

## Verzameld werk - Contraterrein

# Voor-/nawerk

R.A. Cornets de Groot



[p.5]

### INHOUD

Contraterrein	7
Ziel en wereld	13
<i>Het oude licht en het nieuwe geluid</i>	15
<i>Een epicurische Robespierre</i>	20
Een queeste	23
<i>Achterberg als hermetist</i>	25
<i>De Maria-metafoor in 'Een alpenroman' en de devotie van het hart</i>	41
Het impressionistische hart	56
Een wijze van lev/zen	67
<i>Nawoord</i>	101
Notities bij het werk van Harry Mulisch	105

*[Achterflap]*

R.A. Cornets de Groot heeft reeds verschillende essay-bundels op zijn naam staan. Hij neemt een geheel eigen plaats in onder de essayisten, omdat hij - ofschoon gevormd als neerlandicus en over een opmerkelijke kennis beschikkend - andere wetenschappen in zijn literaire studies betreft, o.a. de astrologie, de kosmische metafysica enz.

Ook in deze bundel toont Cornets de Groot zich weer een groot essayist. Hij heeft zijn opstellen o.a. gewijd aan:

Gerrit Achterberg

Rhijnvis Feith

Herman Gorter

W.F. Hermans

Simon Vestdijk

Harry Mulisch

NIJGH & VAN DITMAR

omslag ontwerp niek wensing

[p. 7]

# CONTRATERREIN

# Contraterrein

[p. 9]

Vroeger dacht ik: 'Kom, het is maar papier, wat inkt, ik schrijf het maar op, want als het vergankelijke het eeuwig leven niet had, begon ik er niet eens aan'. Met uitgave van *déze* bundel heb ik lang gearzeld. Niet dat hij minder onberaden in elkaar is geflanst dan de vorige - integendeel. Maar juist dat vereist een verantwoording, geloof ik, en hoewel ik mij in het algemeen overdreven veel zorg geef om wat ik ter verantwoording zeggen zal, wanneer men mij in zijn synagoge brengt, in dit geval wenste de geest weinig vaardigheid aan den dag te leggen, en bijna begon het er ook op te lijken, dat ik mijn leven beteren zou; dat ik te begrijpen begon niet langer van doen te hebben met wat me als heilig voor de pen kwam; dat ik rekening te houden had met de in ons land rondwarende schoolvos: is de mens de mens niet een wolf? Helaas nee. Of, anders bekeken: ja! Liever beten leveren dan 't leven beteren, nietwaar? Opnieuw dus stel ik de door mij reeds zo beproefde lezer teleur. Ook deze bundel immers is samengesteld uit voorhanden materiaal. Ik heb nu eenmaal niet eerst een idee om vervolgens de plicht op me te nemen die uit te schrijven. In tegenstelling met Albert Verwey komt bij mij het idee pas met het schrift. Ik schrijf. De ideeën vormen zich niet eerder. De ontsnapping uit het ik veronderstelt niet noodzakelijk eerst een subject en vervolgens een op een doel gerichte beweging, die men verantwoorden kan. Ik ga gewoon op weg, en vind. En ja, wat zal een lezer dan nog moeite doen om de titel van zulk willekeurig bijeengeharkt werk serieus te nemen? Ik heb me daar zeker

[p. 10]

niet over te beklagen! Nam de criticus W. Blok mij serieus, toen hij na lezing van *Labirinteeek* de wereld probeerde duidelijk te maken het gevoel te hebben gehad in een labyrint te zijn geweest? Kom nou! Alsof de goeierd geen gelijk had, trouwens. Of neem *De open ruimte*, en dan het titelessay uit die bundel. Een stukje, geschreven in het provojaar '66, in de week tussen 9 en 14 augustus. Twee data op de eerste waarvan - in een andere eeuw - een koning zwoer de ketterij uit te roeien met wortel en tak, op de tweede waarvan de kettters alvast begonnen het enig ware geloof in de beelden ervan om zeep te brengen. Symbolisch, nietwaar? Maar een essayist heeft niet te symboliseren; hij heeft de status-quo in stand te houden, en althans heeft hij het niet zó voor te stellen, als zou lezen een ruimte scheppen (weliswaar niet *in 'de' wereld*), van onstoffelijke aard, die zich vult, zich voordoet als 'wereld', om van die wereld dan weer die trekken te vertonen die niet van deze wereld zijn. Daarmee schopt hij immers alleen maar rotzooi in de heersende opvatting, als zou een tekst níet naar buiten verwijzen, want op deze manier doet die het wel - ook al is dit 'buiten' in de wereld (fotobiografieën nu daargelaten: die maken 't ons, literaten, ook al zo moeilijk) niet aanwijsbaar. Kijk, zulke dingen deed ik nou. Het viel goddank geen sterveling op, en zo is 't heus goed, want van veel belang is dit allemaal niet. Het is hoogstens van belang voor mij: voor mijn vlucht uit ruimte, tijd en subject. Het is van belang voor een beter begrip van *lezen*, deze daad die men, in tegenstelling bv. met het kijken naar tv, een persoonlijke noemen mag.

Of had ik me moeten laten weerhouden?

Ik was zover, - bijna.

Ik was ver heen. Maar laten vrienden elkaar ooit in de steek?

Brederode veegde met een vluchtige zwaai alle blokken uit het labyrint:

*De voorzichtige zorg werdt van mij niet gelasterd\**

las ik bij hem. En terwijl *de* wereld sprakeloos voor mijn ogen be-

[p. 11]

zweek, herleefde de *wereld*: die van *De open ruimte*, *De zevensprong* en *Labirinteek*. Het is mij niet mogelijk mijn afkomst te loochenen - alleen langs die weg kom ik 'buiten'. Vandaar dan - en om hierna te noemen redenen - *Contraterrein*.

Weer denk ik met de moed der oppervlakkigen - de enige die zelfvertrouwen schenkt en vindingrijkheid -: 'Het is maar papier, bedrukt, gebonden, voor een krats op de markt gebracht, niet voor de eeuwigheid bestemd, niet voor de geleerden, maar voor wie, evenals ik, leven van de schijn, een kort moment, in dienst van geen boek, geen schrijver, geen wetenschap, geen kunst, geen literatuur, geen ideologie, geen engagement, en zelfs geen geloof - tenzij dan dit aan het buiten tekst, ik en wereld gelegen rijk, waarin men nederdaalt om tekst, ik en wereld van hun algemeenheid te verlossen.'

Den Haag, 26 april '70.

\* *Aandachtig liedboek*, XXII, 'Liedeken'.

[p. 13]

## ZIEL EN WERELD

# Het oude licht en het nieuwe geluid

[p. 15]

Over Gorters *Mei* handelde ik in een opstel 'Het water van de zon' (*De zevensprong*, De bezige bij, 1967). Eraan vooraf gaat een motto, een fragment uit psalm 98; verderop noem ik nog psalm 57.

Het is een weg om de in *Mei* verbeelde (mythisch-gekleurde) natuuropvatting te verstaan. Al wat een lezer te doen heeft met die citaten, is de woorden 'God' en 'Heer' te vervangen door het woord 'Balder', om inzicht te krijgen in de rol die de natuurtheologie (de opvatting dat God uit de natuur te kennen is) in *Mei* speelt.

Die betekenis is, in *Mei*, uitermate gering: de natuurtheologie is voor de domineesoon niet meer dan een mogelijkheid tot een *spel* met woorden: het is een schema dat buiten dit gedicht tot niets verplicht. Ook is de blinde Balder God niet; hij is een voorstelling, een schema, rijk genoeg om nieuwe ideeën en associaties los te maken, die voor Gorters poëzie van belang kunnen zijn. Nemen we hierbij in aanmerking dat een mythe (zoals *Mei* er een is), zowel verbijzondert als veralgemeent, dan valt vast te stellen, dat Gorter de eerste was, of een der eersten, die in onze literatuur een natuuropvatting introduceerde, die in naam nog wel theonoom was, maar, hoe 'mythisch' ook, in wezen een van God losgemaakte natuur in zich droeg.

De afstand tussen God en zijn schepselen is sinds Vondels *Lucifer* (waarin, zoals men weet, God niet getoond wordt) steeds groter geworden. Maar toch nooit zo groot, of Hij bleef op een of andere manier voor de mens *kenbaar*, ook al nam die mens in betekenis

[p. 16]

voortdurend af, en schroomden generaties van dichters en dominees niet, hem, de mens, aan een aardworm gelijk te stellen. Het is niet in deze richting dat we moeten zoeken naar ideeën die met die in Gorters *Mei* vergelijkbaar zijn. Niet bij lui waar de afstand God - mens intiem, noch bij deze voor wie de afstand al zo groot is, dat overbrugging ervan neerkomt op een *credo quia absurdum*, maar bij dichters bij wie intimiteit en afstand beide aanwezig zijn. Na Vondel zijn dat bijvoorbeeld Van Alphen, Feith, de Van Harens, Poot: voor natuurtheologieën ontvankelijke poëten. Van al deze is de op de 17e eeuw georiënteerde Poot het minst ver van God verwijderd, en aangezien ook hij een gedicht *Mei* geschreven heeft, doen we er goed aan te onderzoeken of een nadere beschouwing van dat gedicht ons niet iets te vertellen heeft, dat ook voor Gorters *Mei* van toepassing is.

Natuurlijk heeft Poot alle gebreken van zijn tijd. Het gebrek aan oorspronkelijkheid bijvoorbeeld; zijn navolging van Vondel en Hooft: in vorm, klank, en thema; de voorstelling van ons landschap als een Arcadië, en nog zoveel tekorten meer dat we het aan Poot eigene erbij uit het oog zouden verliezen. Laten we dus erkennen, dat een Arcadië in ons land onzinnig is. Maar laten we daarbij bedenken, dat die voorstelling een *droom* is. De natuur was er immers ter ere van God? En hoe zou een niet-arcadische natuur erin slagen God de eer te brengen die Hem nu eenmaal toekomt? Dit Arcadië was een droom, die leefde in de geest van Poot en van zijn tijdgenoten. Wie in die dagen een Arcadië neerzette in zijn poëzie, bood uiteraard geen 'realistische' natuurschildering; hij wou dat niet eens; hij wou het tegenovergestelde. Hij gaf lucht aan zijn verlangen God te zien in de natuur en de natuur te plaatsen in Gods licht.

Of Busken Huet dan ook gelijk heeft met zijn opvatting dat het 'schilderen' van arcadische landschappen kenmerkend is voor artiesten die zich terecht of ten onrechte in hun natuurlijke omgeving misplaatst voelen, valt daarom sterk te betwijfelen. Men kan het ook anders zeggen, dunkt me, en beter.

Vestdijk zal een paar -eeuwen later, in zijn *Mnemosyne in de bergen* iets dergelijks doen als Poot - en zijn Zwitserland, even buiten Scheveningen, lijkt het echte evenzeer als

dat Poots Arcadië het

[p. 17]

Arcadië gelijkt, ons van zoveel schilderijen bekend. Onoorspronkelijk zullen we Poots *Mei* dan ook niet noemen, van nu af aan, hetgeen natuurlijk niet betekent dat we het voor bijzonder origineel willen houden. Maar van navolging van Vondel of Hooft is hier, voor zover ik dat beoordelen kan, in elk geval geen sprake.

In het metrum dat Poot koos voor zijn dertien zesregelige strofen (rijmschema abbacc, de a-klanken vrouwelijk rijm), de trocheïsche viervoeter waarin het hoofdaccent overwegend op de derde lettergreep valt, zit zoveel variatie (het accent, als ik goed gekeken heb, verspringt in een van de drie gevallen, of verdeelt zich in gelijke mate over een vers), dat er niets in deze verzen is, dat ook maar zweemt naar de 'dreun'. Maar om technische kwesties gaat het hier niet, al moet ik daar onmiddellijk aan toevoegen, dat voor de betekenis ergens van de daarvoor gevonden vorm in hoge mate beslissend is. Het gaat ons nu om 'geestelijke achtergronden'. Het is duidelijk dat Van Alphen's 'Hij, die al wat Hij formeerde,/ Met één wenk regeren kan,/ Noemt de starren bij haar namen,/ Meet den hemel met een span/' veel breder de afstand tussen God en mensen uitmeet, dan Poots 'O hoe kunstigh is de hant,! Die het Oost en West bespant'. Poots woorden omvatten; die van Van Alphen sommen op. Maar Van Alphen was dan ook een verlichte geest, en Poot, de stand der wetenschap van zijn dagen in aanmerking genomen, kon niet anders dan een naar verlichting zoekende geest zijn. Dat had trouwens het voordeel dat zijn natuurbeeld niet dit versplinterde uiterlijk had, dat Van Alphen's wereld eigen was (en ook moest zijn). Poot schuwde het licht zeker niet. Het stond in zijn tijd alleen te ver van hem af, en het kon hem dan ook nog geen hulp bieden:

*Al hing myn gezang van roozen,  
Leliën en tym aaneen,  
't Zou zyn ampt te schrael bekleên,  
Ja, al schreef ik zonder poozen,  
Met een straelpunt van dat licht  
't Hechtte naeu...*

[p. 18]

Maar *Gorter* schreef met die straalpunt. En dat zijn wereldbeeld, hoezeer die ook in vonken en druppels licht uiteenspat, toch een zekere eenheid vertoont, is te danken aan:

- 1/ het feit dat heel de schepping een beeld is van Balder, en dat ze ernaar streeft de breuk tussen God en zijn schepping ongedaan te maken -
- 2/ het feit dat Balder *blind* is, en dus het licht, hoe schitterend ook, niet zien kan.

Om dit laatste feit is de rol van het ontbindend licht in *Mei* aanmerkelijk geringer dan die van de bindende muziek. Het oog detailleert. Het oor is een *pathisch* orgaan; het oor schept sfeer. Dat kan 't oog óók - maar alleen als het *donker* is.

Punt 1 formuleert de natuurtheologie in *Mei*: de natuur beoogt de verheerlijking van Balder. Anders gezegd: uit de schoonheid van de natuur valt af te leiden, hoe schoon Balder zou moeten zijn, voor wie déze wereld (punt 2) nauwelijks iets betekent. Na Van Alphen (of daaromtrent) kon het ontbindende licht (= de waarneming) niet langer als het hoogste instrument van de geest worden erkend: *Gorter* stelde het beneden de de ziel openbarende muziek. Maar dat wil zeggen, dat hij van het licht van Van Alphen minstens zover verwijderd is naar déze kant, als Poot het is naar de andere.

In 'Het water van de zon', toonde ik hoe in de *Mei* licht en geluid met water worden



geassocieerd: licht en geluid *zijn* er water, er is een stromen van water, een kringloop. Er is eveneens een kringloop van 't leven: aan mei gaat april vooraf - en ook Poot zegt in zijn *Mei*: 'Zie, hoe 't ront gaet met de jaren'. Poots tijd was er een van een nieuw bewustzijn: het opkomend rationalisme. Zijn gedicht begint dan ook met het verdrijven van een *donkere* periode, en het kondigt een helle brand al aan:

[p. 19]

*Zoo verdween met natte leden  
's Winters graeuwe dwinglandy  
Voor de groene monarchy  
voor de groene monarchy  
Der bebloemde lieflykheden.  
Zoo genaekt de zomerbrant  
't Vee- en vischrijk Nederlant.*

Het begrip vergankelijkheid staat bij Poot op losse schroeven, en dat maakt de vraag noodzakelijk of wij het paar tegenstellingen dat Garnt Stuiveling in de *Mei* van Gorter ziet: 'de waarneming van veelheid in vergankelijkheid' en 'de droom van eenheid in eeuwigheid' niet anders kunnen aanwenden dan als tegenstellingen: die droom bevindt zich ten slotte op een geheel ander niveau dan de waarneming.

Wij weten dat Karl Barth uit de natuurtheologie, die de afstand 'mens - God' van jaar tot jaar systematisch met een aantal lichtjaren vergrootte, de laatste consequentie trok: bij Barth is die afstand oneindig en langs natuurlijke weg niet te overbruggen. Maar dat houdt in, dat hij aan die theologie meteen een einde maakte. God is, volgens Barth, alleen kenbaar uit de openbaring, en dus uit het woord, en Barths geloof is er een van tegen beter *weten* in. Barth zag het probleem van deze tijd: hoe kan men, indien men zich gebonden weet aan de wetten die gelden in de natuur, aan de regels die gelden in de logica, aan die van het licht, de waarneming, de vergankelijkheid, enig geloof hechten aan de christelijke openbaringsgodsdienst, die dit allemaal als niet essentieel terzijde schuift? Dat kan alleen, als men in die droom van eenheid in eeuwigheid een bewustzijnsniveau erkennen kan, dat rechten voor zich op blijft eisen, ook of juist, als de natuurvorsing het zulke rechten ontzegt. Ook Gorter, wil ik zeggen, stelde dit probleem, zonder tot het aanvaarden van twee waarheden of tot een vorm van double think te komen. Nu wij hebben gezien, dat niet het versplinterende licht, maar het openbarende geluid de eenheid in *Mei* garandeert, kunnen we zeggen dat het licht een lager trap van bewustzijn symboliseert (in de *Mei*) dan het geluid. Gorters *Mei* begint dan ook niet als die van Poot met in de nieuwe lente een nieuw *licht* te zien, - Gorter identificeert die nieuwe lente met een nieuw *geluid*.

Den Haag, juli 1968

# Een epicurische Robespierre

[p. 20]

- 0) In *Kardinaal Pölättö en de zijnen* schrijft W.F. Hermans: 'materie is wat in strikt logische termen te omschrijven is', en: 'wie een nieuwe natuurwet opstelt, verandert de natuur'. En hij vermeerdert haar: naarmate de 'materie' toeneemt, neemt 'God' af, zo vertaal ik dat, - onjuist m.i., maar ondubbelzinnig, en daardoor bruikbaar voor mijn doel.
- I) De wereld die in strikt logische termen te omschrijven is! Slechts één van de ik-figuren die in de verhalenbundel *Een wonderkind of een total loss* voorkomen, heeft ooit eens het geluk gehad zich in die wereld - o heel kort maar - te hebben thuis gevoeld. Het is het jongetje dat een elektriseermachine aan de gang kon krijgen; dat alles wist van de bloemetjes en de bijtjes, dat uit puur plezier een natuurkundeboek uit zijn hoofd had geleerd, en dat niets voelde voor al datgene, waarin 'de gewone man' (42) geïnteresseerd was. Een deerniswekkend jongetje dus, zoals Hermans trouwens schrijft. Maar ook: hoe aanbiddelijke (48)!
- II) Wat zijn 'ware gedachten' voor iemand die de aantrekkelijkheid van de strikt logische termen niet kent? De ik uit het titelverhaal - een vrouw - definieert ze als 'elkaars gevoelens () ontzien' (54). In deze gevoelswereld heerst dus het taboe, en als dat doorbroken wordt, stort er een wereld in. Het wordt

[p. 21]

doorbroken: door een zuigeling, het wonderkind, dat de letters k, u, t in de lak krast van de wagen van de vertelster. Zij is niet alleen geschokt, maar 'total loss' daardoor. Wanneer een agent haar aanhoudt voor een overtreding, heeft ze het gevoel, dat hij 't recht heeft haar te verkrachten.

