordt er naar zijn zogenaamde almacht verwezen: “Siderius heeft in elk geval voor het bijpassende weer gezorgd.”<sup>123</sup> Er wordt door de andere personages op deze manier naar Siderius verwezen, hij wordt door de mensen gezien als ‘goddelijk’. Siderius is tevens de schrijver van het toneelstuk *Noodweer*, waarbij hij letterlijk de macht heeft over de personages en zo boven hen staat. Het opvallende hierbij is dat alle personages, behalve Uli, in dat toneelstuk hun eigen naam dragen. Hierdoor vallen personage en acteur samen en heeft Siderius met zijn schrijven de macht over hen. Volgens Koos Hageraats vertegenwoordigt Siderius dan ook de belichaming van het goddelijk standpunt dat Mulisch als alwetende verteller inneemt.<sup>124</sup> In het volgende hoofdstuk ga ik verder in op de schrijver als goddelijk en sluit me daarin aan bij deze uitspraak van Hageraats.

Als Uli met zijn medeacteurs op een feestje is na de voorstelling van *De Spelbreker*, denkt hij over zichzelf: “Hij was een soort Lazarus, op afroep uit het graf verrezen.”<sup>125</sup> Lazarus uit de Bijbel wordt door Jezus uit de dood opgewekt; dat Uli zich hiermee vergelijkt is opnieuw een verwijzing naar een wederopstanding. Uli is dankzij deze rol in *Noodweer* uit de ‘dood’ opgestaan om een tweede leven als acteur te beginnen. Tegelijk heeft Uli hier zelf opnieuw geen macht over, want het gebeurt ‘op afroep’. Uit deze frasering spreekt de onmacht ten opzichte van degene die hem doet verrijzen. Jezus was degene die Lazarus uit de dood opwekte, wie is dat in Uli’s geval? De schrijver Siderius kan gezien worden als de goddelijke figuur die Uli zijn tweede leven geeft in deze rol. Allereerst als acteur, maar nog drastischer wanneer Uli daadwerkelijk transformeert in zijn rol, Pierre de Vries.

### *Jezus’ goddelijkheid*

In *Hoogste Tijd* wordt er ook duidelijk verwezen naar Jezus. Jezus was de Zoon van God, die door Zijn Vader naar de aarde was gestuurd om de zonden van de mensen op zich te nemen. Hij sterft dan aan het kruis, maar staat na drie dagen weer op uit de dood. Opnieuw is er sprake van een sterven en een weder opstaan, zoals ook Uli sterft, maar als Pierre de Vries weer opstaat. Er wordt door Siderius een keer expliciet de vergelijking gemaakt tussen Uli en Jezus:

‘U,’ zei Siderius tot Uli, ‘moet niets anders doen dan nederig de wet vervullen, net als Jezus van Nazareth. U bent een acteur. Totdat de hemel en de aarde voorbijgaan, zal er niet een jota noch een tittel van de wet voorbijgaan, totdat het alles zal zijn geschied.’<sup>126</sup>

---

<sup>121</sup> Mulisch, Harry. 1985, 118.

<sup>122</sup> Mulisch, Harry. 1985, 60.

<sup>123</sup> Mulisch, Harry. 1985, 121.

<sup>124</sup> Hageraats, Koos. 1986, 80.

<sup>125</sup> Mulisch, Harry. 1985, 79.

<sup>126</sup> Mulisch, Harry. 1985, 124.

Deze tekst heeft overeenkomst met de tekst die in Mattheüs 5 staat, waarin Jezus tegen zijn discipelen zegt:

Meent niet, dat Ik gekomen ben, om de wet of de profeten te ontbinden; Ik ben niet gekomen, om die te ontbinden, maar te vervullen. Want voorwaar zeg Ik u: Totdat de hemel en de aarde voorbijgaan, zal er niet een jota noch een tittel van de wet voorbijgaan, totdat het alles zal zijn geschied.<sup>127</sup>

Jezus zegt hier dat Hij is gekomen om de wet te vervullen, waarmee hij verwijst naar zijn dood aan het kruis en de verlossing die dat zal brengen. Als de vergelijking tussen Jezus en Uli wordt doorgetrokken, zou dit kunnen betekenen dat hier opnieuw een vooruitwijzing wordt gegeven naar Uli's dood. Jezus verwijst met deze woorden naar Zijn dood. Wanneer Siderius bijna exact dezelfde woorden gebruikt, verwijst hij al naar Uli's dood.

Er is nog een aanwijzing waaruit we kunnen opmaken dat Uli met Jezus wordt vergeleken, namelijk in de persoon van Stella Middag. Stella betekent ster en haar achternaam is middag, waaruit opgemaakt kan worden dat haar naam dagster, oftewel morgenster betekent. Maria, de moeder van Jezus, wordt in de Litanie van Loreto aangeropen als Morgenster. Wanneer Uli samen met Stella dineert in restaurant Osiris merkt hij op dat zij zijn moeder zou kunnen zijn geweest, omdat zij nu even oud is als zijn moeder is geworden. Als Stella een beeld is van Maria en tevens als een moederfiguur ten opzichte van Uli is, dan is Uli, de zoon, een beeld voor Jezus. Tevens ontstaat er een parallel tussen Stella en de Egyptische godin Isis, ze krijgt tenslotte iets Egyptisch. Isis is de moederfiguur, met haar zoon Horus op schoot is zij het prototype Madonna. Uli wordt zo op twee manieren via Stella afgebeeld als de goddelijke zoon. Opnieuw blijkt dat er een vergelijking tussen Uli en een goddelijkheid tot stand komt. Jezus is het beeld van liefde en opoffering, Hij is de enige godheid die vanuit de hemel naar de aarde kwam om de mensen te verlossen door zijn offer. Is er bij Uli ook sprake van een verlossing en offer dat hij brengt? In de vorige paragraaf schreef ik dat Uli met zijn transformatie de grens overschrijdt tussen werkelijkheid en kunst. Door in Pierre de Vries te veranderen, verandert hij in de kunst. Met het verhaal van Jezus kan ik opnieuw bij dit thema aansluiten; Uli moest doodgaan, het offer dat hij moest brengen, om tot de kunst, de echte werkelijkheid, toe te treden. Jezus overbrugt de kloof tussen God en mens, Uli overbrugt de kloof tussen onze werkelijkheid en de werkelijkheid achter deze werkelijkheid, die alleen in de kunst verbeeld kan worden.