- III) Wie de logica volledig recht wil doen, móét het taboe van de kaart vegen. Taboes bestaan niet voor de ik uit het derde verhaal. 'Mondo cane. () Dit is de wereld waar ik altijd bij het woord "wereld" aan denk' (149). Maar verandering, vermeerdere van de materie is niet ieder gegeven: in de 165 jaar van zijn leven is dit wonderkind er niet in geslaagd ooit een onbekende schelp te ontdekken! Niets nieuws onder de zon!  
'Ik zou natuurlijk het boek Prediker kunnen schrijven, maar dat is al gebeurd' (135). Wat er gebeurt, is dan ook onzin, en alle ik-figuren van Hermans in dit boek zou men Focquenbrochs belijdenis van *zijn total loss*, de *Verbaasde klachten aan het noodlot*, in de mond kunnen leggen...
- IV) In het laatste verhaal plaatst de ik zich tegenover de 'superieure geesten'. Tegenover hen die weten 'dat ze de waarheid onderling hebben afgesproken, en dat ze niets hebben bewezen' (180). 'Maar ook al is het onzin, toch gebeurt er wat, toch houden ze de wereld in beweging met hun geklets.' (112).
- 0-0) Eschatologie is een poging van 'de mens' zichzelf met zoveel 'geest' uit te rusten, dat hij meent de voortvliedende tijd te kunnen overwinnen. Een der eersten die de loosheid van deze houding doorzag, was Democritus - Epicurus' voorganger. Voor Democritus is *alles* materie, en de zin van het bestaan ligt in het bestaan zelf. 'Ik weet,' zegt het wonderkind uit het vierde verhaal, 'dat ik maar eenmaal leef en dat alle tijd die ik verknoei met niet te hebben wat ik nodig heb, nooit ofte nimmer kan worden goedgeemaakt' (201), daarna formulerend wat voor hem 'total loss' zou betekenen: ze - de superieure geesten - 'ze begrijpen niet dat *de lege handen* waarmee ik bij ze

[p. 22]

binnenkom, hen kunnen verlossen van de verschrikkelijke *volte* waarin zij de wereld willen laten stikken' (177, cursiveringen aangebracht). Dat is het tragische bij Hermans' personen: van nature aardend naar een democritische levensvorm - ze zijn nature aardend naar een democratische levensvorm - ze zijn doorgaans recordhouders in lijdzaamheid en geduld - zien ze zich maar al te vaak gedwongen de heraclitische weg te volgen. De laatste ik-figuur nóémt zich ook lijdzaam, zelfs verlegen, maar 'het Franse woord *farouche*, dat ook woest betekent, geeft mijn eigenaardigheid duidelijker weer' (175). Hermans zou - een nieuwe Robespierre - de eschatologische geest van de aarde willen vagen. Eén kosmische metafoor bij hem: 'Ik rust op haar zoals de hemel soms op de aarde rust *met de slurf van een tornado*' (184 - cursivering aangebracht). Maar zelfs deze 'haar' heeft hij niets bij kunnen brengen! 'Ga je gang,' zegt hij ten afscheid, 'houd mij waarvoor je wilt! Ik kan het niet helpen dat je doof bent voor het ultrageluid waarin ik spreek!' (176).

[p. 23]

## EEN QUEESTE

# Achterberg als hermetist

[p. 25]

Voor BERT BAKKER

## I

*Spel van de wilde jacht* is poëzie. Ook als men van de fictie uitgaat, dat het in deze bundel om een spel gaat - een dramatische vorm - dient men de juistheid van onze eerste zin in het oog te houden. De naam van de bundel zegt natuurlijk wel iets, maar niet alles. En hij zegt vooral dan pas iets, als men de namen van de bundels 'Ode aan Den Haag' en 'Ballade van de gasfitter' mee laat spelen bij het onderzoek naar de bepalingen die het begrip 'spel' inperken - en zó inperken, dat we ons er niet door laten misleiden, van verkeerde premissen uit te gaan.

'Ode', 'ballade' en 'spel' zijn typische rederijkersvormen; een beginnend rederijker begon met het kleinere werk, en kwam pas aan het eind van zijn vorming aan het schrijven van een 'spel' toe. De veronderstelling dat Achterberg bij het vervaardigen van deze bundels werkelijk aan rederijkerij gedacht heeft, wordt nog versterkt door het feit dat twee van deze drie bundels *in opdracht* zijn geschreven. De naam 'spel' zegt in dit verband bijvoorbeeld, dat Achterberg hier een voorlopig toppunt zag van zijn poëtisch kunnen, bovendien een afsluiting van een periode (het spel is de kroon op de vorming) èn het begin van een nieuw (meerdere spelen zouden hebben kunnen volgen).

Bekijken we de bundels als poëzie, dan zien we dat ze duidelijke voorbeelden zijn van 'reekspoëzie' - een genre dat in de tijd van Verwey gebruikelijk was, maar dat nadien in onbruik raakte. Van dit

[p. 26]

soort poëzie was het de bedoeling, dat men de gedichten waardeerde als schakels in een reeks, en niet als 'op zichzelf staand' gedicht. Dat deze manier van lezen door Achterberg ook beoogd werd, blijkt het duidelijkst uit *Ballade van de gasfitter* waarin het novellistische element sterk heerst, en waar het beginsel 'met dit gedicht vervalt het vorige' het sterkst geloofwaardig wordt. Het is niet ondenkbaar (vind ik), dat Achterberg zich bij deze nieuwe ontwikkeling in zijn opvatting van poëzie - in feite zou men kunnen spreken van een nieuwe ontwikkeling in de poëzie, die aansluit bij de ideeën van Verwey - geïnspireerd voelde door Vestdijk (die immers, na Verwey, en waarschijnlijk ook wel geïnspireerd door Verwey, eveneens 'reekspoëzie' schreef: *De Gestelsche liederen*; die daarnaast bovendien een regeringsopdracht, *Rembrandt en de engelen*, als een rederijker schreef). Mogelijk beperkte Vestdijks invloed zich niet alleen tot het formele, maar strekte zij zich ook tot het inhoudelijke, althans levensbeschouwelijke uit, zoals ik hoop te suggereren aan het slot van dit artikel.

Beperken we ons nu tot *Spel van de wilde jacht*, en laten we die dus losmaken uit de samenhang met de twee andere. Moesten we de poëzie van *Spel van de wilde jacht* karakteriseren met een formele term, dan schieten de benamingen episch, lyrisch, en zelfs ook plastisch - de poëzie van Vestdijk - te kort, al is de laatste in dit opzicht nog het meest van nut. Voor het zgn. 'plastische' genre achtte Vestdijk het sonnet de ideale vorm. Maar bij Achterberg, die deze vorm veel hanteerde vóór *Spel van de wilde jacht*, vinden we in hoofdzaak bastaardsonnetten.

Weliswaar valt het ons niet moeilijk om in vroeger werk van Achterberg meer van zulke bastaardsonnetten aan te wijzen; het is eenvoudig genoeg aan te tonen, dat deze vorm voor hem zo uitzonderlijk niet is, als op het eerste gezicht lijkt. Uitzonderlijk is alleen, dat die vorm ons *nu* opvalt, terwijl we die vroeger, d.w.z. vóór de verschijning van *Spel* als iets vanzelfsprekends aanvaardden. En waarom deden we dat? Omdat hij incidenteel voorkwam. En waarom kwam hij zo incidenteel voor? Omdat die andere bundels niet als

reeks van gedichten waren opgezet! Dit lijkt een onverdedigbare uitvlucht, een

[p. 27]

smoes om uit het labirint te geraken dat door onszelf werd ontworpen: wat heeft het bastaardsonnet met reeksen van doen? Op zichzelf immers niets! Inderdaad, niets. Maar wie een reeks zal schrijven, en daartoe als eerste schakel een sonnet kiest, legt zich voor de rest van de bundel formeel vast: hij zal sonnetten schrijven. Wie integendeel een bastaardsonnet tot punt van uitgang maakt, legt zich vast in het vervolg bastaardsonnetten te vervaardigen, neemt zich in ieder geval voor dat dat bastaardsonnet in deze reeks *niet* incidenteel voor zal komen. Voor de lezer houdt dat in, dat hij die vorm, die nu zo opvallend geworden is door de noodwendigheid van dit opzet, niet als iets vanzelfsprekends meer aanvaardt. Voor de lezer ligt hier een probleem, dat door het argument van de noodzakelijkheid der vormen allerm minst wordt opgelost. Hij heeft in *Spel* (o.a. in *Spel*), te maken met een zorgvuldig samengestelde bundel. De volgorde van de gedichten - ook al zijn al die gedichten stuk voor stuk, ieder op zich, buiten alle samenhang met andere gedichten uit de bundel te lezen - moet er van hoog belang zijn. De lezer erkent dit, ook al weet hij niet, en al zou hij nooit te weten komen, waarom de volgorde is, als ze is. Hij begrijpt, en voelt met zijn klompen aan, dat Achterberg getracht heeft, evenals Verwey, in deze bundel een zeker verloop onder te brengen - van welke aard dat verloop is, zal ik aan het slot van dit artikel laten zien - de dichter heeft geprobeerd het isolerende karakter van de poëzie te doorbreken, door zich ervan te overtuigen, dat het volgende gedicht met het voorgaande te maken heeft. In zijn poëzie heerst dan niet langer alleen het woord, maar de Idee. Het gedicht wordt zijn 'autonomie' ontnomen, ook formeel. De dichter schrijft bewust bastaardsonnetten, dat zijn: sonnetten die het isolerend karakter van het sonnet doorbreken. Daarmee is in Achterbergs ontwikkeling als dichter formeel een nieuwe periode begonnen. Maar met dat al hebben we nog steeds niet vastgesteld, hoe we deze poëzie zullen typeren: de term 'plastisch' schoot immers te kort. Welnu, formeel wordt de compositie van deze bundel in hoge mate bepaald door de fictie 'spel': er zit een lijn in de ontwikkeling, ook als die lijn herhaaldelijk doorbroken wordt (en dat is natuurlijk het geval: ieder gedicht geeft uit die lijn maar een moment weer, een

[p. 28]

moment dat niet uit het voorafgaande viel af te leiden, en dat ook niet het volgende dusdanig dwingend bepaalt, dat de lezer in dit gedicht al weet wat het volgende hem aan verrassingen te bieden heeft). Maar het materiaal voor de compositie wordt geleverd door tal van mythologische of folkloristische elementen en door die elementen die mythologisering mogelijk maken: de nieuwe ontdekkingen op natuurwetenschappelijk gebied. Het is precies hetzelfde materiaal dat Achterberg ook benutte voor zijn vroegere bundels. Maar het grote verschil is dit, dat die oudere bundels werden samengesteld uit voorhanden materiaal, dat toevallig mooi bijeen bleek te horen - en dat voor *deze* bundel de gedichten werden *gemaakt* - niet naar een schema dat de dichter al dichtende door de Idee werd geopenbaard of ingegeven, maar naar een gedachte die wél de dichter, maar niét de lezer duidelijk is. De merel uit *Beau lieu* geeft van die gedachte een beeld: de dichter is buitengesloten, de vrije merel heeft zich toegang verschaft. In het tweede gedicht heeft ook de dichter zich, naar het voorbeeld van de merel, toegang verschaft. Als lezer volg men dit voorbeeld, wil men niet buiten het tuinhok blijven staan. Dat is het radicale verschil met oudere poëzie van Achterberg: hiér heeft de lezer aan het woord alleen niet meer voldoende. Mogen we uit het gebruikte materiaal (mythe, folklore etc.) opmaken dat Achterbergs poëzie in hoge mate *informatief* is, anderzijds moeten we erkennen, dat het woord allerm minst mededeelzaam is. Behalve informatief is deze poëzie dus ook gesloten: exoterisch en esoterisch tegelijkertijd! Informatief (exoterisch) in allerlei opzicht: *Spel van de wilde jacht* werd het roddelverhaal van de landheer over lieden uit zijn naaste omgeving en een scheldpartij op de overheid en haar instanties met het doel het eigen ik

(esoterisch) hoog te houden. Dat dit doel mogelijk een ander doel dient, valt misschien op te maken uit een uiting uit vroeger tijd: 'Want een van ons is dood en houdt de ander groot.' Noemen we ook Achterbergs poëzie 'plastisch', dan gaat het tenslotte om *hermetische* plastiek - een plastiek die behalve esthetische, ook 'ideologische' uiting van de dichter is.

## II

Het zal, waar we te doen hebben met gedichten die onderling samen-

[p. 29]

hangen in een reeks, duidelijk zijn, dat de duistere plaatsen in gedicht *x* toegelicht kunnen worden door gegevens uit de reeks vóór *x* (*a* tot *x*), en door gedichten die na *x* nog zullen volgen. Maar even duidelijk is, dat ieder gedicht losmaakbaar zijn moet uit de reeks waar het in voorkomt, en dat het dus ook op zichzelf te genieten moet zijn en getoetst moet kunnen worden aan kenmerken die het in formeel en materieel opzicht in zichzelf draagt. Het duistere blijve bij lezing van het willekeurig uit de bundel gekozen gedicht duister. Niet zelden is trouwens het duistere van poëzie de grootste charme.

'Jede Epoche ist unmittelbar zu Gott', zei Ranke, zonder te menen dat die Epoche van de tijdperken ervoor en erna was afgesneden. Eens verdedigde ik de speelse opvatting dat ieder gedicht van Achterberg als een 'periode' moest worden beschouwd ('Het nieuwe Thebe'). Ik geef nu een reden op, waarom dit speels karakter zijn eigen ernst heeft. De samenhang der gedichten onderling mag een willekeurig gekozen gedicht pas in de richting van bepaalde interpretaties brengen, nadat alle interpretaties die het gedicht zelf aan de hand deed, naar hun waarde zijn geschat. Zien we *nu* de voorafgaande gedichten tot aan dit ene toe, als een reeks individueel verschillende, maar gelijkwaardige 'perioden' (*a* tot *x*), en wordt ook dit ene gedicht *x* als een schakel beschouwd van deze keten, dan pas opent zich de blik op de open toekomst (alles wat *mogelijk* is na *x*) en wordt het duidelijk dat alles niet blijven kan als het nu (in *x*) is.\* Laat ik mijn idee toelichten aan de hand van een aforisme van iemand die voor dit soort dingen *feeling* had:

'Ich betrachtete den Dombau immer als ein Spielzeug', zegt Heine, - 'ich dachte: ein Riesenkind wie das deutsche Volk bedarf ebenfalls eines so kolossalen Spielzeugs, wie der Kölner Dom ist - aber jetzt denk' ich anders. *Ich glaube nicht mehr, dass das deutsche Volk ein Riesenkind; jedenfalls ist es kein Kind mehr, es ist ein grosser Junge, der viel natürliche Anlagen hat, aus dem aber doch nichts Ordent-*

\* Voor mij wordt het bovendien duidelijk dat de theorie van het autonome gedicht - het gedicht, welks waarde niet gerelativeerd kan worden - voor zulk een blik een sta-in-de-weg is.

[p. 30]

*liches wird, wenn er nicht ernsthaft die Gegenwart benutzt und die Zukunft ins Auge fasst. Wir haben keine Zeit mehr zum Spielen, oder die Träume der Vergangenheit auszubauen.*' (cursivering aangebracht).

## III

Wie ertoe overgaat het sonnet *Jachttopziener* te lezen als *willekeurig* gekozen gedicht uit de bundel, interpreteert het woord 'roodwild' als 'herten, reeën' (tegenstelling van 'zwartwild' = 'wilde zwijnen'), en kan bij vers 9 alleen maar zeggen dat het daar gaat om een hert of ree. Echte moeilijkheden zijn er daarbij niet. Moeilijker wordt het als we ons afvragen waarom de dichter het rijmschema van het octaaf afbreekt (in vers 7) en waarom hij in vers 9 op het slotwoord van het zevende vers rijmt. Gewoonlijk ontstaat na de achtste regel immers een breuk op de tot dan toe gebruikte klanken! Dat

Achterberg zich van deze gewoonte niets aantrekt en integendeel met 'telt' op 'ontsteld' rijmt, betekent niet alleen dat er tussen die twee woorden een relatie bestaat in dit gedicht, maar ook dat Achterberg aan dat tellen een bijzondere waarde toekent, die wel uit dit gedicht moet worden gehaald, aangezien we geen aanknopingspunten in andere gedichten zouden zoeken. Enkele critici hebben er terecht op gewezen, dat de wilde jacht het leger der afgestorven zielen is, die in de twaalf nachten door de open ruimte trekken. 'Jacht' heeft volgens Van Dale dertien verschillende betekenissen, waarvan de zevende luidt: 'de honden waarmee men jaagt; jachtstoet; *de wilde jacht*, het stormrumoer, in de lucht (mythisch gedacht); - vand.: bende, troep, zwerm', - in deze laatste betekenis komt het woord voor in Vondels *Lucifer*:

*Vaegh de lucht van dees vervloeckte jaght* (vs. 2160).

En nu openbaart zich de betekenis van het woord *jachtopziener* die in dit Achterbergse gedicht moet worden geactiveerd. In normaal spraakgebruik is een jachtopziener iemand, die erop toeziet dat de jachtwet in zijn gebied geëerbiedigd wordt (de jachtopziener in dit gedicht is dus geen lid van het huispersoneel van de landheer, zoals mevr. Ruitenberg-De Wit ten onrechte veronderstelt: hij is door de

[p. 31]

overheid aangesteld). Maar van de Achterbergse optiek uit gezien, is de jachtopziener de aanvoerder van de wilde jacht. Dat wil zeggen: hij is de wilde jager zelf: de dood. Dat verklaart ook het vreemde gedrag van de bomen, die naar die jachtopziener en de landheer staan toegebogen (ze bevinden zich in een park, en zijn dus *rondom* door bomen omgeven. De wilde jacht is een naam voor de storm, maar de wilde jager is er de baas van). Helderheid inzake de functie van de jachtopziener - hij wordt van hogerhand aangesteld en staat niet in dienst van de landheer - werpt ook een nieuw, en dieper licht op de betekenis van de verzen 5 en 6, die er eerst wat 'erbij gesleept' lijken, maar nu veelzeggend worden, als men met de problematiek van Achterberg op de hoogte is. De conclusies liggen inmiddels voor de hand: betekent 'jachtopziener' eenvoudig 'beambte, belast met toezicht op naleving van de jachtwet', dan kan *roodwild* alleen maar betekenen: *herten, reeën*; is de jachtopziener de wilde jager zelf, dan betekent *roodwild* niet anders dan de wilde jacht: de troep volgelingen van de dood. 'Er is er dikwijls een meer dan ik tel' betekent: 'onder mijn "jacht" bevindt er zich een op illegale wijze' - dat ontstelt de landheer (en vandaar dat rijm), en ook de dichter (Achterberg), die er al eerder een te kort kwam, en dat brengt de jachtopziener in verlegenheid - tot de etensbel aan het gesprek een eind maakt. Wie nu dit gedicht met vorige en volgende gedichten in verband wil brengen, ga zijn gang: de tijd is er nu rijp voor. Nu we dit gedicht, zoveel als in ons vermogen lag, buiten samenhang met de gedichten ervoor en erna gelezen hebben, is het ons duidelijk, dat de situatie niet kan blijven als ze is. We hebben ons een toegang tot de toekomst verschaft maar óók een tot het verleden. Uit dit gedicht blijkt zonneklaar, dat zich in het gevolg van de wilde jager iemand bevindt, die tot de incrowd van de landheer behoort. Dat bepaalt voor de landheer de verhoudingen tussen hem en de anderen. Tot nu toe was de dood een bondgenoot van de dichter (dat blijkt uit de verzen 5 en 6). Maar van dit moment af, nu beiden, heer en jachtopziener, weet hebben van een administratieve fout, kan de dood door de heer ook worden beschouwd als de grote tegenstrever. De situatie laat het de landheer toe zijn schuldgevoelens op deze man, *die zich daartoe aanbiedt*, af

[p. 32]

te schuiven en hem als zondebok de laan in te sturen. De landheer doet dat niet: de etensbel verschaft hem daartoe een argument: in deze vrij ernstige zaak beheerst hij zich. Maar aanstonds, als het om andere figuren gaat zal hij niet nalaten zijn onlustgevoelens op hen te verhalen. Welbeschouwd is die administratieve fout van alle roddel de oorzaak; dat hij anderen beschuldigt dan de jachtopziener betekent vooral, dat



die anderen zolang een voor die opziener in de plaats tredende zondebok zijn, en dat iedereen goed genoeg is voor die rol, zolang de werkelijke kwaje pier ontzien moet worden. Die diabolisering van de personages verleent de bundel een sterk satiriek karakter, omdat hun vernedering automatisch een (ongerechtvaardigde) verschoning van de hoofdfiguur ten gevolge hebben moet. Laten we even *Beau lieu* wat nader bezien.