## Conclusie

---

<sup>127</sup> Statenvertaling, Mattheüs 5: 17,18

Uit dit hoofdstuk blijkt dat de verschillende godfiguren uit de interteksten in *Hoogste Tijd* symbolisch zijn voor de personages of sturend zijn voor de betekenis van het verhaal. Prospero is de machtige tovenaars die de controle heeft over de andere personages. Osiris en Jezus zijn beiden godfiguren die de dood ingaan en daarna een wederopstanding hebben. Osiris wordt dan de god over de onderwereld, terwijl Jezus weer terug gaat naar Zijn Vader. Deze goddelijke figuren worden gespiegeld aan de personen uit *Hoogste Tijd*. Siderius is de god die de macht heeft over de acteurs en de personages en als schrijver boven iedereen staat. Pierre de Vries wordt gezien als een god, omdat hij een gevierd acteur is en iedereen naar hem opkijkt. Uli wordt vergeleken met het goddelijke, omdat hij zoals Osiris en Jezus de dood moet ingaan om daarna een nieuw leven te krijgen. Tevens is Uli juist ook weer onderworpen aan de machten van anderen, zoals Siderius, maar ook regisseur Vogel en aan zijn rollen als Pierre de Vries en Prospero. In het laatste hoofdstuk, als Uli volledig is getransformeerd naar Pierre de Vries, wordt er door regisseur Paul Musch tegen Pierre gezegd: “U heeft gespeeld als een god”<sup>128</sup>. Opnieuw wordt er naar Pierre verwezen als god. Het kan dus ook zo zijn dat de Osiris- en Jezuslegendes vooral een vergelijking laten zien met Pierre de Vries. Pierre is degene die het leven krijgt, niet Uli. Er wordt zelfs letterlijk tegen Pierre gezegd: “Veel geluk in je tweede leven.”<sup>129</sup> Pierre de Vries is tevens goddelijk, omdat hij boven kunst en werkelijkheid uitstijgt, je zou kunnen zeggen dat hij zichzelf heeft gecreëerd. Aanvankelijk was hij een personage uit een toneelstuk, maar door Uli is hij werkelijk tot leven gekomen.

De verschillende goddelijke machten waaraan wordt gerefereerd door middel van de intertekstuele verwijzingen kunnen worden gespiegeld aan de personages uit *Hoogste Tijd*. Daarnaast vindt de transformatie plaats, die als goddelijk gedefinieerd kan worden. In *Hoogste Tijd* wordt er gespeeld met het idee van kunst in werkelijkheid transformeren, dat daarbij in deze roman zoveel verwijzingen naar het goddelijke worden gemaakt is mijns inziens niet toevallig. *Hoogste Tijd* kan worden gezien als een experiment van het onmogelijke mogelijk maken. Maar kan het onmogelijke gecreëerd worden zonder tussenkomst van het goddelijke? Of probeert Mulisch met deze roman misschien zelf tot de goddelijke hoogte te stijgen? In het volgende hoofdstuk zal ik hier dieper op ingaan door onderzoek te doen naar het poëtische aspect van de roman en naar een steeds terugkerend thema van Mulisch: de schrijver als God.

---

<sup>128</sup> Mulisch, Harry. 1985, 325.

<sup>129</sup> Mulisch, Harry. 1985, 330.

## Vier. Mulisch, de schrijver als God

In het vorige hoofdstuk heb ik gekeken naar de interteksten in *Hoogste Tijd* die verwijzen naar God of het goddelijke. Uit mijn analyse bleek dat verschillende personages uit *Hoogste Tijd* vergeleken werden met goddelijke personages. In dit hoofdstuk wil ik gaan kijken naar de goddelijkheid zoals opgevat door de schrijver, Harry Mulisch. Ik wil onderzoek doen naar Mulisch' idee van goddelijkheid en zijn idee van de schrijver als God. Zelf heeft hij zich immers ook meerdere malen gepresenteerd als goddelijke schrijver, zo zegt hij in het interview met *Trouw*-recensent Gertjan Vincent: "Maar ik ben toch God in mijn boeken."<sup>130</sup> In mijn analyse van Mulisch' opvattingen over goddelijkheid speelt *Hoogste Tijd* een rol, maar daarnaast focus is ook op Mulisch' visie op goddelijkheid buiten zijn werk om. Hierbij zal ik ook literatuurwetenschapper Sander Bax aanhalen en hoewel hij ander onderzoek doet – hij focust op Mulisch als auteur – kan ik met behulp van Bax' analyse over Mulisch als schrijver-god voortborduren op mijn eigen analyse.

In deze scriptie doe ik onderzoek naar het goddelijke aan de hand van de intertekstualiteit in *Hoogste Tijd*. Om de opvattingen en ideeën van de schrijver hierbij te betrekken is ongebruikelijk, maar ik denk dat het voor mijn onderzoek toch vruchtbaar kan zijn. Mulisch spreekt over 'het raadsel', 'de mythe', 'het Onzegbare' en is in zijn romans op zoek om dit raadsel te ontraadselen of juist te vergroten. In deze scriptie stel ik dat dit raadsel, dit Onzegbare gedefinieerd kan worden als het goddelijke. Literatuurwetenschapper Joris Gerits schrijft: "Als schrijver laat Mulisch de fascinatie voor het wonder en het geloof in de goddelijke aanwezigheid in het woord over aan zijn eigen scheppingen, zijn personages."<sup>131</sup> Mulisch' fascinatie voor het goddelijke uit zich in de roman, daarom is het denk ik relevant om Mulisch' opvattingen niet onbelicht te laten. De visie van Mulisch op het goddelijke - of zoals hij het zelf noemt: het Onzegbare, het raadsel, de mythe - zie ik dan als een intertekst van *Hoogste Tijd*.

### De symbolistische Mulisch

Ruud Kraaijeveld schaaft Mulisch onder de symbolisten. Volgens hem proberen de symbolisten "door middel van symbolen het 'onzegbare', datgene wat niet op logische wijze verwoord kan worden, vaag aan te duiden."<sup>132</sup> De symbolisten willen het 'bovenwereldlijke Idee' door het gebruik van symbolen verbeelden en een soort werkelijkheid verschaffen.<sup>133</sup> Kraaijeveld wijst erop dat ook Mulisch belangstelling heeft voor dit Idee, Mulisch legt een bijzondere belangstelling aan de dag voor het

---

<sup>130</sup> Vincent, G. 1993.

<sup>131</sup> Gerits, Joris. 2001.

<sup>132</sup> Kraaijeveld, Ruud. 1986,33.

<sup>133</sup> Kraaijeveld, Ruud. 1986,33.

grensgebied tussen de bekende, begrijpelijke wereld en datgene wat zich daarachter bevindt.<sup>134</sup>

Mulisch noemt dit zelf ‘een muur, waar wij niet doorheen kunnen, waar het onbegrijpelijk wordt’. Ik wil graag op dit idee voortborduren in dit hoofdstuk, want in *Hoogste Tijd* zien wij ook twee werelden ontstaan, een begrijpelijke wereld, maar ook een wereld die daarachter ligt. Deze tweede wereld ‘achter de muur’ is in *Hoogste Tijd* verbeeld als de onderwereld. Wanneer Uli 's avonds nog op straat dwaalt, loopt hij op het eerste niveau rond in Amsterdam. Dat wil zeggen: op het niveau van het kenbare, het gebied voor ‘de muur’. Maar dit Amsterdam is juist ook beeld voor de onderwereld, waarin Uli terecht is gekomen. Ook wanneer hij in restaurant Osiris is, is dit niet alleen een restaurant, maar opnieuw een beeld voor de onderwereld. Door symbolen van de onderwereld in zijn roman te plaatsen en door deze onderwereld in de ‘gewone’ wereld te situeren door middel van symbolen en verwijzingen, speelt Mulisch met de idee dat er achter de gewone wereld nog een andere wereld is. Mulisch probeert de ‘muur’ te doorbreken door verschillende lagen te creëren, waarmee hij toont dat er achter iedere laag weer een andere laag staat. Achter het toneelstuk *De Storm*, zit het toneelstuk *Noodweer* en daarachter ligt het leven van Uli (en daarboven staat weer de roman *Hoogste Tijd*.) Door deze verschillende lagen te creëren, wordt ook de ‘muur’ naar het onbegrijpelijke poreus. Tegen het einde van de roman, wanneer Uli in Pierre de Vries verandert, lijkt deze muur te zijn gevallen. Er is werkelijk iets bovennatuurlijks gebeurd: een metamorfose en tegelijkertijd een sprong terug in de tijd. Daarmee is de chronologie doorbroken, want Pierre de Vries leeft een paar jaar eerder. Tevens is er aan de dood ontsnapt, door de transformatie leeft Uli door als Pierre de Vries.

### *Het goddelijke raadsel*

Volgens Frans de Rover gaat het Mulisch “zowel om het vastleggen van ‘het mythisch moment’, als om het ontraadselen, misschien wel ontmaskeren van de mythe”.<sup>135</sup> Maar aan de andere kant wil Mulisch het raadsel ook weer vergroten, want zo zegt hij in zijn boek *Voer voor psychologen*: “Het beste is, het raadsel te vergroten”<sup>136</sup>. Wat is dan de mythe, het raadsel dat Mulisch wil ontmaskeren? Volgens Kraaijeveld gaat het om het raadsel van de dood en de tijd: “Het belangrijkste probleem waarvoor de mens zich geplaatst ziet is de dood. Hij zal de dood proberen te overwinnen en een manier daarvoor is het beheersen van de tijd. Wie de tijd kan laten stilstaan of zelfs terugdraaien, kan het doodgaan uitstellen of zelfs geheel voorkomen.”<sup>137</sup> Volgens mij gaat het raadsel wat Mulisch wil ontcijferen echter verder dan de dood; hij wil het raadsel van het goddelijke ontcijferen. God is almachtig en daarom ook machtig om de dood te overwinnen. Bij goddelijkheden als Jezus en Osiris zien we dit daadwerkelijk gebeuren. Dat deze godheden door Mulisch in *Hoogste Tijd* zijn verwerkt, is

---

<sup>134</sup> Kraaijeveld, Ruud. 1986,33.

<sup>135</sup> Rover, Frans de. 1986, 108.

<sup>136</sup> Kraaijeveld, Ruud. 1986,33.

<sup>137</sup> Kraaijeveld, Ruud. 1986,33.

dan ook niet voor niks. Deze twee goddelijke personen hebben de dood overwonnen en ‘de mens zal trachten de dood te overwinnen’, aldus Mulisch.<sup>138</sup> Door God te worden, kan de dood overwonnen worden en Mulisch probeert dat in zijn schrijven te bereiken. Volgens Mulisch kun je het raadsel “alleen ontraadselen door een nog groter raadsel als instrument te gebruiken, door het raadsel naar binnen te verplaatsen.”<sup>139</sup> In *Hoogste Tijd* creëert Mulisch ook een raadsel: Uli transformeert in de theateracteur Pierre de Vries. Deze transformatie is in de werkelijkheid onmogelijk, er is iets bovennatuurlijks gebeurd. De transformatie kan gezien worden als het raadsel in *Hoogste Tijd* en dit raadsel moet het instrument zijn om een stap dichterbij het raadsel van God te komen. Door in *Hoogste Tijd* verschillende verwijzingen aan te brengen naar goden en het bovennatuurlijke, wordt duidelijk gemaakt dat de transformatie gebeurt door middel van hogere machten die aan de touwtjes trekken en de aardse Uli controleren. Hiermee laat Mulisch zien dat het aardse onderworpen is aan een macht die komt van een hogere, eeuwige wereld.

Volgens Kraaijeveld komt de volgende structuur vaak bij Mulisch voor: “enerzijds een vrij helder oppervlakteverhaal, anderzijds een symbolisch-mythische laag waarin allerlei vage en duistere verbanden gelegd worden. In de oppervlaktelaag komen allerlei merkwaardige en onbegrijpelijke mededelingen voor, die pas betekenis krijgen als men door heeft dat zij naar de diepere laag verwijzen. Daar worden ook logisch onverenigbare zaken met elkaar verenigd.”<sup>140</sup> Ik denk dat deze structuur ook in *Hoogste Tijd* terug is te zien: aan de oppervlakte gaat het verhaal over een uitgerangeerde acteur die op hoge leeftijd weer een rol krijgt in een groot toneelstuk, maar onder deze laag bestaat er nog een andere wereld, waarin mythische gebeurtenissen afspeelen. Zo zien we dat er verwezen wordt naar Egyptische mythen en Bijbelse verhalen. In het vorige hoofdstuk heb ik deze sublaag in verband gebracht met het goddelijke. De goddelijke krachten die in de ‘symbolisch-mythische laag’ naar voren zijn gebracht zorgen ervoor dat er een transformatie plaatsvindt, die in de werkelijkheid onmogelijk is. Mulisch zorgt er in zijn schrijven voor dat het wel kan en ‘gebruikt’ er interteksten voor om dit te ondersteunen. Met de interteksten laat hij zien dat er meer speelt dan wat Uli kan zien en weten en dat Uli er dan ook onwetend door wordt beïnvloed. Mulisch laat daarmee zien dat er een goddelijke of bovennatuurlijke kracht is die invloed uitoefent op het aardse.

Volgens Mulisch is de literatuur geen afbeelding van het leven, maar juist de “echte verbeelding van het leven zoals we het geen van allen ooit hebben meegemaakt. Echte beelden van het leven lijken eigenlijk niet op het leven”.<sup>141</sup> Passen we dit toe op *Hoogste Tijd*, dan zijn de goddelijke structuren en de transformatie van Uli onderdeel van deze echte verbeelding van het leven. Mulisch ziet het als taak van de kunst om iets te laten zien wat men normaal niet ziet, de literatuur moet doordringen in dat wat nog niet bekend is.<sup>142</sup> Dit onbekende legt hij bloot in *Hoogste Tijd* door kunst

---

<sup>138</sup> Rover, Frans de. 1986, 108.

<sup>139</sup> Kraaijeveld, Ruud. 1986,35.

<sup>140</sup> Kraaijeveld, Ruud. 1986,34.

<sup>141</sup> Kraaijeveld, Ruud. 1986,34.

<sup>142</sup> Kraaijeveld, Ruud. 1986,34.



de werkelijkheid te laten worden; Pierre de Vries komt tot leven. Mulisch laat daarmee zien dat de symbolisch-mythische laag die onder de ‘gewone’ laag ligt zoveel invloed heeft dat er in de bovenste laag iets bovennatuurlijks kan gebeuren.