#### IV

In *Beau lieu* zien we de ik-figuur (die daar nog geen landheer is) langs de dure huizen dwalen, waar hij geen toegang toe heeft. Binnen de grenzen van wat wel geoorloofd is, heeft hij niet al te veel speelruimte: hij is gebonden aan allerlei conventies, die hij niet overschrijden kan, of wil, of durft. Ofschoon hij zelf het is, die zijn vrijheid beperkingen oplegt, zoekt hij rond zich heen naar lieden, instanties, die hij aansprakelijk kan stellen voor de geringe bewegingsvrijheid die zijn deel is. Natuurlijk wil hij alle conventies met voeten treden, maar aangezien hem dat niet mogelijk is, wreekt hij zich op heimelijke wijze. Daarom vertelt hij geen dingen die concreet zijn, en controleerbaar, maar hij vervlecht die feiten met de emoties die ze bij hem oproepen. Eens vestigde ik er de aandacht op, dat Achterbergs poëzie een dichten is over de gemiste kans. In *Spel* vergoedt de roddel het gemiste avontuur, dat hem onthouden is. Hij wordt werkelijk verschoond, omdat hij nooit iets deed (omdat hij het niet dorst), wat anderen deden. Al roddelend over anderen, geniet hij vooral van zichzelf, bevestigt hij zijn image, dat zonder zijn kletspraat niet eens zou kunnen bestaan. De situering van *Spel* op het landgoed heeft ook dit 'realistische' aspect, dat juist in zo'n kleine gemeenschap, waar de toestand nog pre-industrieel is en niet wezenlijk verschilt van de toestand als die ons uit Potgieters *Nalatenschap*

[p. 33]

bekend is, de kletspraat de grootste kans van leven heeft. Zo er een verbindingslijn loopt door deze bundel, dan is het die van het genoegen dat iemand erin schept, anderen die meer initiatief tonen dan hij, sarcastisch uit te leveren aan onze spotlust, en hun eventuele mislukkingen voor te stellen als een rechtvaardige straf voor hun overmoed. Bij hem leeft de behoefte om niet alleen maar méé te genieten van de zonden van anderen, maar ook om te genieten van de straf die ze treft, en die *hij* ontloopt: altijd is de niet-systematisch denkende, en daardoor van vooroordelen vrij gebleven geest het mikpunt van kwaadwillendheid - als er een is die daarvan uit ervaring mee kan spreken - , maar enfin, we hadden het over *Beau lieu*, en deze proloog toont ons de ik-figuur op zijn dubbelvrije (het is zondag) middag, als een van zijn vrijheid beroofde en buitengeslotene. Voor zijn verlangen (naar contact) missen de meisjes, die hij zich als een weelde verbeeldt het orgaan: een merel kan zich veroorloven, wat hem verboden is! Zijn afgunst roept wraakgevoelens op: het 'inbreken' waar hij het over heeft, is de blow-up van zijn 'in - kijken', het 'brandstichten' past bij de erotische gevoelens die de weeldemeisjes in hem wekken. Zijn wraakoefening zal de projectie-psycholoog interesseren: hij projecteert zich als landheer in de omgeving die voor hem gesloten blijft. Zo projecteert zich ook de alchimist in de in zijn fiool gesloten stoffen. Chemisch beschouwd is dit het stadium van de 'zwarting' (de merel is zwart). Zo krijgt de 'landheer'-alchimist inzicht in wat hem innerlijk beweegt, omdat hij dit 'innerlijk' naar 'buiten' heeft gebracht, waardoor hij het kan waarnemen door middel van een apperceptievermogen dat het apperceptievermogen voor dagelijks en huiselijk gebruik vervangt en overtreft.

#### V

Van *Jachtopziener* uit in de toekomst bikkend, zagen we dat de landheer niet een *bepaalde* zondebok heeft, waar hij zijn onlustgevoelens aan kwijt kan. We zagen dat hij zijn projecties steeds weer terugneemt, en ze daarna op anderen richt. Ook die situatie kan zo niet blijven: eens moet het punt worden bereikt waarop één zondebok de schuld

van allen op zich laadt, en ze daardoor van hun zonden verlost: eens moeten de cultuurvijandige strevingen (inbreken, brand-

[p. 34]

stichten, ontucht, roddel) van de landheer door een plaatsvervanger worden overgenomen, en anders vindt die heer *nooit* zijn rust. We zagen, dat de landheer erop uit is, zich te wreken op mensen en instanties die hem 'naar het leven' staan. De personeelsleden treden op als vertegenwoordigers van een zekere macht, ze lijken een soort van natuurkrachten te symboliseren, maar krijgen ze die trekken te sterk, zoals de chauffeur, dan wordt hun diabolisering weer gerelativeerd: het is duidelijk dat Mozes een demonischer wezen is dan *déze Mozes in burger*, tot wie de chauffeur wordt herleid. Daarom kan men van geen enkel personeelslid zeggen dat hij (zij) macht uitoefent maar macht wordt er uitgeoefend, tóch is er gezag, en men kan lieden aanwijzen die bij zo'n machtsuitoefening *niet* betrokken zijn (de landheer, de jachtopziener, de u, paradoxaal genoeg!).

In *Beau lieu* wordt het evenwicht verstoord: de merel ontnemt de ik-figuur zijn vrede met de status-quo: een nieuw evenwicht moet worden gevonden. Het volgend gedicht stelt daartoe pogingen in het werk, maar nu raakt het evenwicht verstoord naar de andere kant, zodat opnieuw naar herstel moet worden gezocht. Dit mechaniek blijft de hele bundel door werkzaam, tot het bittere eind. Maar dan moet dat einde, *Mon trésor*, het evenwicht herstellen! Men kan ook zeggen dat in *Beau lieu* een begin wordt gemaakt met de afbraak van het ik van de hoofdfiguur, die daar w.i.w. een ideaal maatschappelijk iemand is, of liever schijnt, maar de grootste last heeft van allerlei onmaatschappelijke ideeën. Die ideeën worden nu stuk voor stuk op anderen uitprobeerd, tot op het laatst de duiventil voor *Mon trésor* met alle slechte eigenschappen wordt opgeknapt: hij is inbreker, voyeur, spotter, wellusteling. In de duiventil is deze slechte andere verbeeld, naar wie door de hele bundel heen het zoeken was: de zondebok, de satan. De duiventil staat dan ook al sinds jaren leeg: geen liefde, geen Heilige Geest woont daar meer in. Die til is de homunculus der alchimisten, de bezielde constructie, de Schaduw van Jung (die al in *Dryade*, zoals ik in 'Besproken plaats', *Labirinteeek* zei, de hoofdfiguur ernstig bedreigde. Goddank wordt die bedreiging in het daaropvolgende verheerlijkingsgedicht *Tabor* afgewenteld). In *Mon trésor* wordt de Schaduw van de ik afgesplitst en slaagt de zelf-

[p. 35]

realisatie. De duiventil is zondebok en verlosser tegelijkertijd, zoals het trouwens hoort.

## VI

Zouden we bij wijze van experiment, de poëzie van Achterberg mogen zien als Ideepoëzie - iets in de geest van Verwey - dan zou Vestdijks manier van lezen, zoals hij die in *Albert Verwey en de Idee* uiteenzet, daarop van toepassing moeten zijn. In één gedicht zouden dan twee tegengestelde zaken moeten zijn ondergebracht: *a* en *non a*. In het volgende gedicht werd dan *non a* opnieuw opgenomen, maar onder een andere gezichtshoek: *non a* wordt hier tot term *b* en die roept een nieuwe tegenstelling op: *non b*. In het derde gedicht wordt *non b* tot *c* die *non c* als tegenstelling meekrijgt, etc. En werkelijk bevat bij Achterberg ieder gedicht op zijn minst twee aan elkaar tegengestelde begrippen, die in het volgende gedicht verder ontwikkeld worden. Zo heeft bijvoorbeeld *Beau lieu* als tegenstellingen: *a* - een buitengeslotene; *non a* - de vrije merel die toegang tot alles heeft.

Het tweede gedicht, *Kroondomein*, toont ons als *b* (dus: *non a*) de u die overal toegang heeft, zij het op veilig gesteld gebied, en *non b*: de borden verboden toegang tegen vreemde elementen. Het volgende, *Reservaat*, toont dat tussen gedicht 1 en 3 óók tegenstellingen bestaan: 'Ik heb u in de bossen teruggebracht' is niet de uiting van een

buitengeslotene. De Ik-zegger verschaftte zich toegang en heeft zich dus de merel gelijk gemaakt. Hij verstaat trouwens de taal der vogels, wat uit de onomatopoeë 'tienminuten' blijkt, een woord dat ook in 'onze taal' iets betekent. De ik uit *Reservaat* is dus een totaal andere dan die uit *Beau lieu*: inbreken in het gesloten paradijs is aangeraakt worden door het numineuze. *Reservaat* heeft als tegenstellingen: c (non b) de met macht beklede ik-figuur; non c de u, van wie de vogels getuigen. Zo heeft het vierde gedicht, *Streekbelang*: d (non c) het taaleigen van de streek, dat aan het bestaan van de u herinnert en non d: de speurtocht in folkloristisch opzicht. En zo voort. Ik onderzoek, oppervlakkig, of de hele bundel op deze manier te lezen scheen, en meen daarop met ja te mogen antwoorden. Maar dat werkelijk te onderzoeken, laat ik graag aan een ander over.

[p. 36]

## VII

Mag men zeggen dat de behoefte van de landheer aan kwaadsprekerij bepaald wordt door zijn beperkte bewegingsvrijheid; mag men voorts zeggen dat de inhoud van deze poëzie door het schakelmechanisme a - non a wordt gedetermineerd, dan mag men dit mechanisme zien als het instrument van de in *Beau lieu* nagestreefde vrijheidsvergroting, en de feitelijke vrijheidsbelemmering als consequentie van de onbereikbaarheid van de u. Maar die onbereikbaarheid heeft niet alleen die vrijheidsbelemmering ten gevolge: ze voedt ook de hoop van de landheer, die onbereikbaarheid weer ongedaan te maken: van die hoop is dit schakelmechanisme eveneens het instrument. Ik wees op het voortdurend geschokte evenwicht: doet het zich schikken naar de conventie een zekere cultuurlievendheid vermoeden, de wens de bewegingsvrijheid te vergroten wijst daarentegen op een sterke behoefte aan cultuurloochening. Maar juist door dit spel van verbroken evenwichten kan een zo groot mogelijke verlossing uit een zo beperkt mogelijke vrijheid worden bereikt. Het is een techniek van dichten, die zich even goed met de opvatting van Verwey laat vergelijken als met die van Vestdijk. Het belichaamt bovendien een visie op het leven, die te vergelijken is met de inzichten van Jung, van wiens psychologie Achterberg op de hoogte moet zijn geweest, zoals uit de in *Oreade* gebruikte symboliek blijkt. Daarom is deze wijze van dichten het literaire equivalent van, vaag gezegd, een 'heilsweg' (zoals voor de rederijker de weg *ode*, *ballade*, *spel* een soort 'heilsweg' was). Dat blijkt uit de opeenvolgende gedichten *Horeb*, *Watersnood*, *Chauffeur*, *Tweede meisje* (waarbij de aanduidingen 'entr'acte' en 'derde bedrijf' de uitdrukking zijn van de ervaring van de breuk in de continuïteit, m.a.w. de uitdrukking van het bewustzijn, dat alles niet blijven kan gelijk het nu is).

Mythisch gedacht zien we in *Horeb* de psychische hergeboorte van de ik-zegger: op de berg Horeb werd Mozes met zijn leiderschap bekleed. In *Watersnood* - een fase die in de alchimie samenvalt met wat sinds Karel van de Woestijne *verwittiging* heten mag, komt de ouderbinding in discussie en raken zekerheden op drift; in *Chauffeur* maakt de ik-zegger zich los uit de vaderbinding: déze Mozes moet overwonnen worden, tot zijn ware proporties worden teruggebracht.

[p. 37]

Reeds hebben, trouwens, (Vadertje) Drees en (voorvader) Jan van Schaffelaar voor de ik-figuur geen betekenis meer. In *Tweede meisje* volgt de losmaking uit de moederband, waarna de ik-figuur pas echt als autonoom wezen in de wereld komt te staan en de 'reis' pas echt beginnen kan.

Zoals mevr. Ruitenbergh-De Wit zegt in haar boek *Formule in de morgenstond* (overigens een boek waar een heleboel kritiek op mogelijk is, en dat men met de nodige omzichtigheid gebruiken moet) is de u uit deze poëzie als de *anima* van de dichter te beschouwen: zij heeft vele gestalten en eigenschappen. Ze is vluchtig, maar ook massief; actief, maar ook passief. Volkomen in orde lijkt het me dan ook te zeggen, dat zij (als anima) voortdurend optreedt in wisselende projecties: als geliefde, verleidster,

heks, kind, ster, hermafrodiet, maagd, of moeder. Waarbij ik dan nog aantekenen, dat incest- en oedipale motieven heel goed kunnen worden geduid als symbolen die op de weg naar het zélf moeilijk of niet kunnen worden gemist. De individuatie veronderstelt nl. een zelfverwekking: een zoon, die zijn eigen vader is (die bij die verwekking de rol van de vader speelt, en dus de èchte vader uitschakelt) en die derhalve zijn eigen moeder huwt, om zijn mutatie van 'ik' tot 'zelf' mogelijk te maken. In de alchimie worden, zoals men weet, ter verbeelding van dit proces twee stoffen, de koning en de koningin genaamd, doodgekookt in een chemisch huwelijk, waarvan de vrucht als hermafrodiet wordt voorgesteld.

*Isotopen* vertelt van een proces, dat een modern equivalent is van het alchemistische, dat in in hermetische taal wordt verbeeld. Dat de ik-figuur hier schijnbaar níét de landheer is, wordt begrijpelijk als men in de warrelende menigte in de zaal een symbool ziet voor de kokende massa, met de steen (tuinbeeld) er al in èn de landheer daarbij: het chemisch huwelijk van koning en koningin. De landheer beleeft zijn chemisch experiment in de ziel mee, maar kan dit innerlijk proces alleen weergeven door te melden hoe het zich buiten hem (in de feestzaal, die hier symbool is voor de fiool) afspeelt: door zich te splitsen in de heer in de kolf, en de verslaggever daarbuiten. In *Spel van de wilde jacht* is Achterberg geen roddelaar. Hij is er, om het alchemistisch uit te drukken - Creator.

[p. 38]

### VIII

Maar laten we de bundel dan ook zien als een chemische! Over de motieven die ons daartoe in staat stellen, hebben we ons allerm minst te beklagen. Ik zwijg over het nigredo-gedicht, het eerste het beste, met zwarte merel en al; ik zwijg voorts over het verwittigingsgedicht *Watersnood*, met die witte kippen; ik zwijg zelfs - tot nader order - over het gedicht dat de rode tingering representeert, *Huisbewaarder*, waarin een haan van keel (rood) ter sprake komt: Maar ik wil die vogels - merel, kip, haan - trachten te begrijpen. Moeilijk kan dat niet zijn.

Ten eerste die merel: een zangvogel in de vrije natuur, naar het image waarvan (avontuurzucht, vrijheidszin) de ziel van de ik-figuur zich vormt. Een vogel ook, in het gedrag waarvan de ik-zegger aanleiding vindt de ketting van gebeurtenissen die het *Spel* vullen, en die een 'heilsweg' vormen, los te gooien. Maar de strevende, maar nog onvolkomen ziel - de onbeteugelde vrijheidsdrang bewijst die onvolkomenheid - vindt tegenover zich de openbaring van het hogere, het boven de mens geplaatste, waar de ziel zich aan onderwerpen *moet*: in *Horeb* vindt de leenhulde plaats die de mens God verschuldigd is. Het is een onderwerping die 'verhoogt': *Horeb* is een berg. Symbolisch: een hemelbestorming.

De metamorfose van merel naar kip. De tamme, huiselijke kip, die, hoewel getemd, onderworpen, tijdens de natuurramp over ongewone energie blijkt te beschikken, die haar ontsnappen doet aan de ten dode gedoemde aarde. Een oude wereld vergaat - een nieuwe staat op het punt geschapen te worden, naar nieuwe, door de nieuwe schepper te ontwerpen wetten. Water is een moedersymbool; die watersnood verbeeldt de hergeboorte van de held, die zijn oude ik aflegde. Zoals de doop het afleggen van de oude Adam symboliseert en de creatie van een nieuwe mens, in wie schuld en zonde ten onder zijn gegaan, zo doopt de watersnood de wereld om tot een wereld van verwachting: 'want wij weten dat tot nu toe de ganse schepping in al hare delen zucht en in baringsnood is' (Rom. 8: 12). Na de zondvloed breken de hartstochten los, die men moet zien te bedwingen, en van de krachten waarvan men zich zonder schade aan de ziel op te lopen, meester moet maken.

[p. 39]

In *Chauffeur* en *Tweede meisje* staan de titanische driften niet langer in egoïstisch gebruik. *Chauffeur* laat zien dat de vader (Jan van Schaffelaar) met de zoon identiek is, dat de vader een toestand is van de zoon, die deze in zich te overwinnen heeft.

Mozes, 'zonder livrei een bleke souteneur': die ontkleding is een parallel van de alchemistische 'separatio', de beroving van het metaal, dat in het chemisch proces in zijn elementen uiteenvalt. Ook dit duidt op het zich ontdoen van zijn dierlijke aard. Het is een mystiek sterven, een voorbereiding op de herrijzenis van een nieuwe mens: 'Om uwentwil worden wij de gehele dag gedood, wij zijn gerekend als slachtschapen, maar in dit alles zijn wij meer dan overwinnaars door Hem, die ons heeft lief gehad' (Rom. 8 : 36-37). Psycho-analytisch beschouwd kan men nog zeggen, dat de vader verdwijnen moet, omdat door hem het oude ik op de zoon wordt overgeplant, en juist dat moet worden overwonnen. Is het dan een wonder, dat de zoon herrijst als een haan - van nature reeds trots - hier bovendien als heraldisch fabeldier uit zijn natuurlijke krachten gegroeid? De separatio lijkt hier voorbij: afgescheiden van het grove is (in *Huisbewaarder*) het fijne. De oude Adam is, gelijk de Titanen in de Tartaros, in het onderaardse verbannen, - de vrouwenschim daarentegen kwam vrij, en deelt zich nu aan het aardse mee. De nieuwe wereld is bijna voltooid, doorzogen van haar kwaliteiten, want ontworpen naar de ideeën van de held, die in *Watersnood* herboren werd, en die vrijheidsdrang en inschikkelijkheid in zich paart. De heraldische haan, in wie de eigenschappen van merel en kip tot een synthese zijn gevormd, verkondigt als personificatie van de wereldverbeteraar de geboorte van de *u*. Maar waarom is er dan toch nog die toon van onvrede in vooral de laatste strofen van dit gedicht? Het is immers zo, dat de held van het moment van zijn wedergeboorte af, in de situatie is, zich een wereld te scheppen naar wetten, die hij kiezen kan? Maar dat is het dan ook: reeds in *Watersnood* zagen we dat boven de held een hogere wet geplaatst is: hij kan zich zijn wetten kiezen: *tot op zekere hoogte*. De nog onontgonnen wereld moet worden ingericht op een wijze, die zich met de stoffelijke wereld kan verstaan, en hem is dat in dit stadium nog niet radicaal genoeg. Hij voelt zich uitgelachen door het

[p. 40]

meubilair, waarin *zij* oplost. Hij ziet concurrenten om zich heen ('wereldverbeteringshuizen!'), hij verlangt naar een volstrekt nieuwe schepping, - zo een als Columbus vond in Amerika. En natuurlijk zijn het *die* conflicten, die moeten worden weggenomen; wil de vrede in de nieuwe wereld heersen: juist tegen deze symbolen, die de conflicten oproepen, moet de strijd worden aangebonden. Maar dat betekent, dat het inzicht er moet zijn, dat die conflicten niet buiten de herborene liggen, maar in zijn eigen emotionele betrokkenheid bij de wereld. Die instelling te veranderen, is de laatste stap. De ik-zegger zet die in zijn laatste gedicht, de *Sotternie*, wanneer hij afstand doet van al zijn bindingen aan het aardse, wanneer hij al zijn neigingen, die in *Beau lieu* zo duidelijk aan het licht traden, afwerpt, om er zijn homunculus, de duiventil, de ware zondebok, mee te belasten. Pas door de *Sotternie*, die niet voor niets *Mon trésor* is gedoopt, vestigt zich de wereld die meer is dan de wereld die Columbus vond, en meer dan de wereld die door de wereldverbeteraars op papier wordt gezet.