### *Het Onzegbare*

Kraaijeveld stelt over de symbolisten dat ze de dichter een goddelijke macht toekennen, die het hem mogelijk maakt een definitieve schepping te verrichten. Volgens Kraaijeveld treffen we deze opvatting over de schrijver als ‘magiër’ ook duidelijk aan bij Mulisch.<sup>143</sup> Dit is volgens mij ook precies wat we in *Hoogste Tijd* zien: Mulisch creëert als schrijver een bovennatuurlijke transformatie. Natuurlijk kan dat, omdat hij de schrijver is en zo dus kan schrijven wat hij wil. Toch doet Mulisch meer dan dat, want door de mythische verwijzingen en door de inzet van de ‘goddelijke’ personages wordt de transformatie onvermijdelijk. We zien dus dat er in *Hoogste Tijd* meer aan de hand is. Mulisch laat niet zomaar een transformatie plaatsvinden, hij construeert deze zo in de geschiedenis dat de transformatie een goddelijke status krijgt. Met deze transformatie kan er een kijkje genomen worden in het gebied ‘achter de muur’. Maar wat is dat gebied precies? Mulisch noemt dit ook wel het Onzegbare: “Het duiden van de achter de realiteit liggende mythe geeft aan de schrijver de welhaast priesterlijke functie van middelaar tussen de mens en het Onzegbare.”<sup>144</sup> Mulisch geeft zichzelf de functie van middelaar, een opvallende vergelijking met de middelaar Jezus. Jezus is Middelaar tussen mens en God, Mulisch tussen mens en het Onzegbare. Wat het gebied ‘achter de muur’ precies inhoudt, valt dus volgens Mulisch niet te zeggen. Maar misschien kan het Onzegbare gezien worden als het goddelijke, want het Onzegbare wordt geduid door middel van Het Woord: “Mulisch geeft dit de magische kracht terug die het eenmaal had bij de Egyptische god Thoth, de griffier bij het dodengericht van Osiris, maangod, ogengenezer en uitvinder van het schrift: de hiërogliefen.”<sup>145</sup> Het Onzegbare kan dus alleen gestalte krijgen door het goddelijke woord. Niet alleen de Egyptische god Thoth is een verbinding tussen het Woord en God, maar ook in de Bijbel wordt deze verbinding gelegd. In Johannes 1 staat namelijk: “In den beginne was het Woord, en het Woord was bij God, en het Woord was God.”<sup>146</sup> Het Woord staat hier voor Jezus, de Zoon van God. Het Woord, het goddelijke, is de verbinding met het Onzegbare. Door gebruik van een goddelijke tussenkomst, het Woord, is het voor de schrijver mogelijk om tot iets onbekends door te dringen.

Volgens Mulisch is schrijven niet beschrijven wat gebeurd is, schrijven is iets dat gebeurt. Het is het scheppen van een nieuwe werkelijkheid.<sup>147</sup> Dat Mulisch eerder het Woord duidde als iets magisch, zoals bij Thoth, zegt al iets over hoe hij naar het schrijven zelf kijkt, maar Mulisch toont zich

---

<sup>143</sup> Kraaijeveld, Ruud. 1986,34.

<sup>144</sup> Kraaijeveld, Ruud. 1986,34.

<sup>145</sup> Kraaijeveld, Ruud. 1986,34.

<sup>146</sup> Statenvertaling, Johannes 1:1.

<sup>147</sup> Mulisch, Harry. 1961, 75.

met deze uitspraak nu ook als een schepper. In de Bijbel wordt in Genesis ook de nadruk op God als schepper gelegd, wanneer de aarde vanuit het niets wordt gemaakt. Mulisch is een schepper, omdat hij met het woord een nieuwe werkelijkheid laat ontstaan. Met het woord die deze nieuwe werkelijkheid doet ontstaan kan Mulisch het Onzegbare tonen. Alleen in de kunst is het mogelijk iets van het Onzegbare te ontraadselen. Ook literatuurwetenschapper Esther Op de Beek sluit zich bij deze gedachte aan, zij schrijft: “Schrijven ziet Mulisch als een magisch proces: de werkelijkheid is geen toevallig gegeven, ze is geordend volgens een verborgen samenhang. Het is de taak van de schrijver om de diepere betekenis zichtbaar te maken.”<sup>148</sup> Mulisch wil het verborgene zichtbaar maken. Op de Beek schrijft nog over dit verborgene in algemene zin, als een raadsel dat we nog niet kennen. In deze scriptie probeer ik aan de hand van de roman *Hoogste Tijd* te onderzoeken of het raadsel waar Mulisch naar zoekt gekend kan worden als het goddelijke.

### De goddelijke schrijver in *Hoogste Tijd*

In de roman *Hoogste Tijd* komt een aantal keren naar voren dat de schrijver goddelijke eigenschappen heeft, Mulisch reflecteert in de roman op goddelijk schrijverschap. Zoals we in het vorige hoofdstuk hebben gezien wordt schrijver Leo Siderius vergeleken met een God. Wil Mulisch hiermee zeggen dat de schrijver een goddelijke status heeft? Een andere schrijver, Molly, vergelijkt zichzelf op een gegeven moment ook met God, specifiek met Christus. Hij spreekt over het Laatste Avondmaal, waarop Olga reageert:

‘En jij bent dan zeker Christus!’ riep Olga.

Molly knikte.

‘Gij zegt het.’<sup>149</sup>

De instemming van Molly is een directe verwijzing naar de instemming van Jezus over Zijn goddelijkheid, als Hij ondervraagd wordt door Pilatus vlak voor Zijn kruisiging. Opnieuw wordt er in de roman een schrijver vergeleken met God. De schrijver is goddelijk, omdat hij macht heeft over het verhaal. In hoofdstuk 3 kwam de vraag over macht die Uli stelde al aan bod, namelijk de vraag: wie was heer en wie knecht? Verschillende personen zijn machtig ten opzichte van anderen, maar worden zelf ook aan een andere macht onderworpen. Pierre de Vries heeft een goddelijke status, maar is ook zelf onderworpen aan de regisseur en op een ander niveau ook aan Uli, die hem speelt. Uli is op zijn beurt onderworpen aan de regisseur Vogel en Vogel en Uli aan de schrijver van het stuk, Siderius. Mulisch laat hiermee opnieuw zien dat de schrijver het machtigst is, want als Uli en Vogel iets aan het

---

<sup>148</sup> Op de Beek, Esther. 2000, 413.

<sup>149</sup> Mulisch, Harry. 1985, 157.

stuk willen veranderen is Siderius degene die het laatste woord heeft: “Wat ik geschreven heb, heb ik geschreven.”<sup>150</sup> Met deze uitspraak van Siderius laat Mulisch doorschemeren dat er altijd iemand anders boven het verhaal staat. Hij staat zelf boven zijn roman *Hoogste Tijd* en heeft daarmee de ultieme macht in bezit.

### *De mystieke schrijver*

Aan de andere kant laat Mulisch zien dat de schrijver net zo min macht over het verhaal heeft als de lezer. Op een gegeven moment, als Uli steeds verder verstrikt raakt in het verhaal, geeft de verteller zelf commentaar. Hij zou Uli wel willen waarschuwen dat hij zich terug moet trekken, maar daarvoor zit Uli al te diep gevangen. Maar de verteller is toch degene die het verhaal creëert, hij kan er toch voor zorgen dat Uli zich wel terug trekt? Juist daarop reageert de verteller door aan te geven dat verteller en lezer beide machteloos zijn tegenover het vertelde:

De verteller schept het vertelde zo min als de luisteraar dat doet, maar het vertelde schept aan de ene kant de verteller en aan de andere kant de luisteraar: zoals het kind pas de moeder en de vader doet ontstaan.<sup>151</sup>