Als de zon (libidosymbool) opkomt, is de oude wereld voorbij, en straalt de nieuwe in het nieuwe licht - voorgoed, althans wat deze bundel betreft.

Den Haag, januari '69.

# De Maria-metafoor in 'Een alpenroman' en de devotie van het hart

[p. 41]

*Een alpenroman* van Vestdijk is een van de boeken, waar de kritiek bij ons niet erg gelukkig mee was. Oppervlakkig beschouwd is het een uitgesproken lor, een volkomen keukenmeidenroman vol onbeduidende figuren, in een nog onbeduidender land, om van het landschap maar te zwijgen, en met een aan deze zaken aangepaste problematiek: een lesbische liefde die nauwelijks zo mag worden genoemd, en die dan ook nergens de grens van het bij ons toelaatbare overschrijdt. In beslag genomen werd het boek dus niet, - blijkbaar is het geheel ongevaarlijk. Populair werd het al evenmin, en dat zet iemand die de gemiddelde smaak hier kent toch even aan het denken. Aan het denken was hij trouwens al gezet door het vrijgeleide dat Vestdijk zijn boek meegaf in de vorm van een brief aan de uitgever, die op het omslag van het boek is gepubliceerd. Is Vestdijk dan zo ongeveer de enige in ons land, die met het boek wèl ingenomen schijnt? Natuurlijk betekent het boek iets. De tekst bevat iets meer dan het uitslaan van de meest burgerlijke taal die hysterische vrouwen maar op kunnen brengen. Het boek is de veroorzaker van een inhoud die bij nader inzien van een andere orde is dan de inhoud hierboven geschetst, en op grond waarvan men het boek inderdaad, en met recht zou *moeten* afwijzen. Aangezien zulk afwijzen nooit in de bedoeling van het boek kan hebben gelegen, zijn we het daaraan en aan onszelf verplicht te zoeken naar datgene, wat dan wel de bedoeling is. We moeten er dus voor waken ons een reactie te laten ontlokken door de stijl van dit boek. We dienen waakzaam te

[p. 42]

zijn, op te passen voor de 'waarheidsgelijkenis' van dit boek, voor het daarin aanwezige 'realisme' - en dat is, zoals we al zagen niet gering. Ik meen dat Vestdijk ons die waarschuwing al meegeeft van de titel van het boek af. Het boek heet niet 'Een alpenwerkelijkheid', maar 'Een alpenroman'. Dat wil zeggen, en Vestdijk zegt het ook in zijn brief aan Lubberhuizen, de uitgever: het boek heeft met 'de' realiteit maar weinig uit te staan. Die realiteit was een gangmaker voor deze uiting, en deze uiting kunnen we alleen maar begrijpen door een zo juist mogelijke ordening van de gegevens die de roman ons verstrekt. Welnu: het eerste gegeven dat ons verstrekt wordt, is dit: in de titel biedt het boek zich aan als *fictie*, - in de titel verwijderd het boek zich van de realiteit. Dit behoort ons te verbazen: weinig andere romans hebben deze pretentie. Misschien heeft Vestdijk gevoel voor ons gevoel, en schreef hij daarom die brief aan Lubberhuizen vol bijzonderheden over de mensen die model stonden voor dit boek, over de omstandigheden waaronder hij ze ontmoette en over de gevoelens en ideeën die zij in hem wekten. Maar waardoor dan ook, men herstelde zich blijkbaar makkelijk van die verbazing, om maar niet te zeggen, dat er van zich verbazen bij de lezer nauwelijks sprake was...

Goed, het is geen 'werkelijkheid', dit boek. Wat is het dan? Het kan van alles zijn: sprookje, legende, sage, vite, noem maar op. Laten we het voorlopig maar 'mythe' noemen, een vorm die de reeds genoemde zeer verwant is.

Nu is een mythe een heel moeilijk iets. Mythe betekent voor iemand die een tijdgenoot is van Homerus iets anders dan voor ons. Voor zo iemand zijn de in de mythe verstrekte gegevens *feiten*, verleden werkelijkheden, en daar valt niet aan te tornen. Lezen we dit boek op de manier van zo iemand, dan zal het ons niet lukken de tekst zó te benutten dat de inhoud van *mythische* orde zich aan ons uitlevert. Van het standpunt van Homerus' tijdgenoot af is de inhoud alleen maar van een 'feitelijke' orde, een 'realistische' of 'historische' orde. De inhoud van mythische orde kunnen we pas

ontdekken, als we ons op een 'hoger' geplaatst standpunt plaatsen, waar de mythe herkend is als personificatie, waar we door de werkelijkheid van de mythe heen een andere werkelijkheid gestalte zien aannemen.

[p. 43]

Op het niveau vanwaar af we de mythe doorzien, zien we behalve Lucie ook nog Maria, de Moedermaagd. Lucie staat tot Maria in een hepaalde verhouding omdat haar leven in een bepaalde verhouding staat tot dat van Maria. De door mij voor dit boek gevonden metafoor: *Lucie, een twintigste-eeuwse Maria* is voor het begrip ervan van beslissend belang, zoals we zullen zien. De fout die door lezers en critici vaak gemaakt wordt, is dat ze het boek zien als boodschap: the medium is the message. De indruk die het verhaal maakt, is veel groter dan de indruk die gemaakt wordt door de inhoud. The medium is the message, the content is another medium: maar al te graag vergeet men ernst te maken van het tweede, belangrijkste deel van deze uitlating van onze laatste profeet in communicatieve aangelegenheden. Het boek is een middel, maar hoe zullen we het gebruiken? Liefst op een manier, die in overeenstemming is met de geest van de auteur, vind ik. Die kunnen we ontdekken, als we de Maria-metafoor benutten als zeef voor de ons door dit boek verstrekte gegevens. We moeten daartoe even ingaan op de natuur van deze metafoor. Het is een metafoor die berust op analogie:

Lucie: leven van Lucie = Maria: leven van Maria. Bijgevolg mogen we de eerste term stellen in de plaats van de derde, of de derde in die van de eerste, al naar ons uitkomt. De nodige voorzichtigheid is hierbij geboden. Reichling zegt in een boek dat ik niet gelezen heb, in *Het woord*, m.n. dat het woord een *gebruiksteken* is. Een woord heeft geen betekenis in zichzelf, maar krijgt pas betekenis door het gebruik dat ervan wordt gemaakt. Eerst het gebruik geeft het woord zin. Het woord heeft geen inhoud - pas het gebruik veroorzaakt die inhoud. Wie zegt: 'Lucie, een twintigste-eeuwse Maria' roept niet *alle* elementen op die met Maria verbonden zijn. Het woord Maria heeft hier een bepaalde amplitude: enkele elementen komen tot leven door het gebruik van dit woord, andere blijven dood. De vraag die rijst, is duidelijk: 'Welke elementen komen er hier tot leven?' En even duidelijk is het antwoord: 'Alleen die, die voor het begrip van het boek relevant zijn.' Veronderstel dat Lucie in dit boek een zoon zou krijgen. Dan ligt het voor de hand die zoon te vergelijken met Christus. Maar ligt het dan ook voor de hand Lucies Christus te

[p. 44]

vergelijken met deze van Maria? Nee, - die vergelijking zou alleen dan voor de hand liggen, als ze relevant is voor het begrip van het boek. Het geval is denkbaar dat Lucies Christus elementen oproept, verbonden met de ware Christus. Dan mogen we alleen Lucies zoon in verband brengen met Christus, voor zover die elementen zo'n verband toestaan.

Voor mijn gemak veronderstel ik het verhaal van *Een alpenroman* bekend. Ik zal het dus niet navertellen, maar geef liever een soort van tabellarisch overzicht van de gegevens die door de zeef van de Maria-metafoor zijn gevallen. Voor zover ik 'navertel' is dat om een begin te maken met het overzicht, en om zeker te zijn van een slot, terwijl ik op die manier ook de gegevens hierboven genoemd verbinden kan.

Het begint allemaal rustig genoeg. Er is een Lucie Ebbinge, 43, die òf een hartkwaal heeft, òf er een heeft aangepraat gekregen, voornamelijk door haar dochter Babs, en die - ter genezing - door haar man, Henk, in de wagen naar Gertesbad in de Alpen gereden wordt. Ze zijn daar al eerder geweest, naar blijkt, want ze kennen er het hotel de Goldene Ochse, een labirint van gebouwen, verbonden door een soort Rialtobrug, een brug die Lucie, die ooit eens kunstgeschiedenis heeft gedaan, om de herinnering die hij wekt aan Venetië, lief is. Maar niet om die brug alleen koos zij Gertesbad tot haar oord van herstel, het gaat haar vooral om de koeien daar, montafons, zoals Vestdijk zegt,

'gelijkend op de Indische zeboe met het heilige oog' en 'schatten' naar haar eigen verklaring. Rialtobrug en koeien, hoe gering hun rol in het boek verder ook zal blijken te zijn, verlenen de gebouwen van het hotelcomplex het uiterlijk van 'oosterse heiligdommen'. De Goldene Ochse is dus een labirint, samengesteld uit een vleugje Venetië, Indisch vroomheidsvertoon en het groen en wit van de Alpen: een Bethlehem van de prentbriefkaart, waarbij nog komt, dat Gertesbad ons beschreven wordt als een plaats die beschikt over een klein aantal luxehotels, 'waarbij vergeleken de Goldene Ochse een *stal* was'...

Als het boek begint zijn de Ebbinges al op het eind van hun tocht -

[p. 45]

de van hogerhand bevolen tocht, evenals die andere tocht, twintig eeuwen terug, er geen was uit eigen wil. De weg naar de Goldene Ochse wordt, als de Ebbinges eraan komen, geblokkeerd door een kudde koeien, die Ebbinge geduldig volgt, zonder ergernis, zonder geclaxonneer. Later in het boek wordt Ebbinges leeftijd onthuld: achttien jaar ouder dan Lucie, dus 61. Meteen blijkt ook dat Ebbinge Lucies hartkwaal heeft aangegrepen als een reden om zijn 'huwelijksleven' te staken, een feit waar Lucie vrede mee schijnt te hebben, maar dat haar toch een 'maagd' maakt, in zekere zin, al is ze bovendien ook moeder. Worden er dus van het begin af aan voldoende elementen gewekt, die de metafoor 'Lucie, een 20e-eeuwse Maria' rechtvaardigen, ook in het oproepen van het een en ander uit Jozef in de gestalte van Ebbinge is Vestdijk duidelijk genoeg. Zijn geduld, achter de koeien aan, en in het hotel, als niemand ze te hulp schiet om het bespreken van de kamers te regelen, zijn leeftijd, zijn ongeïnteresseerdheid in sex.

In Gertesbad zal Lucie alleen achterblijven, want Ebbinge moet de volgende dag al terug naar zijn papierfabriek, en naar de moeilijkheden daar: naar Charles, zijn schoonzoon, en naar het geld dat die jongen in de zaak gestoken heeft - een zaak die hij kan flessen als daar een snel te vinden aanleiding toe is. Maar voordat Ebbinge vertrokken is, is er nog de eetzaal met de kelnerinnen daar. Op een enkele van hen maakt Lucie haar echtgenoot attent. Op een hoogzwangere vrouw bijvoorbeeld - een waardige remplaçant voor een wat late annunciatie, zou men kunnen zeggen. Maar is er grond voor zo'n bewering? Mij dunkt van wel. Vestdijk laat nooit iets of iemand opdraven, zonder daar een bepaald doel mee te dienen. Laat ik deze bewering staven met een ander voorbeeld. Bij het oponthoud in de auto, door de koeien veroorzaakt, schrijft Vestdijk: 'Door een hormonale vergissing, de werking van toevallige en ondermenselijke geuren, verhief de op een na achterste koe zich op haar achterpoten om bovenop haar voorgangster te springen. Het duurde maar kort, alles verliep heel ordelijk, niemand van de toeschouwers lachte...' Maar voor ons is het de voorafbeelding van wat nog komen gaat. Voor Lucie trouwens ook, die zo niet vooruitziend, dan toch vooruit-

[p. 46]

voelend is. We mogen in het zwangere kelnerinnetje een symbool zien van een wat late annunciatie...

Wat er van die Maria-metafoor is af te leiden, is dus al heel wat, maar laten we niet vergeten dat *ik* die metafoor heb opgesteld, niet Vestdijk. De moeilijkheid met een mythe is dat de metafoor niet uitgesproken wordt: de daarin voorkomende figuren zijn directe personificaties. Maar er zijn voor de lezer twee gegronde redenen om de verzwegen metafoor toch te formuleren. De eerste daarvan is Lucies hart, waarover ik later nog te spreken kom, de tweede is de beschrijving van haar uiterlijk. Voor die beschrijving bedienen Vestdijk en de mensen in dit boek zich van beeldhouwerstermen en vergelijkingen met beelden van de Moeder Gods.

Bijvoorbeeld:

'Wie het (gelaat) van voren zag werd getroffen door het sterke, enigszins overdreven bezielde van de ogen, vervat in oogleden als gebeeldhouwd.'

'In de houding van iemand, die gehoorzaam weigert een hand uit te steken, zat zij aan



de tafel, waar het licht bijna rechtstandig op haar neerviel, haar oogleden indrukwekkend boetsend tot de harde spleten van een houten idool' (cursivering aangebracht).

Lucies vriendin Anna Brandner aan het woord: '... er is daar een kapel, daar liep ik heen, met bloemen in mijn hand, en toen stond ik ervoor, en toen had de Moeder Gods úw ogen...'

De naar Gertesbad gekomen Charles, die daar zijn schoonmoeder het hof komt maken: 'En wanneer ik dan denk: die ogen, dat zijn de ogen van mijn eigen schoonmoeder, dan gaat er iets in me om, dan word ik nog veel verliefder op je. Trouwens het woord alleen al: schoonmoeder, - schone moeder, bij God, wie heeft dat zo uitgedacht?... Ik heb bij jullie eens foto's gezien in een boek over die oude Kretenzische beschaving, of dat andere woord, () Myceense, juist, die vrouwen met die doorlopende voorhoofden () en die uitpuilende ogen. Moedergodinnen, ja, ja...'

Op pag. 245-246 een droom van Anna Brandner, die opnieuw Lucie met Maria in verband brengt, maar die ik hier niet overtuigen zal, aangezien twee bladzijden citaat me iets te veel van het goede lijkt voor iemand die alleen maar iets wil bewijzen, en wel dit: dat het

[p. 47]

gerechtvaardigd is, op grond van al deze citaten - en ten overvloede: op grond van wat nog in verband met dat hart te berde zal worden gebracht - de metafoor 'Lucie, een 20e-eeuwse Maria' naar voren te brengen als *het* heuristische moment voor een criticus.

Na een leven van Maria te hebben herkend in *Een alpenroman* is het niet moeilijk ons te herinneren, dat de roman *De kellner en de levenden* een leven van Christus tot inhoud had. Maar wat is Vestdijks bedoeling met deze mensen, heiligen, of meer dan dat? Zijn deze boeken bedoeld als hagiografieën, desnoods gesecculariseerde hagiografieën, of zijn deze levens imitaties naar een hoogvereerd model, zoals men, in geloviger tijden dan thans, ernst maakte met zulke imitatio's? *De kellner en de levenden* volgt in de vorm van een bepaald patroon, dat van het renaissancistisch klassieke drama, het leven van Christus. Dat moet ons een aanwijzing zijn: de roman is een drama, d.i. geen werkelijkheid, zomin als *Een alpenroman* 'werkelijkheid' is. In *De kellner en de levenden* wordt het leven van een god gedramatiseerd, en het dramatiseren van een godenleven maakt de vraag naar hagiografie of imitatio zinloos, omdat zo'n dramatisering niets anders is of kan zijn dan een invocatie van de God, ongeveer op een wijze als in de r.-k. H. Mis gebeurt. Nu, dat dit gebeurt in *De kellner*, bewijst allerm minst dat ook *Een alpenroman* een invocatie is van Maria. Niet Lucie regelt haar houding, haar gedrag, haar leven naar wat ze van Maria weet - integendeel: het blijkt dat dit deel van haar leven zich regelt naar wat wij weten van Maria. Maar de vraag is natuurlijk of het voor een mens enig verschil maakt, of een God verschijnt op iemands roep, dan wel of dat Hij zich spontaan aan iemand openbaart. Mocht een God zich aan iemand openbaren, dan is dat, omdat Zijn wil kennelijk in overeenstemming is met die van de gelovige. De verschijning hóéft niet op rituele handelingen te berusten: is men van goede wil, dan regelt het hogere het leven van de adept sympathetisch wel zodanig dat een verschijning er het onontkomelijk gevolg van moet zijn. *De kellner en de levenden* moet worden beschouwd als een zelfinvocatie van Christus, die immers verklaart: 'Het was mijn werk.' Welnu, datzelfde is ook in *Een alpenroman* aan de hand. In Lucie

[p. 48]

riep Maria zichzelf in: de eerste de beste tovenaarsleerling zal de juistheid van de hier ontvouwde ideeën kunnen beamen.

Ik sprak van Lucies intuïtie voor het in de toekomst verborgene, en noemde als voorbeeld de twee koeien en de zwangere kelnerin, die tekens waren die zij voorlopig niet duiden kon: van het Mariamoederschap was zij zich toen nog volstrekt niet bewust. Bleef dit zo, of kreeg zij er later enige notie van, - uit zichzelf, bedoel ik: niet door haar gesprek met Charles of door de associatie die Anna legt tussen haar en de Moeder Gods?

Aangemoedigd door een paar te oude alpinisten besluit Lucie op een dag de omtrek te gaan verkennen (we zijn nu in het begin van het boek). Maar de *regen* drijft haar een duur café in, waar ze koffie drinkt. 'Ze voelde zich doodmoe en leeg,' schrijft Vestdijk daar. 'Zij dacht: zo gaat mijn leven voorbij, er is niets dat dat tegenhoudt'... Maar ze keert terug naar de Goldene Ochse en woont er in de stromende regen de dierlijk-heilige processie van de montafons bij: 'zij voelde zich volkomen leeg, en de tranen stroomden haar over de wangen'. Enige tijd later, maar het is dan een *zonnige* dag, denkt ze: 'Hoe hoog was het hier? Misschien kreeg zij ook nog een neusbloeding. Zij verlangde ernaar. Bloedde zij leeg, dan werd zij een ander mens'...