Mulisch reflecteert hier op het schrijven zelf en zegt eigenlijk met deze uitspraak dat juist het vertelde, en niet de verteller, goddelijk is. Het vertelde schept en ook de verteller moet afwachten wat er komt. Volgens schrijver Joost Zwagerman sluit dit aan bij het gedachtegoed van Flaubert, die stelde dat “een schrijver als een God in zijn schepping zou moeten zijn: afwezig en alomtegenwoordig tegelijk. Je zou zeggen: in Flaubert heeft Mulisch een zielsverwant.”<sup>152</sup> Mulisch trekt het echter nog iets verder door dan Flaubert, want in *De Procedure* schrijft hij:

Het is dus niet zo dat de verteller à la Flaubert weliswaar bestaat maar niet mag bestaan en zich moet verbergen, maar hij bestaat inderdaad niet, terwijl hij natuurlijk bestaat en het verhaal vertelt.<sup>153</sup>

Mulisch plaatst een paradox over de verteller en het vertelde, door wie wordt het verhaal gecreëerd: de verteller of het vertelde? Hierdoor krijgt de creatie van het verhaal iets mystieks en bovennatuurlijks. Deze zichtbaarheid en onzichtbaarheid van de schrijver koppelt Zwagerman aan God: “De essentie van God is dat hij, precies zoals Mulisch zijn identiteit als schrijver beschouwt, zichtbaar en tegelijkertijd onzichtbaar is.”<sup>154</sup> Zwagerman verbindt dit verder aan het ‘mystieke Niets’, maar ik wil

---

<sup>150</sup> Mulisch, Harry. 1985, 124.

<sup>151</sup> Mulisch, Harry. 1985, 224.

<sup>152</sup> Zwagerman, Joost. 2002, 106.

<sup>153</sup> Zwagerman, Joost. 2002, 106.

<sup>154</sup> Zwagerman, Joost. 2002, 106.

dieper ingaan op het verband tussen de paradox van God en de schrijver. In *Hoogste Tijd* is het opvallend dat de schrijver Leo Siderius ook een figuur is die zichtbaar en tegelijkertijd onzichtbaar is. Siderius is bijvoorbeeld nooit aanwezig op de repetities, hij is altijd een figuur waarover gesproken wordt, maar die nooit in beeld is. De enige keer dat we hem zien is als Uli en Vogel hem opzoeken bij hem thuis. Siderius is de personificatie van de aanwezige en afwezige schrijver. Maar waarom is (on)zichtbaarheid een essentie die alleen bij God en schrijver plaats heeft of de goddelijkheid van de schrijver benadrukt? God is Iets dat niet gezien wordt, maar wel altijd en overal is. Op die manier is Hij aanwezig en tegelijkertijd ook weer niet. Ook bij de schrijver zien we deze eigenschappen: we zien hem niet, hij is afwezig, maar hij is de schepper van het verhaal en bestaat dus boven het verhaal. Niet alleen Siderius is een afbeelding van de schrijver, ook Caspar Vogel is een beeld voor de schrijver. Als regisseur heeft hij de touwtjes in handen over het stuk (hoewel hij niet dezelfde macht heeft als Siderius) en zijn naam ‘Vogel’ kan een verwijzing zijn naar de Egyptische god van het schrift, Thoth, die vaak de vorm van een vogel aannam. Volgens Sander Bax deed Mulisch met Siderius en Vogel een kritisch literair onderzoek naar de betekenis van het autonome schrijverschap.<sup>155</sup> Mulisch wil met de spanning tussen de twee werelden laten zien dat hij zich verzet tegen de volmaakt geconstrueerde roman met één diepe betekenis, aldus Bax.<sup>156</sup> Bax doet dan ook vooral onderzoek naar het schrijverschap van Mulisch en gaat in zijn boek *De Mulisch Mythe* in op Mulisch als auteur. Bax geeft aan *Hoogste Tijd* daarom vooral een poëtische betekenis; Mulisch doet volgens hem een onderzoek naar het schrijverschap. Volgens mij gaat het in *Hoogste Tijd* echter om meer dan een onderzoek naar schrijverschap, ik denk dat Mulisch middels de goddelijke schrijversfiguren onderzoek doet naar de essentie van God. Naar mijn idee is het onderzoek van Mulisch daarom ook op mythisch niveau. Zakenleider H. Michaël verbeeldt de vraag die Mulisch stelt en in zijn roman probeert te beantwoorden: Michaël is in de Bijbel een engel, de leider van Gods leger, en zijn naam betekent ‘Wie is als God’. In *Hoogste Tijd* worden de verschillende uitingen van het goddelijke getoond. Uiteindelijk vindt er een bovennatuurlijke transformatie plaats, waarmee Mulisch het ultieme goddelijke ingrijpen toont. Daarmee stelt hij ook de vraag wie of wat god is: is dat de schrijver Siderius, het personage Uli, de regisseur of toch de laag die boven de roman staat, de schrijver Mulisch? Deze vragen werpen de ultieme vraag op: bestaat er boven Mulisch en onze aardse werkelijkheid een nog hoger niveau, namelijk een enige God?

### De schrijver als God

Sander Bax schrijft over Mulisch als de ‘schrijver-God’: de romanwereld wordt gestuurd door een hogere hand en dat is de hand van de schrijver<sup>157</sup>, die boven de roman staat als een God. In *De*

---

<sup>155</sup> Bax, Sander. 2015, 298.

<sup>156</sup> Bax, Sander. 2015, 298.

<sup>157</sup> Bax, Sander. 2015, 286.

*ontdekking van de hemel* gaat Mulisch zelf zo ver door God als personage te creëren en zichzelf daar boven te zetten. Hij schrijft zichzelf boven God en wordt zo zelf een God. Mulisch zegt daar zelf over: “Nu komt er in dit laatste boek ook nog een God voor, maar daarachter sta ik weer, dus ik ben hoger dan de God in mijn roman.”<sup>158</sup> Volgens Bax draait Mulisch hier de rollen om, hij plaatst zichzelf al schrijvende boven God door hem als personage te creëren.<sup>159</sup> Mulisch voegt daar aan toe:

Als je dat nu verplaatst naar de werkelijkheid kun je zeggen dat er iemand is die hoger staat dan ik, en die mij de roman laat schrijven. Daar kun je in geloven, maar dat doe ik niet. Als ik dat wel deed, zou ik er geen roman over schrijven. Nu speel ik er een spel mee, maar anders zou het blasfemie zijn.<sup>160</sup>

Mulisch ziet zichzelf als de enige God, er staat niets boven hem. Desondanks heeft hij het eveneens over een bestaan van het bovennatuurlijke. Volgens Mulisch moet de literatuur in de gesecculariseerde, technische wereld de relatie met het bovennatuurlijke in stand houden.<sup>161</sup> De literatuur staat dus in contact met iets dat niet van deze wereld is en mystiek is. Daarbij komt dat deze literatuur dan ook weer door iets goddelijks wordt gestuurd, namelijk de ‘schrijver-God’. Er blijft dus steeds een spanningsveld bestaan tussen het goddelijke van de schrijver en het goddelijke buiten de schrijver, waar de schrijver geen macht over heeft. Hierin lijkt de schrijver op de tovenaars Prospero, waarbij precies deze spanning tot uiting komt. Dit is een poëticaal probleem, zo schrijft Sander Bax. De schrijver bevindt zich in de werkelijkheid (in de wereld van de vrijheid) en hij creëert een verhaal waarin de personages een gefixeerde rol spelen (de wereld van de onvrijheid).