Leegbloeden deed zij niet, maar de symbolen regen en zon laten er geen twijfel aan bestaan, of ze werd toch een ander mens: schoongespoeld van schuld, en voorbereid op het hogere. Op weer zo'n tocht niet ver van Gertesbad, komt ze in een hotel terecht, ergens aan een meer. 'Juist bedacht zij, dat zij eens als meisje, terugkerend van de Alte Pinakothek, in de naburige Prinz Ludwigstrasse in een eethuisje zoveel worstjes had gegeten, dat de arbeiders, chauffeurs en winkelmeisjes om haar heen van een zekere bezorgdheid hadden doen blijken, toen zij een nieuwe bezoeker ontdekte, die langs de ramen liep en naar binnen keek.' Het was Ponn, Ludwig Ponn, haar vrijer uit München, 24 jaar geleden, nu arts met een grote praktijk, eveneens te München, maar op dit moment in de buurt van Gertesbad: hij is een groot bergenthousiast. En hij is van hogerhand gezonden:

[p. 49]

hij verschijnt zo gauw Lucie maar aan de *Prinz Ludwigstrasse* denkt of aan worstjes (□). Maar misschien kwam Ponn ook wel zonder dat, en dacht ze alleen maar aan München - en de rest - *omdat* hij in aantocht was: we zullen het nooit weten. Hem, een arts trouwens, vertrouwt ze haar hart toe, en even later ook de leegte erin. 'Een stethoscoop heb ik niet bij me... We kunnen ons hier moeilijk afzonderen, maar er zal wel niemand komen. - () Ik zal me maar niet generen met je, je hoeft niets los te maken.' Met deze woorden boog hij zich diep tot haar over, schoof haar regenmantel opzij en drukte zijn oor tegen haar hartstreek. Hij mompelde nog: "Als ze het binnen zien, denken ze, dat ik het aan je borst uitsnik," maar bepaalde zich verder zwijgend en onbeweeglijk tot zijn medische taak.' Maar zijn conclusie is dat er niets aan het hart mankeert dan dit: 'Echtelijke onthouding kan ook bij een vrouw van 20 jaar hartklachten geven. () *Liefde is in zekere zin een universeel geneesmiddel*' (cursivering aangebracht). Welke geest, worstjes of niet, daalde in Lucie neer, toen ze kort daarop besloot haar toch al zo wankele geloof in de ziekte van haar hart af te zweren?

Lucie wist dat ze na deze bevruchting iets voort moest brengen. Kort na haar gesprek met Charles, maar nog vóórdát Anna aan Maria de ogen van Lucie had toegekend, herinnert ze zich een droom over een meisje, dat zij nooit in haar leven had ontmoet, dat op niemand leek, ook niet op Anna, haar vriendin, en dat toch van alles met Anna te maken had: 'Hoe goed wist ze het nog: het geluksgevoel, de heerlijke lichamelijke bevrediging. *Dat meisje: haar eigen creatie. Een kind van haar*' (cursivering aangebracht).

Anna Brandner - in welke opzichten doet zij denken aan Christus? Zij is de kelnerin die Lucie het meest opviel, die eerste avond in Gertesbad, toen ze met Ebbinge in de eetzaal zat. Zij is een opvallend magere vrouw: 'een geraamte met borstjes'; zoals Ebbinge denkt, en ze wordt op staande voet verliefd op Lucie. Wel is ze verloofd, Anna, met een al eveneens tussen de geslachten twijfelende jongeman, Moderegger Mathias, een als zondebok bruikbare stumper, voor wie Lucie telkens opnieuw verzachtende omstandigheden wil laten gelden.

[p. 50]

Anna's verloving is er een op grond van conventies. Een meisje zal eens trouwen. En een meisje als Anna is verloofd, minder uit de overweging dat een vogel in de hand beter is dan tien in de lucht, dan omdat ze er niet voor voelt bestaande conventies met voeten te treden. We kunnen moeilijk zeggen dat de band tussen haar en Moderegger een hechte is. Een hoge dunk van elkaar hebben ze al evenmin. Ze horen bij elkaar omdat ze niet bij elkaar horen, zoals Jezus en Judas ongeveer. Evenals bij Ebbinge moet ook bij Moderegger Anna's magerte het ontgelden. 'Ik heb genoeg met hem te stellen. En altijd voor de gek houden, altijd treiteren: lange, - en: we zullen je ribben eens tellen, *er is er zeker weer een naar binnen geslagen*' (cursivering aangebracht). Het beeld waar Anna op doelde toen ze Lucie met Maria vereenzelvigde, kende Lucie wel: ze had het zelf eens ontdekt: een piëta van barbaarse schoonheid - in het begin van het boek. Later, aan het slot, ziet ze het nog eens in haar verbeelding, en ze vergelijkt het leeggebloede lichaam van de Christus met dat van Anna. Maar eerder al was haar zo iets overkomen: 'Ze had nog een kwartier in Botticelli zitten bladeren, en zich in de gelaatstrekken van de Madonna op de Bewening verdiept, en daarbij had het niet kunnen missen, of ze had zich Anna's droom herinnerd over de gelijkens tussen de Moeder Gods en haarzelf. Een vingerwijzing? Een moeder zou zij voor Anna moeten zijn, in alle betekenissen.' Maar geen teken is toch zo overtuigend als deze beschrijving door Lucie van een ontredderde Anna, deze, met de gebluste ogen, wier 'rug even recht (was) als altijd, alsof ze zich vanuit die rug zou moeten verjongen, vernieuwen, als een vernielde plant uit zijn wortelstok'...

Andere figuren uit de roman vragen onze aandacht: in de eerste plaats Babs en Charles, resp. dochter en schoonzoon van Lucie.

Charles wordt ons voorgesteld als de rijke jongen die Ebbinge uit de financiële soesa geholpen heeft, maar die daardoor dan ook de feitelijke macht in de zaak in handen heeft. Volhouden dat hij een plezierig karakter heeft, kan men niet - tot nader order - hoewel het hem aan de nodige humor beslist niet ontbreekt. Wat hij tegen heeft is de indruk die hij wekt: die van een intrigant te zijn, een koketteur met zijn ingeboren of aangekweekte perversie. Babs is degene die

[p. 51]

haar moeder dol maakt met haar gezwets over dat hart en haar man met praatjes over sex. Ze overdrijft alles, is in hoge mate onbescheiden, begrijpt weinig en is zelf ook maar half te volgen. Zij is een duidelijk boogschutterstype, een geboren amazone: 'Babs reed uitstekend: lenig, brutaal en onvermoeibaar, *de natuurlijke bewoonster van een paarderug*' (cursivering aangebracht). Van geen van de andere figuren is het astrologisch teken zo visueel uitgedrukt, maar natuurlijk heb ik ze toch gevonden, voor de liefhebber, en ik geef ze hier dan ook maar, omdat me dat de moeite van het beschrijven van karakters bespaart. Aldus: Lucie - een leeuw; Henk Ebbinge - een kreeft; Anna Brandner - een maagd; Charles - vissen; Moderegger een steenbok; Ludwig Ponn - waterman en Frau Hiller - schorpioen. Ik heb niet alle tekens gevonden, maar ze zullen er best zijn. Overigens vallen de verhoudingen met dit handjevol ook heel goed te begrijpen, vooral als men bedenkt dat de hierboven gegeven reeks een aflopende is, d.w.z. de lezer interesseert zich in de eerste plaats voor Lucie, in de laatste voor Frau Hiller, ook al betekent dat niet dat Frau Hiller de minst belangwekkende rol speelt in dit boek, integendeel. Het lijkt alsof zij Anna's kwade gesternte is, want tijdgeleijk met het opduiken van Frau Hiller begint de neergang van Anna Brandner, worden de 'goede vrijdag aspecten' in haar leven steeds duidelijker.

Met nadruk heb ik in de aanhef van dit stukje gewezen op de consequenties die het opstellen van de Maria-metafoor voor de lezer meebrengt. Een van de consequenties is, dat we in de overige figuren aan Maria verwante figuren kunnen herkennen: Jozef in Ebbinge, Christus in Anna, Judas in Moderegger, de H. Geest in Ponn. Een andere consequentie is dat we de genoemde bijbelse figuren niet gelijk mogen stellen met hun 'doubles' uit onze eeuw; het mag tot op zekere hoogte, maar niet in die mate als onze

gelijkstelling van Lucie met Maria. Zo is Ponn maar één keer een plaatsvervangende Heilige Geest: als hij zijn oor aan Lucies hartstreek legt, en haar vertelt dat liefde een universeel geneesmiddel is. Weliswaar spreekt uit heel zijn houding 'geest' en met name zijn verslag aan Lucie van zijn liefdesavontuur met twee lesbiennes tegelijk getuigt daarvan,

[p. 52]

maar wie daarin bijvoorbeeld een sexy voorstelling van de H. Drie-eenheid zou willen zien, begeeft zich natuurlijk op al te glad ijs, ook al gaat het hier dan om kelnerinnen en al ligt de associatie tussen kelners, kelnerinnen en Christusfiguren bij Vestdijk blijkbaar voor de hand, en al valt het niet te ontkennen, dat juist dit verslag Lucie in hoge mate de verlichting schenkt die zij behoeft. Wat ik zeggen wil, is, dat onze Maria-metafoor ons niet verleiden mag alle daartoe in aanmerking komende figuren tot hun bijbelse parallel te herleiden. Die bijbelse parallel is er, maar ze is puur functioneel. Lucie is géén Maria om ons te tonen dat Anna een Christus is, maar Anna is 'een' Christus om ons te tonen dat Lucie - in zekere opzichten - een Maria 'is'. Het boek verschaft ons dus geen argument om Anna's karakter, dat van een zekere kleinheid, een zekere geborneerdheid en een dweepzieke jaloezie niet vrij te pleiten is, met dat van Christus te vergelijken. Het moet hier duidelijk worden gezegd, want ik heb geen zin in ruzie met al die theologen die ons land maar rijk is. Ik heb al ruzie genoeg met anderen, - niet minder tegen mijn zin, als men 't *mij* vraagt.

We waren aan de goedgevrijdagaspecten toe in Anna's leven. Het begon allemaal met een brief, een dreigbrief, een uitermate geraffineerd in elkaar gezette, anonieme dreigbrief. Voor Anna en Lucie is het probleem, wie zo'n brief zou hebben kunnen schrijven.

Afgaande op de dreiging die ervan uitgaat, zijn ze geneigd aan Moderegger te denken. Als verloofde van Anna heeft hij er belang bij dat zij van de ingeslagen weg - haar liefde voor Lucie - terugkomt; het is niet de eerste keer dat hij zich voor Anna inspant. Lucie gaat er dus op af, maar keert ervan overtuigd terug dat hij onmogelijk de schrijver van het briefje kan zijn: Modereggers methode van close reading bewijst onomstotelijk dat het briefje afkomstig is van iemand van buiten Gertesbad.

De tweede kandidaat voor de verdenking is daarom Charles - iemand die nog altijd verliefd is op zijn schoonmoeder, en die redenen kan hebben Anna lichtjaren ver weg te wensen. Zijn reactie is volkomen onverwacht: 'Tot haar (Lucies, RC) verbazing hield hij zijn handen voor zijn gezicht, alsof hij nadacht, of bad, of zich opzichtig schaam-

[p. 53]

de. Maar haar verbazing werd tot ontsteltenis, toen ze merkte dat hij zat te snikken.' Hij verklaart dat ook hij de schrijver van die - inderdaad geraffineerde - brief niet is. Hij verklaart bovendien de reden van zijn opmerkelijk gedrag: 'Het is omdat je eindelijk jezelf wil zijn': woorden die herinneren aan de belijdenis van Petrus. Hij is waarschijnlijk een tikje rooms van binnen, en waarschijnlijk is hij volkomen oprecht. Maar wie het briefje nu geschreven had, daar is Lucie nooit meer achtergekomen, en ook het boek geeft weinig of geen aanwijzingen die kunnen leiden tot het opsporen en aanhouden van de vermoedelijke dader. De detectives onder ons kunnen aan de hand van het boek alleen hun intuïtie maar volgen, en die zegt ze dan ook op een gegeven moment: het is Frau Hiller. Maar zekerheid krijgt men pas, als we haar teken bekijken: 'Scorpio voelt zich zeer aangetrokken tot het veelomvattende, veel suggererende woord, tot de magische machtspreuk (), zijn machtsmiddel is het symbool en de magie van het woord.' (H.S.E. Burgers, *Leonardo da Vinci's psychologie der twaalf typen*). Hoe gering het profijt ook is, dat we in dit geval van de astrologie kunnen trekken, toch is het 'rondmaken' van de briefkwesitie voor mij een bewijs dat het niet geheel zinloos is, de astrologie te hulp te roepen bij het lezen van een boek van Vestdijk, want soms onthult het iets - zoals hier. Het maakt Frau Hiller tot een griezelige, vooral zwijgende, maar sterke persoonlijkheid.

Na de brief gaat het, naar ordinaire maatstaf berekend, snel bergafwaarts met Anna. Men heeft gemerkt dat zij Lucie op kosten van het hotel vetmest, men heeft haar verklikt bij Frau Hiller, men heeft haar vroeg in de ochtend uit Lucies kamer zien komen, na 'het' avontuur, waardoor ze zich schuldig voelde, of zondig: 'ze wilde vergeven worden. Ze wilde boete doen.' En op een dag verdwijnt ze, en houdt ze zich schuil in een klooster, dat Lucie alleen met de grootste moeite vinden kan. Maar een portierster als een automaat ontzegt haar de toegang en deelt mee dat Anna er niet is. En ook de moeder-overste, een engelachtige non, die zegt dat Anna er wèl is, kan haar helaas geen toegang verlenen: de poort ging weer toe. 'Zij stond met het voorhoofd tegen de koude muur van het klooster (),

[p. 54]

met haar gedachten bij de kapel, waar zij een jaar tevoren de Piëta had gezien, het Mariabeeld met de lompe koperen kroon, en daaronder het verwiste gezicht dat weende. Dat gezicht had niet háár ogen. En de ontvleesde gestalte over de schoot was niet de gestalt van Anna Brandner. Neen, die ribben, waartussen het bloed zonder herkenbare kleur te voorschijn gutste, waren niet Anna's ribben, want die waren nooit gewond geweest, die had men alleen maar bespot'...

De invocatie is voorbij, het hoogtepunt is achter de rug: nu moet de anticlimax volgen: Lucie moet afscheid nemen van Maria en Lucie zien te worden - een nieuwe, een die zichzelf overwon, toen zij Maria verlof gaf van haar heen te gaan. En zo keerde Lucie, die zichzelf verslagen had, terug, terug naar Nederland, in de verwachting, of overtuiging, of in de stellige zekerheid, dat Anna eens, en op zijn alleronverwachtst weer verschijnen zou, en dat is dan de laatste Christusallusie: een soort van paasdag, ergens in oktober, ergens in Nederland.

Het hart, de longen, wonde plaatsen in het lichaam, rotte gebitten, gekneusde en gebroken lichaamsdelen, - ze komen veel bij Vestdijk voor. Ze zijn de trouwe volgelingen van de duivel: ze vallen hèm toe, ook als de ziel hem ontgaat. Niettemin is het lichaam, zoals Conic uit *De vijf roeiers* zegt, de woonplaats van de Heilige Geest, en die geest is uit dat lichaam te bevrijden, wanneer hij zijn 'schuld' van ingevleesd te zijn 'op afbetaling' heeft ingelost.

Maar Lucies hart is er een, en voor het eerst in Vestdijks werk, voor zover ik weten kan, dat *geheiligd* wordt, dat de duivel wordt *ontvreemd*. Het is een nogal onbegrijpelijk hart, dit hart van Lucie, niet zo maar een stompzinnige spier, 'die maar één kunstje leerde'. Het is nog een gelovig hart, zo een dat alleen dan vervaarlijk zijn kleppen open en dichtsmijt en de bloedsomloop voortjaagt, als het smart moet openbaren, of blijdschap - smart en blijdschap die *zij* zich nog niet bewust is op het moment dat het hart het haar fysisch te kwaad maakt. Met andere woorden, het is een volmaakt, een gezond hart, zoals Ponn ook zei, - nog iets anders dan een ingewikkelde machinerie, waar men naar luistert met een oor dat geen andere waar-

[p. 55]

heden meer hoort dan medische: - een contraherende spier, een pomp, een robot, met af en toe een hapering, af te lezen van het cardiogram. Waar artsen en specialisten haar hart op die wijze seculariseerden, was het nodig dat zij en de haren het vergeestelijkten. Het is nog zo'n hart, dat impulsen opvangt en verwerkt, en meetrikt met de gebeurtenissen om haar heen, zoals gebeurde bij die kloosterpoort: 'Er was geen opstandigheid in haar (), alleen maar het sterven van de grijze dag om haar heen, *dat zich in haar binnenste voortzette*' (cursivering aangebracht). Door die gevoeligheid was haar hart al haast haar hart niet meer, maar van Babs veeleer, en van Ebbinge, Ponn, Charles en Anna bovenal, - was het een voorwerp van hun devotie. Medelijden met Anna, als ze merkt hoe die door liefde voor haar verteerd wordt, voelt ze dan ook nauwelijks: 'Hoe kon er ook medelijden zijn met zulk een rijkdom, zulk een onmetelijk prestige van

het hart *dat in een ander hart was opgegaan.*' (cursivering aangebracht). Of ook: 'Want de ene hartkwaal had de andere uitgedreven, en ze had misschien wel pijn ergens in de buurt van haar hart, maar dat was in een afzonderlijke en onaantastbare sfeer, waarnaast het hart zelf rustig en gewichtig en van niets wetend voortklopte, als een genezend vod.' Zij had geen artsen nodig, geen druppels ook, maar een Jean Eudes, iemand die haar aanbad om haar kwaal, meer nog dan om haar ogen. Zij had trouwens zo'n propagandist voor haar Heilig Hart: het is Charles, die niet alleen Lucie en Anna tot elkaar bracht en zichzelf volledig wegcijferen kon daarbij, maar die ook nadrukkelijk verklaarde, op pag. 140, dat het *dàt* hart is, dat voedsel gaf aan zijn liefde voor deze vrouw. Het maakt hem een stuk sympathieker dan op het eerste gezicht waarschijnlijk lijkt. Want op het eerste gezicht is hij waarschijnlijk alleen maar een schoft.

januari '68

# Het impressionistische hart

[p. 56]

## I

Werd ik gedwongen iets te zeggen over het impressionisme zoals dat in de Nederlandse poëzie gestalte kreeg, dan zou ik om verschillende redenen af willen zien van 'historische' benaderingen. Luiheid is van dit voornemen niet de zwaarst tellende factor - nee: ik verwacht van een afwijkende aanpak een afwijkend inzicht, en het bezwaar tegen deze zorgeloze nieuwigheid: 'er zijn al afwijkende inzichten genoeg op het stuk van het impressionisme' leg ik naast me neer als een zinloze poging mij de mond te snoeren. Wat ik doen wil, is eigenlijk heel eenvoudig: een onbedorven schoolkind kan het ook, en beter dan onze hooggeleerden. Mijn methode, of laat ik het wat nadrukkelijker zeggen, mijn *queeste* gaat uit van de vraag: 'wat heeft het impressionisme mij, als toevallige bewoner van deze streken, als de met een boekje in een hoekje gedrukte lezer, te vertellen?' Hoe reageer ik dus op dit soort poëzie?