Het scheppende vermogen van de kunstenaar maakt hem enerzijds almachtig en godgelijk, maar hij kan die macht alleen gebruiken om iets te maken wat bij voorbaat al dood is. Bovendien is zijn macht ook beperkt. Zij strekt zich niet verder uit dan over de bladzijden van het door hem geschreven werk.<sup>162</sup>

Volgens Bax is het fenomeen van de schepper-god geen poging van Mulisch om ‘goddelijker dan God’ te worden, maar het is niet meer dan een welbewust literair spel met het poëtische dilemma van autonoom schrijverschap.<sup>163</sup> Omdat Bax onderzoek doet naar Mulisch als auteur is dit een logische conclusie, maar toch wil ik vanuit mijn eigen onderzoek nog een andere blik werpen op het fenomeen van de schepper-god. Ik ben het met Bax eens dat Mulisch niet poogt om goddelijker dan God te worden, maar aan de andere kant denk ik dat *Hoogste Tijd* niet puur een poëticaal dilemma laat zien. Volgens mij verheft Mulisch zichzelf tot schrijver-God om een onderzoek te doen naar wat er boven

---

<sup>158</sup> Vincent, G. 1993.

<sup>159</sup> Bax, Sander. 2015, 287.

<sup>160</sup> Vincent, G. 1993.

<sup>161</sup> Bax, Sander. 2015, 289.

<sup>162</sup> Bax, Sander. 2015, 297.

<sup>163</sup> Bax, Sander. 2015, 297, 298.

de ‘gewone’ wereld afspeelt. Als schrijver heeft hij de macht om werkelijkheid naar zijn hand te zetten en in de kunst bevindt zich de volgens hem echte werkelijkheid. Door in *Hoogste Tijd* ook nog eens over deze kunst te schrijven, kan hij er binnen de roman voor zorgen dat de muur tussen de werkelijkheid en de kunst doorbroken wordt. Zo komt hij al dichter bij het raadsel van wat er boven de ‘gewone’ wereld is. Door middel van de verschillende niveaus die in *Hoogste Tijd* worden gecreëerd, is het in de roman mogelijk om achter de niveaus te kijken. Mulisch maakt zo de ‘muur’ naar het Onzegbare poreus en hij kan op die manier een blik werpen op ‘het hoogste niveau’. Op de Beek schrijft naar aanleiding van uitspraken van Heumakers en Van Bork dat “het wereldraadsel is niet op te lossen, ook niet door de kunst, maar de kunst kan het wel uitvergrooten.”<sup>164</sup> Dit is de moeilijkheid waar iedere keer tegenaan wordt gelopen, Mulisch probeert een blik achter het verborgene te werpen, maar het raadsel wordt nooit helemaal opgelost. Het raadsel blijft zo ongrijpbaar en ik probeer het te duiden als het goddelijke, maar ook dat blijft daardoor ongrijpbaar. Arnold Heumakers zegt dat de kunst niet in staat is het raadsel op te lossen, maar zij doet het ‘oplichten’.<sup>165</sup> Wat in *Hoogste Tijd* mijns inziens wordt ‘opgelicht’ is niet alleen een raadsel, maar ook het goddelijke. We zien immers door middel van de vele intertekstuele verwijzingen dat er verschillende parallellen worden getrokken tussen het aardse en het goddelijke. Uli wordt gespiegeld aan Osiris en Jezus, Pierre de Vries en schrijver Siderius worden vergeleken met God en Pierre en Uli worden ook nog eens verbeeld als de magiër Prospero, waarvan ook geconcludeerd is dat hij goddelijke trekken heeft. Het raadsel van de transformatie beeld opnieuw het spanningsveld tussen aards en goddelijk uit, want er gebeurt iets bovennatuurlijks: Uli verandert in zijn personage, Pierre de Vries.

### Conclusie

Mulisch doet in zijn romans vaak onderzoek naar het onbegrijpelijke, het ‘bovenwereldlijke Idee’, zoals de symbolisten het noemen. Mulisch spreekt zelf over het gebied dat achter ‘de muur’ ligt. In *Hoogste Tijd* probeert Mulisch deze muur te doorbreken door het creëren van verschillende lagen, waarmee hij iedere laag verder afpelt. Door Uli werkelijk in Pierre de Vries te laten transformeren lopen er twee werelden door elkaar. De wereld van Uli verandert in de wereld van Pierre de Vries, er is iets mythisch gebeurd. De muur die de wereld van de werkelijkheid (Uli) en de wereld van de kunst (Pierre) van elkaar scheidt is dan gescheurd, want deze werelden zijn in elkaar overgelopen. Met *Hoogste Tijd* probeert Mulisch de muur die ons scheidt van het Onzegbare te doorbreken, zodat het Onzegbare gekend kan worden. In *Hoogste Tijd* zijn er talloze verwijzingen naar verschillende godheden en uiteindelijk regisseren en schrijven de godheden Vogel en Siderius Uli naar de transformatie toe. Daarom denk ik dat het Onzegbare waar Mulisch over spreekt ook geïdentificeerd worden

---

<sup>164</sup> Op de Beek, Esther, 2000, 413.

<sup>165</sup> Op de Beek, Esther, 2000, 413.

als goddelijke. Als schrijver probeert Mulisch zelf ook dit goddelijke te raken; hij ziet zichzelf als een schepper die middels het woord toegang biedt tot het Onzegbare. Hij staat als schrijver, zo zegt hij zelf, als een middelaar tussen de mens en het Onzegbare.<sup>166</sup> In *Hoogste Tijd* probeert Mulisch tot de essentie van God door te dringen door het opvoeren van goddelijke gestalten in de vorm van de schrijver. Mulisch staat zelf boven de roman en bestuurt de wereld binnen de roman. Maar buiten de roman heeft hij weer geen echte macht, daarom is de schrijver-god niet ‘goddelijker dan God’. Mulisch doet geen poging om als God te zijn, zoals de recensent uit het *Reformatorisch Dagblad* schreef.<sup>167</sup> Hij is als schrijver echter wel op zoek naar het raadsel, het Onzegbare. In de roman kan Mulisch God zijn en op die manier proberen dit Onzegbare te verkennen.

---

<sup>166</sup> Kraaijeveld, Ruud. 1986,34.

<sup>167</sup> *Reformatorisch Dagblad*. 2010.

## Vijf. Conclusie

In deze scriptie heb ik verslag gedaan van mijn onderzoek gedaan naar het thema van het goddelijke in de roman *Hoogste Tijd* van Harry Mulisch. Ik heb onderzoek gedaan naar de manier waarop drie verschillende interteksten in de roman het thema van het goddelijke verbeelden. Ik heb gebruik gemaakt van Paul Claes' intertekstualiteitstheorie en Vervaecks beschrijving van postmoderne intertekstualiteit om inzichtelijk te maken op welke manier de interteksten werden ingezet, wat de aard en – naar mijn idee – de functie van de interteksten in de roman is. Tevens heb ik onderzocht hoe de auteur, Harry Mulisch, het goddelijke beschouwt. Ik heb me daarbij gericht op de poëtische verwijzingen die in de roman naar voren komen – een reconstructie van de impliciete auteursopvattingen – en op wat Mulisch buiten zijn werk om over het goddelijke heeft gezegd en geschreven. Met dit onderzoek wil ik graag antwoord proberen te geven op de vraag:

Kan het raadsel waar Harry Mulisch over spreekt geduid worden als het goddelijke aan de hand van de interteksten in zijn roman *Hoogste Tijd*?

### Intertekstualiteit

De interteksten in *Hoogste Tijd* zijn belangrijk om te begrijpen hoe het raadsel van het goddelijke in de roman is verwerkt, want, zo stelt Paul Claes, een tekst is alleen te begrijpen in relatie tot andere teksten. De verschillen zijn net zo belangrijk, of zelfs belangrijker, dan de overeenkomsten tussen de originele en de nieuwe tekst. De functie van de tekstrelatie komt zo op de voorgrond en deze relatie bepaalt of de nieuwe tekst de oude tekst verwerpt of juist bevestigt.<sup>168</sup> In *Hoogste Tijd* gaat het vooral om de overeenkomsten tussen de intertekst en de roman, er worden vergelijkende elementen uit de architekst (de intertekst) in de fenotekst (de roman) gespiegeld. De functie van de tekstrelatie in *Hoogste Tijd* is mijns inziens om te laten zien dat er een goddelijke macht boven het aardse leven staat. Ten eerste zien we dat op het niveau van de roman: Uli ondergaat een transformatie, hij wordt Pierre de Vries. De interteksten die verwijzen naar het goddelijke spelen hierin een rol: de Osirismythe en het verhaal van Jezus tonen een god die transformeert. Beide goden zijn, net als Uli, tevens ook mens(elijk). Ze moeten de dood ondergaan, om daarna de toegang te openen tot een 'nieuwe wereld' (onderwereld of hemel). Uli weerspiegelt beide godheden en daarmee kan de vergelijking getrokken worden dat hij met zijn dood ook een deur opent naar een nieuwe wereld: de wereld van de fictie, maar tegelijkertijd is dat juist de werkelijkheid achter 'de muur', waar Mulisch over spreekt. De teksten van Osiris en Jezus en *The Tempest* thematiseren ook macht. Prospero heeft als tovenaars de macht, Osiris en Jezus hebben dit in hun goddelijke gestalte. Daarmee wordt getoond dat Uli

---

<sup>168</sup>Claes, Paul. 2011, 46.



onderworpen is aan een sturende macht, tegelijkertijd heeft dit ook een poëtische betekenis: de personages uit *Hoogste Tijd* zijn onderworpen aan de macht van de schrijver. Door deze verschillende niveaus van macht wordt er volgens mij getoond dat er boven de werkelijkheid een hogere macht staat.

### Complicaties

Op grond van mijn analyse zou ik zeggen dat het ingewikkelde aan *Hoogste Tijd* is dat er modernistische en postmodernistische ideeën in zijn verwerkt. Aan de ene kant is de roman symbolisch en structuralistisch. De beelden uit de roman verwijzen naar een specifieke betekenis van de roman, in mijn lezing is deze betekenis het goddelijke of God. Aan de andere kant zien we in *Hoogste Tijd* ook de postmodernistische elementen, zoals die door Bart Vervaeck zijn beschreven. De roman reflecteert namelijk ook op het gegeven dat ze fictie is en dat er geen strikte scheiding tussen literatuur en realiteit bestaat. Mulisch lijkt hiermee echter opnieuw tonen dat er méér is, achter de realiteit. Hij ziet een ‘muur’ die voor de begrijpelijke, bekende wereld het zicht ontnemt op wat daar achter ligt. Mulisch duidt het gebied achter de muur ook wel als ‘het Onzegbare’. Daarmee wordt een nieuwe complicatie opgeworpen, want ook het postmodernisme thematiseert volgens Vervaeck iets soortgelijks, namelijk ‘het afwezige’. Volgens Vervaeck plaatsen metaforen in postmodernistische romans voornamelijk het afwezige op de voorgrond: “iets dat niet aanwezig is, een verbinding die je nooit helemaal kan vatten omdat ze zoveel betekent dat ze ongrijpbaar is.”<sup>169</sup> Is het Onzegbare en het afwezige hetzelfde? Waar de postmoderne auteur zijn fictie laat verwijzen naar het afwezige, daar wil Mulisch juist het Onzegbare duiden: Mulisch ziet zichzelf als middelaar (een goddelijke functie) tussen mens en Onzegbare.<sup>170</sup> In de kunst is het volgens hem mogelijk om iets van het Onzegbare te ontraadselen. Er is bij Mulisch dus nog steeds sprake van een zoektocht naar dat wat achter onze realiteit ligt. In *Hoogste Tijd* wordt dit uitgebeeld door de gebeurtenissen rondom Uli (men zou het bijna een queeste kunnen noemen, waarbij het uiteindelijke doel de transformatie is). Uli zwerft rond in de realiteit, maar ook in een achter de realiteit liggende mythe, in de vorm van de onderwereld. Als hij uiteindelijk sterft en daarmee verder gaat leven als Pierre de Vries is de muur die de realiteit en het Onzegbare van elkaar scheidt poreus geworden.

### Het Onzegbare is God?

Het is opvallend dat er in *Hoogste Tijd* zoveel verwezen wordt naar goddelijke figuren. Dit kan gezien worden als sturend voor de (goddelijke) transformatie, het onmogelijke wordt mogelijk gemaakt door middel van goddelijke interventie. Er ontstaat een spiegeling tussen Uli's verhaal en de goddelijke

---

<sup>169</sup> Vervaeck, Bart. 1997,99.

<sup>170</sup> Kraaijeveld, Ruud. 1986,34.

personen uit de interteksten, waardoor de transformatie ook als goddelijk kan worden gezien. De transformatie geeft toegang tot een andere werkelijkheid en ook de interteksten doen dat. Mulisch laat met Uli's transformatie zien dat er achter de werkelijkheid nog een andere werkelijkheid ligt. In *Hoogste Tijd* loopt de realiteit in de fictie over, achter de werkelijkheid van Uli bestaat de werkelijkheid van de fictie, verbeeld door Pierre de Vries. Achter de werkelijkheid ligt wat door Mulisch het Onzegbare wordt genoemd. Als *Hoogste Tijd* aan een postmoderne lezing wordt onderworpen, is de conclusie dat de fictie het Onzegbare is, het Onzegbare bestaat alleen in fictie. Een meer transcendente lezing van *Hoogste Tijd* duidt de fictie of mythe die achter de werkelijkheid bestaat als goddelijk. De interteksten wijzen daarop; zij laten een fictie zien, waarin het goddelijke of God bestaat. Vooral de ficties van Osiris en Jezus zijn hierin opvallende interteksten, want het zijn verhalen die 'meer dan waar zijn'. Het zijn verhalen, maar tegelijk zijn ze waar voor gelovigen. Voor de god Osiris was dat in de Egyptische tijd zo, maar voor het verhaal van Jezus geldt dit nog steeds. Uli wordt vooral vergeleken met Jezus en Osiris, twee goden die moesten sterven en opnieuw opstaan. Uli 'staat op' als Pierre de Vries, ook iemand die vergeleken wordt met God. 'Pierre de Vries is God'<sup>171</sup>, wordt er door de regisseur gezegd. Dat wat achter de muur in *Hoogste Tijd* ligt kan daarom ook geduid worden als het goddelijke, Uli transformeert immers in deze 'God' Pierre.