Ik heb niets waar ik objectief houvast aan heb. In mijn hoekje gunt men mij geen naslagwerken; een tijdelijke maar weldadige geheugenstoornis berooft me van alle kennis over het impressionisme, over de periode daarvoor, over de periode daarna. Ik raak bedenkelijk dicht in de buurt van de close readers. Maar mijn ignorisme overtreft het hunne! Ik beschik over stapels gedichten - impressionistische,

[p. 57]

naar men mij meedeelt. Maar ik weet niet van wie ze zijn, uit welke bundels ze zijn, uit welk jaar. Ik hoef het ook niet te weten en sterker: ik weiger het te weten. Ik ben een onbeschreven blad. De enige impressies daarop worden door impressionistische gedichten veroorzaakt. Ik lees ze. Allemaal. Ik zou ze willen classificeren. Maar het waanwijze en dus agnostische lot voorkomt dat ik zal gaan spreken over sonnetten, gedichten in strofen of vrije verzen geschreven, etc. (ofschoon in een flits van Verlichting het waas dat over dit soort dingen is gelegd, kan worden weggenomen. Dit riekt uiteraard naar een bedenkelijk soort willekeur, maar het stelt het vermogen tot het maken van combinaties in werking: heb ik verloren gewaande kennis *nodig* - maar dat is hier niet het geval - dan hef ik eenvoudig het embargo op dat materiaal op). Men ziet: ik *moet* nu wel naar het subjectieve handelen, - uitzoeken naar de maatstaf 'dit doet me wat en dat doet me niks'. Zo ontstaat een bloemlezing, de mijne, en ik houd deze classificatie van wel en niet weldoende poëzie voor zinvol, omdat ik de maatstaf juist acht, hoe verdacht die ook is in de ogen van literaire methodisten. In plaats van onderscheidingen te maken naar vorm of inhoud, vind ik het van essentiëler belang naar wegen te zoeken, waarin de verschijnselen, in de bloemlezing bijeengebracht, functioneren. Welke verschijnselen zijn dat?

Natuurverschijnselen in de eerste plaats, licht- en klankverschijnselen. Preciezer uitgedrukt: de weergave daarvan, de optekening van wat de op de buitenwereld ingestelde zintuigen gewaar werden. Een verhoogde activiteit van optische en akoestische receptoren, die het statisch zintuig - zo nauw verbonden met het gehoor - in hoge mate beïnvloeden en via of met dit apparaat ook aan het 'psychische' richting geven: een ander verschijnsel dat tot ons spreekt uit deze poëzie.

Wankelbare dichters, deze lieden! Hoe liggen de verhoudingen tussen het fysische en het psychische?

Komen de licht- en luchttrillingen samen op dit onbeweeglijke net- en trommelvlies, - vastgezet, omdat de kin op een statief werd geplaatst, als ware het hoofd een camera? Of is het veeleer zo, dat oog en oor

[p. 58]

zich *bewegen* tussen de objecten, op zoek naar de objecten - 'mijn benen zijn zo moe / van het leven dat ik toch doe' - duizelend van deze intense beleving van de dingelijkheid der dingen?

## II

*En ver daar ginds die zachtgekleurde lucht  
Als perlemoer, waar iedre tint vervliet  
In teerheid...*

Een mooi stukje uit een mooi gedicht, daarover kan geen enkele twijfel bestaan. Een natuurbeschrijving, een nabootsing van de natuur. Een schilderstuk in woorden, verzacht in klank en volume - maar, hoezeer op het auditieve ingesteld: een schilderstuk! Hier het statief, daarop de kin, daarboven: het oog. Daartegenover het waargenomen beeld. Maar waar *precies* bereiken de ooglijnen dat beeld? Daar, ginds, *op* de horizon. Oneindig ver weg, en zelfs nog verder weg dan daar, want 'ver daar ginds' zegt de dichter, dat is: onbereikbaar ver weg.

Van die aard is de macht van de perspectief: hoe groot is de kloof tussen ik en wereld? Die kloof is de creatie van het stilgezette oog, dat als een wereld kreeg te zien *door een kader*:

*ziet,*  
Hoe langs mijn venster *nog met ras gerucht*  
*Een enkele, al te late vogel vliedt.*

Een vogel voor het grijpen, was dat kader daar maar niet! Maar, evenzeer nabij, en niet vluchtend langs ons heen: die bloesems, wiegend 'op een lichten zucht'! Bloesems voor het plukken, was dit oog maar niet vastgepind. Want zo bereikt het zelfs het dichtbijge niet meer:

*Nauw zichtbaar wiegen op een lichten zucht  
De witte bloesems in de scheemring...*

[p. 59]

Het is natuurlijk geen wonder - waar de stoffelijke, fysische wereld van de psychische gescheiden werd (letterlijk gescheiden, - afscheid neemt: 'alle geluid verstierf' - 'alles wordt zo stil') - dat dan het 'ik' alleen maar in zichzelf de bevestiging zoeken moest, die het in de wereld nooit zou kunnen vinden.

Een schilderstuk, zei ik. Een traditionalistisch schilderstuk voeg ik er nu aan toe. Een atelierschilderij dat de illusie wekt buiten te zijn gemaakt. Maar het is een zien, zoals men zag, sinds de perspectief ons zo leerde te zien. Het is een zien, dat voor de tijdgenoten van deze dichter nieuw leek, maar reeds toen tot het verleden behoorde en dus ook geen toekomst meer hebben kon. Was het leven van deze dichter tragisch, dan is dit er de oorzaak van.

De wereld der dingen: de schijn: de bronnen van licht en geluid: symbolen der vergankelijkheid, van het ik door een kader gescheiden en onoverkomelijk daarvan geschieden: het ik werd naar binnen verbannen:

*Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten  
En zit in 't binnenst van mijn ziel ten troon.*

Maar werd de scheiding tussen stof en geest groter? Neen. Want kon het volmaakter dan in het tweede vers uit ons citaat gebeurt, duidelijk worden gemaakt dat de ziel het kader is - het scherm waarop de dichter de wereld der dingen verschijnen ziet?



'Over mijzelf en 't al' zegt hij. Over het al, dat buiten blijft, tegenover - nee: ver beneden hem. Het psychische overwon. Hoe kon het fysische dan zo verblindend schijnen dat het ik, deze God, er zijn gloed en trots en glorie voor over had, om in die eigen schepping teloor te gaan? De scheiding bleef. Het subject bleef gebonden aan het perspectivisch oogpunt: zo bleef het tastbare onaantastbaar voor het ik!

Nemen we een ander gedicht, - *De Noordewind*, dat met deze regel aanvangt:

[p. 60]

*De wind waait hoog en kent de mensen niet.*

Ook dat is een regel die weinig hoop biedt voor een gedicht dat een weg zoekt tot de fysische wereld.

*(De wind waait hoog en kent de wereld niet.)  
Hoog wil ik stijgen met de Noordewind,  
boven 't gerucht der stemmen - boven 't licht  
der volle straten. Weg! het warm gewoel,  
de weke druk van mensen om mij heen.*

Ook hier is er de wens afstand te scheppen tussen ziel en stof. Maar er is iets dat een belofte inhoudt, voor de toekomst: oog en oor bewegen zich tussen de dingen. De wind moge de mensen niet kennen, het ik kent ze, en maar al te goed: aan dat licht, die stemmen, het warm gewoel, de weke druk. Er is geen kader tussen ik en dingen, geen afstand, geen perspectief.

Maar eveneens: geen gerichtheid op dat licht en dat geluid. Er is integendeel een beweging daar vandaan - niet radicaal, min of meer slechts aangetrokken door het 'ik', min of meer slechts afgestoten door de stof. Iets minder natuur, iets meer ziel. Maar in ieder geval: hier is geen scheiding tussen ziel en stof: er is een symbool, de wind, dat beide verbindt, een medium dat voeling houdt met het psychische en fysische. Er is nog niets verloren, al is er vooralsnog ook geen winst. Maar er is uitzicht op: de wind, hier kil, had voor de impressionist grote heuristische waarde, omdat het, als symbool een amplitude heeft, omdat in het paradigma dat het woord 'wind' oproept niet alleen deze Noordewind past, of het beeld van deze dichter, maar ook dat van diens gids op aarde: Windekind. Een nieuw zien was nu mogelijk: in principe was het mobiele oogpunt er al. In feite was het er al, van den beginne af.

Iets minder natuur, iets meer ziel - ik kan het niet genoeg herhalen. Abstrahering van het fysische, concretisering van het psychische: daarop richtte zich het oog. Maar welke wegen stelde zulk zien in gebruik?

Kon het soms anders lopen, dan dat het oog ook zag wat het con-

[p. 61]

cretiseerde; dat het op weg ging daarheen waar het psychische zich fysisch uitrustte; dat het psychische de dingen verliet?

*Met weekblauwe ogen zag de oneindigheid  
Des hemels naar den donzen rozenglans,  
Waar Zij in daagde...*

Natuurlijk, de afstand tussen de dichter en Zij valt in geen lichtjaren te meten. Daarom trekt het fysische haar onder magisch bezweren naar zich toe: 'Kóme uw heerschappij!' De schoonheid wordt op aarde gepredikt, aanbeden, vertegenwoordigd door haar priester: de poëet, - maar *niet* door hem gevestigd. Integendeel - het is de schoonheid die het stoffelijke naar de hemel zuigt met zintuig-misleidende kracht:

*Wie éénmaal u aanschouwt, leefde genoeg...*

en u aanschouwen is u kennen, bij u zijn, in de oneindigheid. U aanschouwen is vooral niét leven, maar zich scharen in de rei der *zielen*. Het mobiele oog beweegt zich niet tussen de *objecten* in dit gedicht, maar het neemt er afscheid van. Zo brengt ook dit gedicht al evenmin als een der vorigen het contact met de wereld tot stand. De wereld diende slechts als voorwendsel. Doel was: de apotheose van het ik, de uitschakeling van het evenwichtsorgaan, de ontkenning van de aardse zwaartekracht. Maar dan ligt het ook voor de hand, dat de schoonheid zich op aarde niet vestigen liet: niet dáárop immers richtte zich de poëtische bezieling van deze artiest.

### III

*De wind waait hoog en kent de mensen niet.*

*Ik heb de witte waterlelie lief...*

Zijn groter tegenstellingen mogelijk?

[p. 62]

Er is een ik in het laatste citaat; er is een doelgericht streven; er is een globaal omschreven (maar niet te misduiden) object. Het psychische komt tot het fysische: het nieuwe zien brengt het 'ik' tot de dingen. Zozeer doet dit zien dat, dat in dit gedicht (*De witte waterlelie*) na het eerste woord het 'ik' al van geen belang meer is. Het ziet niet door een kader. Het is, waar de lelie is: in de modder, in het water van de sloot, in het licht. Het kent de waterlelie nu, - wat wenst het ik nog meer?

Het zou dat *hart* kunnen wensen, - ter analyse.

Wie analyseert als Wistik, wie verstandelijk poëzie bedrijft, als hier gebeurt in de tweede strofe, kàn die zichzelf verbieden voort te gaan op de eenmaal ingeslagen weg?

Het psychische komt tot het fysische, maar: nog niet per intuïtie, nog niet zonder het kil verstand. Wil de liefde tot de dingen kunnen stromen, dan moet het hart ontbloot zijn, de rede zijn vervangen door die wijsheid die bestaat, buiten alle rede om - in kinderen bijvoorbeeld, en dronkaards. Gebeurt dit allemaal niet, dan moet men ook niet verbaasd zijn, als men zijn hart - zo zwak, zo moe - luider voelt slaan, altijd maar luider, als was het hem erom te doen daar te zijn, bij dat ander hart.

Er is een uitweg uit de beslotenheid van de ziel. Er is een uitstromen van liefde mogelijk. Het is voldoende te *zeggen* dat het hart open is. Het volstaat tot de dingen te gaan, ze te zien, te horen, hun beweeglijkheid op te merken, hun vorm, kleur: het is genoeg bij ze te zijn, zonder kaders, zonder rede, zonder Weltfremdheid. De dingen zijn zoals wij ze beleven, en wij beleven ze niet van een afstand, van een centrum uit. Wij verlieten het centrum toen we zien en motoriek vereenzelvigden: toen de dingen evenzeer tot ons kwamen, als dat wij op weg gingen naar ze toe.

Maar het ding zaaide twijfel inzake de betekenis van het ik: het kàn een heilzame twijfel zijn. Men zou kunnen wensen het ding, de dingen te *zijn*:

[p. 63]

*Een gouden licht ter wereld, gouden twijfel,  
overal, overal koninklijk twijfel,  
twijfelend goud, gouden vertwijfeling.*

Troonden onz', harten in het gouden duister  
in 't goud onz' ogen als kristallen kronen.

Hij is zonder twijfel buiten, deze dichter: hij is op weg uit het ik vandaan, naar de stoffelijke wereld:

Mijn hoofd is leeg *en mijn mond is droog,*  
Mijn ogen branden omhoog...

In een ander gedicht blijven subject en object weliswaar gescheiden, maar de intentie is onbenoembaar geworden, nauwelijks meer te duiden:

*ik wil*  
*u zeggen een zo lief wat,*  
*maar 'k weet niet wat.*

En ook:

*ik doe verlangen*

en voorts:

*ik wou*  
*dat ik eens even u kon zijn,*  
*maar 't kan niet, ik blijf van mijn.*

Natuurlijk, het doel is onbereikbaar, maar: het streven is juist. Wie het hart ontsloten wil zien, ontsluit het zo; wie de dingen wil leren kennen, leert ze kennen langs deze weg, en als men geen pech heeft, openbaren ze zich ook, en dan is de diastase van het ik een extase:

[p. 64]

*Al boven 't stijve stoeten van de lieden*  
*Zag ik in 't kerkaanzicht de Maged, hoog*  
*In 't glas-gebrand, nacht-purper ossen-oog,*  
*Haar smartlijk hart gelijk een bloem aanbieden.*  
*'t Ruim rookt', 't goud smeuld', de Maagd het Hart hield bloot...*  
*En 't storremde àl in enen ren van rood.*

Dat is pas impressionisme, en tegelijkertijd meer dan dat. Het ding is iets meer dan lichtbron, reflector - de emotie iets meer dan impressie: niet iets voorbijgaands meer. Het vluchtige karakter is er immers vreemd aan, er ontstaat immers een innige verbinding tussen emotie en object, tussen ik en gemeenschap, ziel en kosmos, omdat zij (die binding) het algemeen-geldige en het strikt persoonlijke overbrugt. Zo is die binding een mythe, een schema, dat voor het ding in de plaats treedt, en dat de individu in staat stelt zich van het ding een beeld te scheppen, dat zijn liefde wekt, of haat, of om het even welk ander affect. Zo treedt de *voorstelling* in de plaats van de *waarneming*, zo symboliseert de mythe de intentionele gerichtheid van het subject op het ding en de intentionele gerichtheid van het ding op het subject; het is van beide intenties de ontmoeting, en vandaar uit stralen beide intenties uit. Om het te zeggen met een gedicht dat al geen 'impressionisme' meer is, maar dat daarzonder nauwelijks denkbaar lijkt:

er is een subject ('ge'), er is een object (de hemel), er is een ambigu geladen 'schema' (het blad), dat naar beide uitersten werkt:

Aan een sterrenkundige

*Ge kent de sterren en ge meet hun banen*  
*En zonder hoge en nachtelijke wacht*

*Schouwt ge op uw blad de paden die niet tanen,  
Weegt bol en bol: hun afstand, zwaarte en kracht.*

[p. 65]

*Het heel heelal hangt rond uw kluis op aarde,  
Hangt rond het brein van dit klein mensekind,  
Het wentelt en vindt nergens groter waarde  
Dan dat het in uw geest zichzelf hervindt.*

*En waar in 't landlijk huis de lieven wonen,  
Daar klopt het hart dat in zijn donkre slag  
De liefde bindt van zonnen en aeonen  
Aan die van vrouwenoog en kinderlach.*

Iets minder natuur, iets meer ziel, zei ik; ik zeg het te derden male, zij het in andere zin, ditmaal. De oplossing was reeds gegeven van den beginne af. Maar tot deze dichter heeft het moeten duren, eer het statisch zintuig niet bedrogen werd door de schone schijn van uitsluitend het ideële, of uitsluitend het fysische. In het schema vindt het zijn evenwicht.

Ik noemde dit schema in een flits van onwetenschappelijk maar diep inzicht, dat mij, buiten alle systemen en verstand om, ja, dank zij mijn methode die helaas nonexistent is, niet zelden deelachtig wordt, de Kosmische Metafoor, kortweg: de K.M.

Het is de verbinding tussen het hogere en het lagere. Intuïtief doorzag Verwey van dit instrument de betekenis, en hij paste het bij herhaling toe in zijn poëzie. Vestdijk, die Verweys gedichten grondig onderzocht, spitste de betekenis van dit schema toe op de mythe: de middenstof, die voeling hield met de wereld der goden en met die van de mensen. En natuurlijk hoort in deze sfeer de astrologie thuis, die voor Vestdijk dan ook wel iets meer betekenen zal dan alleen maar een steuntje bij het ontwerpen van het karakter van zijn mensen, zoals sommige critici menen. Ik bleef niet achter. Integendeel: in ieder stukje van *De zevensprong* en *Labirintek*, in de belangrijkste essays uit *De open ruimte* bracht ik de K.M. te pas en te onpas te pas, en liet zien dat dit schema niet van vandaag (Vestdijk) of gisteren (Verwey) was, maar *altijd al* functioneerde in belangwekkende literatuur, en dat het fysische wereldbeeld daarbij een inspirerende rol

[p. 66]

kan spelen (*Bikini*, in *Randstad 5*; *Met en zonder zonnebril*, in *Randstad 8*). Maar Verwey werd zich onder impressionistische druk van dit schema bewust, Vestdijk beschreef het (in *Het persoonlijk schema* uit *De leugen is onze moeder*) en Cornets de Groot suggereerde dat het behalve hemel en aarde óók vorm en vent verbond. Volgens hem is het het centrum vanwaar uit zowel de persoonlijkheid als het werk wordt gevoed - of uitgehongerd. Maar ja, dat is weer zo'n particulier oordeel van het alleranti-intellectualistisch-te allooi! We doen er daarom verstandig aan zijn opvattingen met de grootste reserve te bekijken. Iedere gek heeft weleens een geniale flits, nietwaar? En bovendien, wat weten wij, lettervreeters en literaten, nou eigenlijk helemaal van de *ziel*?

Den Haag, februari 1970

EEN WIJZE VAN LE - EN  
V  
Z

# Een wijze van lev/zen

[p. 69]

M'n koetsier onder de lantaarn tegen de muur in slaap gesukkeld, moest ik wakker schoppen: we waren zeker nog een paar dagen reizen van huis. Zijn ogen nog uitwrijvend, spande hij de paarden in. Op, naar de volgende kroeg, dacht ik. In zo'n koets hield ik het niet langer uit dan drie kwartier, hooguit een uur.

'Jan', zei ik, wijzend met de stok, 'wat heb je op die muur getekend?'

'O', zei Jan, 'dat is een hoefijzer, meneer'.

'Een hoefijzer! En al die haren, Jan?'

'Dat zijn toch geen haren, heer. Het zijn guirlandes, klimop, bloemen, lauweren, een vijgeblad...'

'Je hebt er iets bijgeschreven, Jan, wat staat daar?'

'Kut', zei hij plomp. 'Er staat kut, maar het *is* een hoefijzer. Ik heb lang moeten wachten, heer. Men verveelt zich, men tekent iets, men voelt zich betoverd. Er gebeuren erger dingen, waar u niet kwaad om wordt, - en dan: dit brengt geluk'.

'Geluk? Gelul bedoel je. Waar jij toch niet aan denkt, als ik je alleen laat!'

Als ik bezopen ben, heb ik het gevoel zowel dogmatisch als didactisch te moeten zijn.

God is God ten slotte en als God God is, is de wereld de duivel. Eén is: zich eindeloos splijten en gespletenheid baart duizend dingen: een duizelingwekkende val in de diepte - een reeks aan het eind waarvan ik sta, met aan de oorsprong mijn Heer: hoe zou ik mezelf kunnen betreuren, zonder, onrechtzinnig, ook de boze te betreuren? Hoe zou ik Hem loven, zonder mezelf tegen zijn wil uit

[p. 70]

te leveren aan de gevallen engel die deze aardkloot werd? Helaas, de wereld spreekt in mij - wie ben ik, dat *ik* de koetsier het rechte pad moet wijzen? Een voorzichtig man hoedt zich voor wat de natuur getekend heeft, en natuurlijk gaan zulke symbolische dingen vanzelf. Laatst nog ikzelf: toen ik me naar Marianne liet rijden, betrapte ik me erop de duim tussen twee vingers te hebben gestoken, volkomen gedachteloos. Want toen de gedachten kwamen, zat ik haar al onder de rokken. Nader tot U, dacht ik en ik stond opeens zover niet meer van Hem af, God nee, er was geen enkel verschil tussen haar en mij en Hem - mij hoeft niemand het wonder van de transsubstantiatie ooit te verklaren.

De volgende kroeg, zei ik, met een tong, zwaarder dan mijn benen. De uitzonderlijkste reizen zijn deze, waarbij men zich niet verplaatst. Ik heb wel es de wens, nooit de vrees gekend, waanzinnig te zullen zijn.

In de reiskoets lees ik een libel tegen mij gericht en tegen mijn wartaal. Het is waar, dat ik helder zie als ik schrijf, maar er zijn lezers die zich door de zekerheden hunner opleiding laten bedotten. Dat ze professoraal tegen mij polemiseren bewijst nog niet dat ze van hun stupide vooroordelen te bevrijden zouden zijn. Lang lezen deed ik dan ook niet: het rijtuig slingerde zo, dat de letters van het papier werden geschud. En ik had slaap. Het was stikwarm bovendien. 'Een koffijhuis', dacht ik, en: 'als ik wakker raak, is daar een koffijhuis'. Maar ik raakte niet wakker. Ook had ik niet het gevoel, dat ik sliep. Op de vloer lagen letters: De Geleerde Man, De Sotte Man. Naam van de zojuist verlaten pleisterplaats. Een vriendelijk plaatsje, maar niets te beleven. Conclusies op waarnemingen gegrond, zei ik. Toen we er kwamen, moest Jan nodig weg. 'Kniebandjes losmaken, heer', zei hij. (Met kniebandjes aan kan een paard niet hard lopen). Aan de toog achtergebleven hoor ik twee mannen aan, die Urinaal en Raasbol heten:

U. 'Weet jij dat God dubbelslachtig is?'

R. 'God? God is abstract'.

U. 'Ik bedoel: Israëls God'.

[p. 71]

R. 'Ha, maar dat valt uit de bijbel niet op te maken. Iedereen weet dat Mozes en de profeten moeite genoeg hebben gedaan Hem los te maken van iedere menselijke voorstelling. Volgens hen is God onvoorstelbaar en volgens de theologen, die Hem niet voor niets de Voorzienigheid noemen vandaag de dag, ook. Alleen uit apocriefe boeken zou je een dubbelslachtig wezen van God kunnen maken, maar wie leest die onzin nou?'

U. 'Mijn stelling volgt uit een van de eerste verzen uit Genesis: "God schiep de mens naar zijn evenbeeld. Man en vrouw schiep hij ze". God is zonder twijfel èn man èn vrouw'.

R. 'Dat kun je niet zeggen. Als man en vrouw één waren (hij steekt zijn duim tussen twee vingers) dan kun je zeggen: dat is een beeld Gods. In hun gescheidenheid tonen ze hun onvolkomenheid. Maar God is volkomen'.

U. 'God verenigt mannelijke en vrouwelijke elementen, is dat soms goed?'

R. 'Dat kan. Waar heb je het voor nodig?'

U. 'Ik ben op zoek naar een maan met een pik. Maar wanneer vind je die?'

R. 'Wanneer de maan drie tuiten heeft...'

Toen wierp ik een blik door het raam en zag nog net hoe Jan, met aan elke arm een blondje, de dijk afschoof, achter de wilgen, en, om erger te voorkomen, wierp ik de kastelein een handvol geld toe, hup! de dijk af, Jan achterna.

'Wat bedoel je met kniebandjes losmaken, Jan?' vroeg ik in opperste verbazing. 'Helaas, heer', antwoordde hij. 'Fortuna is me kwaadgezind. Zij zond me deze twee op m'n weg'. 'Drommels, Jan', zei ik. 'Laat ik je van ze verlossen. Als ze 't me vragen, neem ik ze mee'.

Ze vroegen het, niet met de mond, maar met van zulke ogen, als waarin men wanhopig verzinken gaat als in een leegte. Met haarwegslingerende bewegingen van het hoofd, en met klaterend gelach, dat de wind jaloers wegdroeg, een verre echo tegemoet.

'Lieve meisjes', zei ik, 'ik bied je een glas en opgewekte praatjes. Laat deze satyr zijn wandeling voltooien, en verdrijf m'n verveling,

[p. 72]

ginds in *De geleerde man*'. Ik bood ze een arm en begeleidde ze naar een tafeltje binnen, dat de waard juist aan het lappen was.

'Kastelein', zei ik, 'ik heb hier twee verrukkelijke wezentjes, weggelopen uit Gods hand, maar ik ken ze niet'.

'O, laat ik es kijken, UE', riep hij, en, ze opnemend, vervolgde hij, 'ik ken ze wel, en vertrouw me als ik zeg, dat u hier in de buurt moeilijk twee bedrevener en toch zo onbedorven meisjes zou kunnen hebben ontmoeten. De hemelse onschuld, meneer, - brengt u ze toch boven als men u bidden mag, en wat mag ik u schenken? Constance drinkt port, evenals Carla'.

'Hebben jullie zo'n goede naam?' vroeg ik opgetogen. We vervolgden de waard naar een kamer, waar hij de gebefte fles ontkurkte en de glazen volschonk. We dronken elkaar toe en spraken onzin; ik bevond mijn miniharem zo onbedeesd als ik maar wilde en had het aan mogelijkheden niet ontbroken, zeker zouden ze met het gebod in Ezeziël 17:16 de draak hebben gestoken om mij een plezier te doen: hoe goed wisten ze met de vingers overweg als het erom ging de venusprikkel de hulde te brengen die ze toekwam! Ik verheugde me om het bekende in het vreemde: een déjà-vu van iets dat nooit gezien was; ze waren bovennatuurlijk, die twee: sterren, planten, dieren. Ik speelde met illusies en tastbare realiteiten, en ik wist waar en hoe ik de meest verheven hartstochten in ze op kon roepen. Wat ik van mezelf kende, ging onder in wat hier als naakte waarheid tevoorschijn kwam, miraculeus gemixt, een duim tussen twee vingers, een goddelijke hermafrodiet, de oude eenvoudige natuur hersteld, met de mogelijkheid tot talloze nieuwe hybridische verbindingen: een menselijke chemie, een cifra waarbij vergeleken

het teken 69 in het niet verzonk. Allen tegelijk, rumor in casa, met vallen en opstaan, dacht ik nog, maar aan opstaan viel, wat mij en Constance betrof, maar al te spoedig niet meer te denken. Alleen Carla bleef onstuimig, en verstoord vragend wat er van háar worden moest, hield ze door het open raam een toevallige jongeling aan, met wie ze zich een ogenblik later zonder zorg om ons in bed wierp: das Naturell der Frauen ist so nah' mit Kunst verwandt!

[p. 73]

Een maan met een pik, - de maan volgt het rijtuig op de voet. Ken ik het nog, *Um Mitternacht?*

*Gelassen stieg die Nacht ans Land,  
Lehnt träumend an der Berge Wand,  
Ihr Auge sieht die goldne Wage nun  
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn...*

(Eduard Mörike)

En werkelijk klinkt een kerkklok in de verte. Als we niet gauw voortjakkeren vinden we geen rustplaats meer vannacht, maar waar vind ik een maan met een pik? In ons land niet gauw, denk ik. *De maen bij Endymion*: een maagd. En nochtans! Die saters in dat gedicht: wezens, evenals de nimfen, onmiddellijk uit de chaos ontstaan - hoe ongescheiden man en dier waren zij, die, mèt de nimfen de actieve en passieve vermogens van de godheid belichaamden, de prima materia vormden waaruit de mens geboren worden zou, indien die maar bezielde zou worden door het wezen Gods. Helaas, de goden zijn jaloers. Poot wist het wel en zei het ook in *Mars en Venus beddepraet*. Maar ziet *De verliefde Venus* die ik dagelijks aanroep eindelijk de kans vrij, zwemt dan niet - ten gevolge van haar liefde - het omgelegen land in dartelheid en vreugt? Reien zich niet eerst dan de nimfen hand aan hand? Wanneer dat gebeurt, verliest de eeu van goud zijn glans - deze eeuw waarin kommer en ellende niet bestaan en de aarde alles *uit zichzelf* voortbracht. Die eeuw is voorbij, we weten het. Hoezeer dan deze waarin de nimfen ontstonden? En geen van beide tijdperken zijn voorlopig te verwezenlijken, de saters ten spijt.

*'t Geil vier brandde onbegrenst.  
't Is lichtelijk te gissen  
Wat dit gebroedsel wensch,*

zegt Poot van hen. Maar Diana's liefde had alleen effect op Flora's rijk, zoals men weet:

[p. 74]

*De bloemen aen den top  
Des berregs, loken op...*

Haar liefde bleef voor het hogere vruchteloos, en niet omdat zij het zegt: 'Loopt, geitevoeten', (AvD) of omdat de dichter die uitdrukking bezigt, (CMG),\* maar omdat die woorden de lezer in de mond worden gelegd: voelt hij zich niet solidair met Diana, wie het niet om bevruchting is te doen? De saters vertegenwoordigen hier dan ook allerminst de primairsexuele, louter lichamelijke, sensuele liefde, waarvan in de *Beddepraet* sprake is. Zij symboliseren integendeel het vermogen tot voortplanting en groei: wie twijfelt aan hun onschuld? En, kregen ze de kans, deze saters, de wereld zou gered zijn, een nieuwe gouden eeuw begonnen - de mens zou het paradijs bewonen - maar goden zijn jaloers. De geleerden zullen het wel weer niet met me eens zijn, maar de drie gedichten *Beddepraet*, *De verliefde Venus* en *De maen bij Endymion* voeren niet alleen tot een climax die in het laatste gedicht te vinden zou moeten zijn. Ze vormen bovendien een



drieluik, waarvan het midden de ware tuin der lusten voorstelt en de twee zijpanelen de alternatieven. Zo staat ook in onze geest de moeder tussen hoer en maagd. De breuk in de volheid is onze corrupte goden te wijten: één nimf in het derde gedicht had allen gered... Diana dus, - een maagd. Maar zeker geen Priapische Artemis, - geen maan met een pik. En tòch, die maan met drie tuiten! De taal laat het denkbeeld toe: nooit zal iemand subliem kunnen denken als zijn taal niet in staat is het sublieme tot uitdrukking te brengen.

De maan, voor de etymoloog een mannelijk woord, voor de mytholoog een godin. Wat weten we van de etymologie van dit woord?  
maan vgl. onfrank., osaks., ohd. *mâno*, ofries, oeng, *môna*, onoors *mâni*, got. *mêna*, te vergelijken met lat. *mensis*, gr. *mèn* 'maand', lit. *menuo* 'maan'. Af te leiden van de idgerm. wortel *mê* 'meten'; de maan is dan de 'tjidsmeter', wat hij inderdaad van de vroegste tijd

\* Zie C.M. Geerars, *Minnezangen van Hubert Kornliszoon Poot*, Zwolle 1964.

[p. 75]

geweest is: de Germanen berekenden de tijd naar nachten, zegt reeds Tacitus en ja, *Um Mitternacht* bevestigt dat de Duitsers 't - in poëzie - nog steeds doen. Ze moraliseren óók, zoals Matthias Claudius:

*Sieht ihr den Mond dort stehen?  
Er ist nur halb zu sehen  
Und ist doch rund und schön.*

Schijn bedriegt, dus, maar desondanks: geen pik.  
En Kinkel? Gottfried Kinkel?

*In gleichem, festem Gleise  
Der goldne Wagen geht...*

Keller dan, over de maan:

*Der nach verlorenen Strahlen jagt,  
Ist er der Sonne Ährenleser?*

Zo spreekt Keller, Gottfried Keller over hem en vindt al ineens een beroep dat, sinds Ruth, gelijk men weet, door vrouwen uitgeoefend wordt: bij Keller is de maan al bijna een vrouw!  
En Hölderlin?

*Sieh! Und das Ebenbild unsrer Erde, der Mond  
Kommet geheim nun auch, die Schwärmerische, die Nacht kommt.*

Langs slinkse wegen maken Keller en Hölderlin van de maan een vrouw. Van twee tegengestelde polen een mnl. en een vrl. vindt een gelijktijdige beweging plaats naar een punt waar noodzakelijk een hermafrodiet moet ontstaan, maar g.v.d. - waar is die dan? En ook de wagen verlaat de hoofdweg nu en houdt al plotseling stil voor een herberg *De twee maenen*. 'Hei, hallo', hoor ik Jan schreeuwen, en in weerwil van het reeds zo late uur, is er na enige tijd grendelgeschuif en in de openklappende bovendeur tekent zich een boevenafschrikkend gelaat onder een slaapmuts af. 'Is het hier zo

[p. 76]

vol?' vraag ik de waard in de gelagkamer, terwijl ik over onder dekens liggende

landlopers stap. Maar nee, daar is nog een kamer, zegt hij, 'volgt u dus de keukenmeid die daar wacht, met de kaars al in de hand; intussen zorgt Jan wel voor de paarden'. En waar ik me niet bidden laat, en haar integendeel volg, en op de voet volg, ontgaat het me niet, hoezeer haar rokken één fluisterende dankbetuiging zijn aan voor onvoorstelbaar genot geschapen heupen. En zie haar in mijn kamer over de tafel reiken om een plaats voor het licht: lijkt dan het keurslijf niet iets ruimer, die boezem niet iets witter, juist daar waar men donker vermoedt? Men vindt een goudstuk, nietwaar, reeds blikkert het in het licht, en ei, is niet die boezemstrook nog veel toegeeflijker? Ze loenst, onmerkbaar welhaast, maar haar wondermooie ogen krijgen daardoor iets van dat hongerig-stompzinnige waar men voor door de knieën gaat. En daar weet ze het nog uit te brengen: 'Maak niet een eerlijk meisje verlegen, heer'.

'Wat nou', zeg ik: 'een mooie meid zou in een herberg eerlijk zijn?'

Helaas, zegt zij, ze ziet geen kans te blijven, men is wakker, men let op haar, en ze houdt er ook niet van, zegt ze, deze Annet, met die ogen, ze houdt er niet van, mag ook de zoom van haar onderrok naar verhouding al evenveel gerezen zijn, als de zoom van het décolleté gedaald. Het ware prettiger, meent ze, als zij haar terughoudendheid kon laten varen, indien ik slechts beloofde evenzo met mijn vooruitstrevendheid te zullen handelen. We spreken dus af, ofschoon ik er weinig heil in zie, - met drie kwartier, een uur zal ze wederom zijn, als allen slapen. Met een klap op haar billen laat ik haar gaan, en nauwelijks wil ik de koffer in, of daar valt mijn oog op een exemplaar van de NTG! De NTG! Voedstervader van mijn jeugd! Het tijdschrift met oog voor details, kleinigheden, onaanzienlijkheden, onzichtbaarheden, het tijdschrift dat het immateriële van materie voorziet! Dat werkt aan de boompjes alsof er in het geheel geen bos bestond! 't Is een oud nummer, zie ik, de 2e aflevering van de 61e jaargang: van '68 dus nog. Maar een blik op de inhoud leert me dat de alom gevreesde A.S. Lötermann weer danig van leer trekt, op de blz. 104 tot 107, en wel in een traktaat over de motieven tot het ongemotiveerd gebruik van grove woorden, een artikel dat merk-

[p. 77]

waardigerwijs een eigenaardig licht werpt op de wetenschappelijke achtergronden van deze criticus en op 's mans allerm minst wetenschappelijke karakter! Lezen we dat, waarde lezer, want, gelijk Samuel Johnson volgens Boswell al zei, niets is te gering voor zo onbeduidend een schepsel als de mens. Het is door onze aandacht voor kleine dingen dat we ons de grote kennis kunnen vergaren om zo min mogelijk in kommer en zoveel mogelijk in geluk te leven. Ach, ook zij leven in deze siècle des petisses - gelukkige Boswell! Een der eerste Europeanen die er een goeroe op na hield! En wat voor één! Eén die het zeggen kon en zei: dat een verlangen naar kennis een natuurlijke trek is van de mens: iedereen die niet verloederd is, zou alles op willen offeren om zich kennis te verwerven!

Lezen we dus, waarde lezer, dit traktaat, volgen we Johnsons raad, en houden we ons daarentegen doof voor de woorden van Faust, wiens kennis immers tot niets leidde, gelijk hij dat zelf vast moest stellen, alvorens Mefisto hem te hulp schoot...

#### Onderzoek naar de motieven tot het ongemotiveerd gebruik van grove woorden

In het Nederlands vindt men grove woorden onder werkwoorden, bijvoeglijke naamwoorden, bijwoorden en zelfstandige naamwoorden.

Grove werkwoorden en van grove woorden afgeleide werkwoordsvormen treden op in drie afzonderlijke functies, en wel:

- 1/ ter aanduiding van het hebben van geslachtelijke gemeenschap (fiekken, neuken, naaien, etc.)
- 2/ ter aanduiding van een beslist vast te stellen onhandigheid (bv. Wat sta je daar te pielen, jongen?)
- 3/ ter aanduiding van kletsen, zwammen, praatjes verkopen, etc. (bv. Hij lult maar zo'n

beetje).

Opmerking verdient dat woorden als lullen, pielen, kloten etc. nooit worden benut als de eerste functie van grove werkwoorden wordt benut in een uitdrukking. Bij de derde functie daarentegen verdient het onze aandacht dat daar maar één uitdrukking gebezigd wordt: wèl: hij lult, maar nooit: hij pielt, hij kloot. Daarentegen vinden we: wat een gepiel, wat een gekloot, wat een gelul. De primitieve psy-

[p. 78]

choloog die in ons schuil gaat, heeft inmiddels al besloten dat zwetsen, zwammen etc. een typisch vrouwelijke aangelegenheid is, en het bevreemdt hem dan ook, na enig nadenken, dat voor deze specifiek onmannelijke vorm van vrijetijdsbesteding nooit van de grove aanduiding van vrouwelijke geslachtsorganen gebruikt wordt gemaakt voor de vorming van een bruikbaar werkwoord. Blijkbaar zijn remmende factoren in het geding, - maar van welke aard zijn ze? Redenen om subtiel te zijn, of niet beledigend voor de vrouw heeft iemand die toch van plan is zich grof uit te drukken, allerminst. Stellen we het volgende rijtje op:

ga je naaien?  
ga je fieken?  
Wat zit jij te pielen!  
Wat zit jij te kloten!  
Jij lult maar zo'n beetje

en vragen we naar de betekenis, dan is het duidelijk dat bij de eerste twee zinnen de letterlijke betekenis der woorden van toepassing is. Om volledige helderheid deelachtig te worden op het stuk van de zin dier woorden is het grijpen naar een woordenboek genoeg - althans bij wijze van spreken. De aanschouwelijkheid is hier het grootst: iemand die ons de betekenis van het woord 'naaien' duidelijk wil maken, kan volstaan met ons van die handeling een demonstratie te geven, als hij daartoe tenminste te verleiden is. In de volgende twee zinnen is de aanschouwelijkheid al een stuk minder! We zien bij het woord *pielen* in het geheel geen piel! We zien hoogstens twee linkerhanden bezig, maar niet met een mannelijk lid. Bij de eerste twee voorbeelden *zien* we dus - althans ons voorstellingsvermogen werkt er zonder mankeren; bij de twee volgende zinnen dōen we alsof we ze zien. De laatste zin uit ons rijtje is volmaakt onaanschouwelijk. Hier kunnen we ons niets bij voorstellen, als we er niet van op de hoogte zijn dat in het Nederlands het woord 'lult' opgevat moet worden in de zin van 'zwamt' (of een synoniem daarvan). 'Lult' kan eenvoudig niets anders betekenen, - vervangingsproeven tonen het aan:

[p. 79]

jij kookt maar zo'n beetje  
jij bouwt maar zo'n beetje  
jij zwamt maar zo'n beetje

Vraag een Nederlander welke zin van toepassing is op *jij lult maar zo'n beetje*, en hij zal de laatste zin aanwijzen.