### Mulisch en het Raadsel

In deze scriptie deed ik onderzoek naar het raadsel van het goddelijke en ik moet toegeven dat ik dat af en toe behoorlijk ongrijpbaar vond. Het raadsel waar Mulisch over spreekt blijft ondoorzichtig en ook in de roman blijft die ondoorzichtigheid bestaan. Ik kan wel concluderen dat er in *Hoogste Tijd* een spanningsveld bestaat tussen het goddelijke als realiteit en fictie als realiteit. Aan de ene kant fungeren de interteksten als verwijzingen naar het bestaan van het goddelijke en de transformatie van Uli duidt op een werkelijkheid die achter de gewone realiteit ligt. Door de overeenkomsten tussen Uli en Pierre en de goddelijke personen uit de interteksten wijst die werkelijkheid op een goddelijke werkelijkheid. Mulisch noemt dat het Onzegbare en als het Onzegbare tevens het goddelijke is, wordt zo het raadsel ontrafeld. De 'muur' tussen de mens en het Onzegbare wordt in *Hoogste Tijd* poreus gemaakt door de goddelijke transformatie van Uli. Daarmee wordt het raadsel aan de andere kant ook vergroot, want na de transformatie is Uli veranderd in iemand uit de fictie van *Noodweer*: Pierre de Vries. Het Onzegbare blijft zo in de fictie bestaan en daarmee wordt het raadsel juist groter. Er wordt met de vervaging tussen de realiteit en de fictie aangetoond dat we niet kunnen weten wat de werkelijkheid is. Daarmee is nog steeds niet duidelijk wat het Onzegbare inhoudt en misschien moet dit ook wel een mysterie blijven. Daarmee blijft de ongrijpbaarheid van het raadsel bestaan en ook de vraag: kan het raadsel geduid worden als het goddelijke? Ik heb met dit onderzoek wel aangetoond dat het raadsel in

---

<sup>171</sup> Mulisch, Harry. 1985, 133.

*Hoogste Tijd* meer is dan een speciale werkelijkheid tussen realiteit en kunst, zoals Kralt en Anbeek concludeerden. Hoewel het raadsel alleen in fictie bestaat en ik me wat dat betreft bij eerdere studies moet aansluiten die aangeven dat de speciale werkelijkheid die wordt gecreëerd alleen in de werkelijkheid van het kunstwerk bestaanbaar is, heb ik het raadsel wel aan het goddelijke kunnen verbinden. Mulisch doet met *Hoogste Tijd* het raadsel van het goddelijke hoe dan ook wel oplichten en laat zo zien dat het raadsel in de realiteit bestaat, maar de oplossing voor het raadsel slechts daarachter aanwezig is.

## Geraadpleegde literatuur

### Primair

Mulisch, Harry. *Archibald Strohalm*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1952.

Mulisch, Harry. *Hoogste Tijd*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1985.

Wright, Willaim A. *Four Great Comedies by William Shakespeare*. New York: Pocket Books, 1948.

### Secundair

Anbeek, Ton. *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885-1985*. Amsterdam: Uitgeverij de Arbeiderspers, 1999.

Batteau, Jesseka. 'Literary Icons and the Religious Past in the Netherlands: Jan Wolkers and Gerard Reve.' In: *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlijn: Walter de Gruyter, 2009. p. 229-244.

Bax, Sander. *De Mulisch Mythe*. Amsterdam: Meulenhoff. 2015.

Brems, Hugo. *Altijd weer vogels die nesten beginnen*. Amsterdam: Bert Bakker, 2006.

Claes, Paul. *Echo's Echo's. De kunst van de allusie*. Nijmegen: Vantilt. 2011.

Deel, T. van. 'Harry Mulisch ontleent niet alles, maar wel veel aan de bijbel'. In: *Trouw*, 10-11-1995.

Gabriel, Richard A. *Gods of Our Fathers: The Memory of Egypt in Judaism and Christianity*. Westport: Greenwood Press, 2002.

Gerits, Joris. 'God is ook een verhaal. Over God, de techniek en het Niets in het oeuvre van Harry Mulisch.' In: *Streven*. 2001.

Hageraats, Koos. 'De triomf van het onmogelijke.' In: *Bzzlletin*, jaargang 14. 1986, p. 78-90.

Harris, Rendel. *Jesus and Osiris*. Cambridge: Heffer & Sons, 1927.

Kraaijeveld, Ruud A.J. 'Harry Mulisch en het symbolisme. Een inleidende verkenning.' In: *Bzzlletin*, jaargang 14. 1986, p. 33-40.

Kralt, P. 'Harry Mulisch: Hoogste Tijd.' In: *Lexicon van literaire werken*; onder redactie van: A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure, M. Janssens. Groningen: Martinus Nijhoff, 1989.

Moor, Wam de. 'De tragische teloorgang van Uli Bouwmeester: Harry Mulisch' Hoogste Tijd'. In: *De Tijd*. 10-1985.

Morris, Ivor. *Shakespeare's God*. London: George Allen & Unwin Ltd, 1972.

Mulisch, Harry. *Voer voor psychologen*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1961.

Offermans, Cyrille. 'Altijd en overal hetzelfde.' In: *De Groene Amsterdammer*. November, 1985.

Op de Beek, Esther. 'Harry Mulisch. *Het theater, de brief en de waarheid*.' In: ? Amsterdam, 2002. P. 412, 413.

Poole, Kristen. *Supernatural Environments in Shakespeare's England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 168-218.

Pourq, M. De, Strycker, C. de. 'Geschiedenis van de moderne intertekstualiteitstheorie: opvattingen, denkers en concepten.' In: Dijk, Y. van e.a. (red.) *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantilt. 2012. Pag. 15-59.

Rover, Frans de. 'Een duizelingwekkende roman : Harry Mulisch, regisseur van de werkelijkheid in Hoogste Tijd'. In: *Vrij Nederland*. 10-1985.

Rover, Frans de. 'Harry Mulisch 1927'. In: *'t Is vol van schatten hier*. Amsterdam: De Bezige Bij. 1986.

Rover, Frans de. 'Het meesterwerk komt door de zijdeur'. In: *De Gids*, jaargang 153. Amsterdam: Meulenhoff. 1990.

Spence, Lewis en J.W. Rooijen. *Mythen en legenden van Egypte*. Zutphen: W.J. Thieme & Cie, 1922.

Steenhuis, Peter. *Alles is altijd uit de Bijbel. Schriftuurlijke verwijzingen in 'De ontdekking van de hemel'*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1995.

Tobin, V. A. *Theological Principles of Egyptian Religion*. New York: Lang, 1989.

Vervaeck, Bart. 'Mens en wereld. Postmoderne beschouwingen in de Nederlandse literatuur.' In: *Dietsche Warande en Belfort* 142. 1997, p. 94-105.

Vervaeck, Bart. 'Van Orpheus die Thoth wil zijn.' In: *Yang*, jaargang 24. 1988, p. 70-71.

Vincent, G. 'Der Schwerpunkt Mulisch.' In: *Trouw*, 30-09-1993.

Zwagerman, Joost. 'De ontdekking van de eeuwigheid.' In: *De Revisor*, jaargang 29. 2002, p. 103-112.

(z.n.) 'Harry Mulisch: schepper zonder God.' In: *Reformatorisch Dagblad*, 2010.