We mogen zeggen dat onze voorbeelden een zekere graad van aanschouwelijkheid veroorzaken bij degenen die de woorden hoort of leest. De eerste twee voorbeelden hebben een aanschouwelijkheidspercentage van tegen de honderd, de volgende twee aanzienlijk minder, het laatste voorbeeld heeft een percentage van nul komma nul. We mogen zeggen: de betekenis is in de eerste twee voorbeelden letterlijk te nemen, in de twee volgende figuurlijk, maar in het laatste voorbeeld is de voorstelling loos. Het is die loosheid die de oorzaak is van het feit, dat de grove aanduiding van vrouwelijke geslachtsorganen niet in een werkwoord benut wordt ter aanduiding van de activiteit 'kutpraatjes verkopen'. Men volstaat eenvoudig met dit ene werkwoord lullen als men

kletsen bedoelt. Alle andere grove uitdrukkingen die eveneens deze zin hebben, moeten als neologismen worden beschouwd; maar ze zijn dun gezaaid, en komen ze voor dan stijgt het aanschouwelijkspercentage niet gering! Zo vond Du Perron het werkwoord 'moerneuken' en de daarvan afgeleide vorm 'gemoerneuk'. Ook door versterking van de betekenis 'je lult' wordt de aanschouwelijksheid een handje geholpen, bv. 'je lult uit je nek' of 'je lult uit je nekharen'. De aanschouwelijksheid is hier niet meer nul komma nul, maar volledig is ze toch niet: op het niet belichte deel van het netvlies van ons innerlijk oog blijft de voorstelling blind.

#### Bijwoorden en bijvoeglijke naamwoorden.

Een bekend Haags onderwijsinspecteur demonstreerde eens de woordarmoede van wat in zijn ogen 'volkskinderen' waren aan de hand van het volgende taallesje:

zo ... als gras  
zo ... als sneeuw  
zo ... als een paard

[p. 80]

en zo voort! Men herinnert zich de bedoeling: op de stippelijntjes vult men de bijpassende woorden in: dus: groen, blank etc.

Maar iemand vulde overal het woord 'lullig' in, hij zal wel een tien hebben gehad. Het voorbeeld toonde mij iets anders dan de inspecteur voorzweefde, en wel dit: dat grove bijvoeglijke naamwoorden en bijwoorden *overal* bij kunnen staan: 'een lullige rotmeid', 'Lientje, doe niet zo lullig'.

Het feit dat zulke woorden overal bij kunnen staan, toont dat ze van hun aanschouwelijksheid zijn beroofd. Bijgevolg is letterlijke toepassing onmogelijk.

#### Zelfstandige naamwoorden.

Deze functioneren vaak als scheldwoorden voor mensen of dieren, en als zodanig zijn ze vaak in aansprekingen opgenomen: 'Hee, lul, kijk es uit!' Mogelijk is hieruit het gebruik ontstaan sommige mensen met een naam te karakteriseren: Jan Lul, Lulletje Rozewater, van welke laatste naam ook een Latijnse vorm bestaat, die - omdat het Latijn is - moeilijk als *grof* kan worden beschouwd. Maar echte bijnamen zijn die aanduidingen van een persoon toch niet, - daartoe is het gebruik te incidenteel en op te veel personen van toepassing. Ook bij de zelfstandige naamwoorden is de aanschouwelijksheid ver te zoeken. De letterlijke betekenis blijkt alleen wanneer het woord inderdaad slaat op de zaak of handeling die het noemt. Dit woordgebruik is bij de 'volkskinderen' van onze inspecteur heel normaal: in het algemeen kennen zij de Latijnse benamingen der mannelijke en vrouwelijke geslachtsorganen niet. Hen, die deze namen wél kennen, klinken de volkse namen grof in de oren, ook als de spreker niet bedoelt grof te zijn. Zolang geen opzet tot kwetsen aantoonbaar is, is het het beste het air van beschaving dat een handjevol Latijn ons verschaft, maar op te geven. Zo'n houding maakt ons toegankelijk voor een boel mensen en voor een hoop literatuur die vaak ten onrechte onze ergernis opwekken. We zullen moeten bedenken dat een literatuur, die geen plaats geeft aan het gewone taalgebruik van gewone mensen, zich buiten de gemeenschap plaatst, en daardoor geen beeld kan geven van wat in die gemeenschap leeft.

[p. 81]

Met dit pleidooi voor het gewone grove woord is een meer gecultiveerd gebruik van het grove woord uiteraard niet veroordeeld. Ik wees al op het ingeburgerde gebruik van de naamgeving *Lulletje Rozewater*. Dit inburgeren is er oorzaak van dat zulke woorden vervlakken. Veel aanschouwelijker dan deze laatstgenoemde naam is dan ook de Latijnse vorm *Penis Aqua Rosa*. Zo gauw de neiging er is om het vulgaire te esthetiseren, dient de

mogelijkheid tot het vinden van neologismen zich aan, en het is alweer Du Perron die wij hier als voorganger mogen begroeten, sinds hij als pseudoniem voor zichzelf de naam verkoos van Kloot van Neukema, een kennelijk Friese, dus on-Hollandse naam. Zeer vaak worden grove woorden met een exotisch sausje overgoten, - dat hoeft niet altijd Latijn of Fries te wezen, en de namen hoeven niet altijd op dieren of mensen te slaan. Aardrijkskundige namen schijnen zich in het bijzonder voor dergelijke aardigheden te lenen, bij voorbeeld:

Naaiekkere folls (Lucebert) ipv. Niagara Falls;  
Tittmoning en Pielenhofen (Vestdijk), plaatsnamen in *Een Alpenroman*;  
Titimakoe en Poepjanknor (Harry Mulisch), plaatsnamen in *Wat gebeurde er met sergeant Massuro?*

Ook hier zit geen opzet tot kwetsen achter en ook hier doen we er verstandig aan begrip op te brengen voor de welopgevoeden die met de welopgevoedheid de draak steken en daardoor eerder aan de kant staan van de onopgevoeden dan aan die van de mensen die vinden dat welopgevoedheid een hoogst serieuze zaak is.

Ziedaar enige gedachten neerdalen in onze geest, zich vasthechtend in ons gemoed. En nog hebben ze zich niet zo geordend dat we ze vinden kunnen te allen tijd, of de lichte tred van het meisje is hoorbaar op de gang, en al aanstonds glipt ze binnen in haar eenvoudig en weinig opwindend nachtgoed dat tot de hals gesloten is. Ik help haar zich bij en tegen me te vlijen. Ik help haar de strikjes los te trekken, opdat het ook mij gerieflijker wordt, en inmiddels zit ze weer recht, geschokt, het goed van haar schouders gegleden, en staart, staart, naar de opsteker die zij veroorzaakt, alsof ze zo iets nog nooit heeft

[p. 82]

gezien. En 'nooit gezien?' vraag ik dan ook, en zij: 'nee, nooit'. 'Drommels, meid, hoe oud ben je dan wel?' zeg ik en ze is vijftien en altijd nog maagd, en niet van plan daar iets aan te veranderen, naar het zich laat aanhoren. Ik vertel haar meisjes van 12, 11, nee 10 jaar te hebben ingewijd, maar ik mag al blij zijn als ze me alleen maar klaar maakt. 'Lullig', zucht ik, - en zij: 'o, maar lullig is een lelijk woord'. Zonder ook maar één moment haar ogen af te wenden van de oorzaak van haar betovering, schikt ze zich weer tegen me aan, en vind ik ze: de tweelingen van een ree. Ik leg uit, aan de hand van wat ik me daardoor van het artikel herinner, dat ze geen gelijk heeft.

'Het vulgaire', zeg ik, 'past bij het gewone. Bij het ongewone past het dat het vulgaire wordt geësthetiseerd'. Vraagteken, - wartaal, - pseudo-diepzinnigheid!

'Kijk', zeg ik. 'Iemand gaat naar de Alpen en stelt daar het landschap gelijk met een vrouw. Een zuivere. Of een strenge. Of een hoer. Akkoord?'

'Nee'.

'Uitstekend. Dat is bij voorbeeld Moeder Aarde'.

'Ja, ja, moeder aarde, natuurlijk'.

'Goed. Dan kun je toch begrijpen dat iemand zo'n alpendorp Tittmoning noemt, of een kampong op Nieuw Guinea Titimakoe? Tiet, dat kun je wel nagaan, dat *is* de moeder al'. En alsof ook zij de moeder was, begin ik als een kind aan een van haar karmijnrode tepels te zuigen, en zie haar nu toch eens, hoe ze zich voorover buigt en zich begint te strelen: een kittelaar, lang als mijn pink!

'Dat is gewoon idioot', zegt ze sidderend. 'En Titicaca dan?'

'Ja, het is een personificatie. Je bent een vreemde. Je wilt je de vijandige omgeving vertrouwd maken. Je bent een kleine jongen, dat is je moeder, - daar wil je dus ook één mee zijn'. Ik neem het strelen van haar over: het is langer dan mijn pink: 'Je gaat dat veroveren. Daarom is je taal agressief. Maar ook bezwerend. Je geeft de naam. Maar die is eigenlijk alleen voor ingewijden toegankelijk. Die naam openbaart iets over die plaats op aarde. Maar misschien nog meer over jou. Wat zegt het van de naoorlogse generatie die een bikini bikini noemde?'

[p. 83]

'Hoe kan ik dat weten?' prevelt ze. Ze spuwt zich in de hand en wrijft het vocht langs de tot berstens toe gespannen verlosser der mensheid.

'Daar werd moeder aarde door de hemel verkracht, lieve kind; in '46, in Bikini werd moeder aarde genaaid, ontzaglijk genaaid!'

'Genaaid?'

'Genaaid'.

'We naaien de wereld kapot, lieve meid'.

'We naaien de wereld aan flarden...'

En zo gebeurt, zonder het nuttig en aangenaam gebruik van Jans zweep, waar ik al even aan had liggen denken. Een gramme roe maakt niemand goed, denk ik maar. Als ze verdwijnt, merk ik aan de omtrek van het haantje op de toren, dat de nacht over zijn dieptepunt heen is; de maan hangt er iets bleker bij, maar een pik! Waar haal ik een pik vandaan voor dat malle ding?

Het komt me voor dat ik in mijn betoog tegen Annet ten onrechte alleen maar sprak van moeder aarde en de zoon geen blik waardig achtte. Maar iedereen weet dat Tittmoning héél dicht bij Pielenhofen ligt, aangezien moeder aarde een minnaar heeft: een autoritaire vaderfiguur. Of een zoon. Of een zoon, die vader werd. Zijn eigen vader. Een zichzelf verwekkende zoon.

In Pielenhofen en Tittmoning nog gescheiden, zijn aarde en minnaar één in Bikini, deze hermafrodit, dit verre Zuidland van onze eeuw. Want soms wordt een punt in de wereld als heilig beschouwd wanneer daar een knaap zijn *twinsoul* vond in een meisje. Iedereen heeft, ergens, zijn Tittmoning, haar Pielenhofen, een plekje grond dat aanspraak maakt op zegen. Daar *is* de priapische moeder aarde dus, en zou dan de maan, das Ebenbild unsrer Erde, geen hermafrodit kunnen zijn?

Bij onze speurtocht naar de maan met pik kàn moeder aarde misschien nog een paar goede diensten verrichten - laten we haar niet te spoedig in de steek!

[p. 84]

*Leef lang in blij gedenken voort,  
Gewijde stond! Geheiligd oord!*

zegt mijn lijfdichter Staring van de Wildenborch in *Herdenking*. In sex zijn woorden oorden, en in onze tijd is bij voorkeur niet the girl next door dezelfde als the only girl in the world. Wat wil men? Men zweert het huwelijk af, meisjes trekken een jongenskiel aan, laten zich langs een laken uit het raam zakken en gaan aan de haal met zo'n stakker die in haar zijn zusterziel gevonden heeft - voor hoe lang? De bordelen puilen uit van de zusterzielen. Pure liefde! Uit liefde zit de ene helft van het wereldzielental de andere op zijn ziel. En als zo'n zusterziel nu eens niet bereikbaar is? Als ze liever haar Vader gehoorzaamt en een of andere slappe lul trouwt in plaats van zich te laten schaken - wat komt er dan van de broederziel terecht?

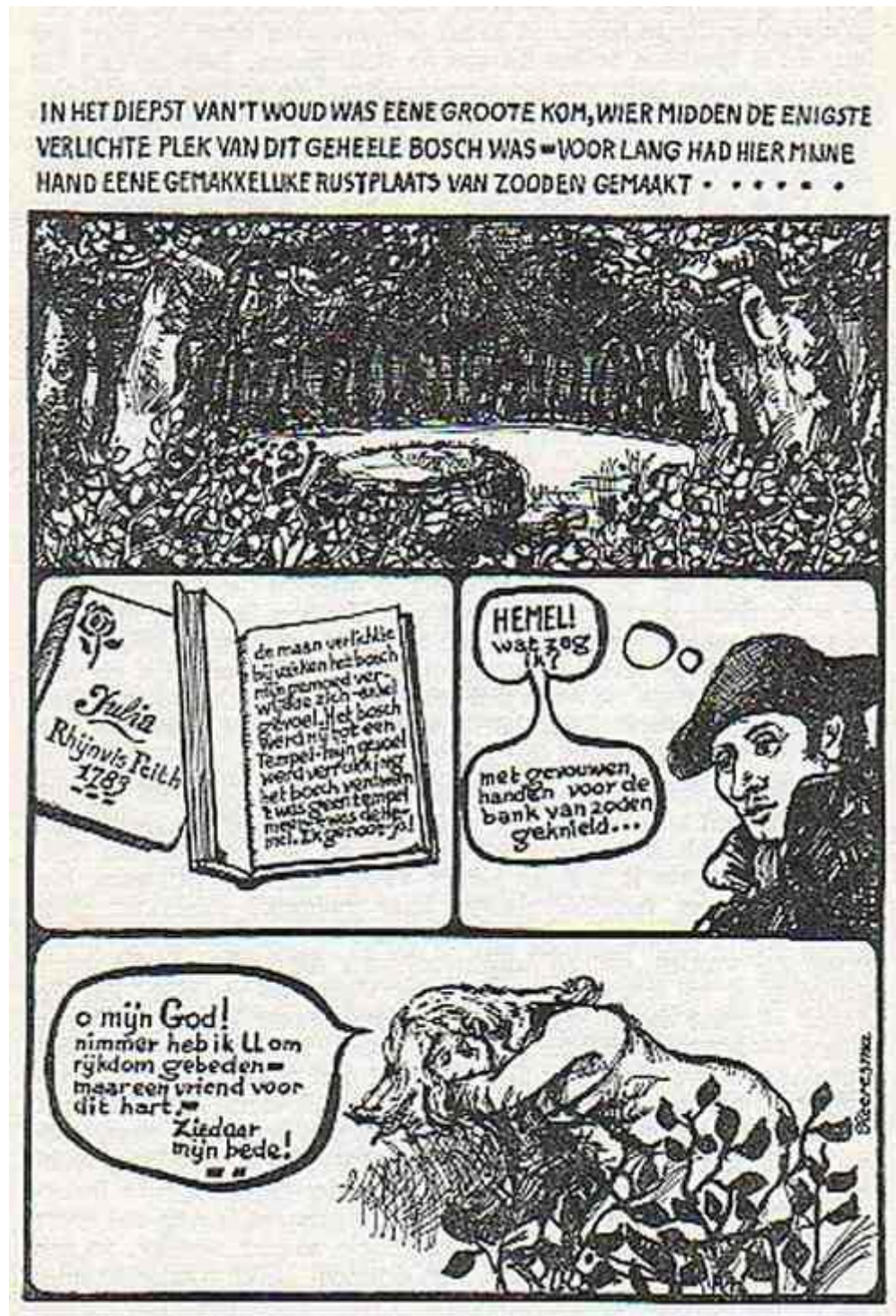
Geen hol. Bijna is de *Julia* van Rhyvis Feith daar een voorbeeld van, en reeds daar is een wereldreis al niet meer genoeg! Schrei, schrei, mijn ogen, - bloed voor tranen: Mijn voet vindt nergens hier meer rust...

Maar wie zal van u vergen, waarde lezer, dat gij de *Julia* lezen gaat, tegen uw zin, wijl uw bevattingsvermogen geen ruimte heeft voor zo huilerig een man in een tijd die daarentegen vrouwen voortbrengt wier geest ze het recht op tranen ontzegt? Zoudt gij ook willen weten in hoeverre het lijden en het ongeluk van geboren te zijn u zelfs welgevallig zouden kunnen wezen, gij hoefde niet méér te doen dan u te bevrijden van uw vooroordelen: schrei, als u een man bent, en, zijt ge een vrouw - verlicht uw gemoed door uw geest. Laat niets dat als onnatuurlijk geldt u ervan weerhouden juist die neigingen van uw ziel tot ontplooiing te brengen die de maatschappij zo verdomd graag zag doodgedrukt. Verdom het de maatschappij te aanvaarden zoals die is: ook zij

aanvaardt u niet, helaas, wie ge ook zijt. Maar keren we terug tot de *Julia*, dit boek, dat gij weigert te lezen, en sta me toe u van het begin ervan althans een indruk te geven in een vorm die in later eeuwen hopelijk de algemeen aanvaarde vorm voor literatuur zal zijn:

Zie op deze Julia, geknield niet alleen voor die bank van zoden, maar

[p. 85]



[p. 86]

ook terneergeslagen, en toch vol hoop, getuige deze bede, dit nauw merkbaar verzet tegen haar Vader, - een bede, die tegelijkertijd overgave is aan die Hoger Vader, die haar trouwens, terzelfderstond en terzelfderplaatse haar twinsoul schenkt: deze Eduard. En bedenk, dat deze Eduard straks door haar vader afgewezen zal worden, dat zij buigen zal voor die vaderwil, die ogenschijnlijk de wil ook is van die Hoger Vader - tot blijkt dat die laatste - maar dan is het naar aardse maatstaven berekend al lang te laat - het toch bij haar en Zijn eerste keuze houdt, - wankelt hier dan niet even het droit divin? Is het niet of God zijn plaatsvervanger op aarde onmerkbaar haast, in de steek laat? En is het niet of Julia haar plicht tegenover haar vader niet geheel na moest komen, wijl zij, óók zij, rechten heeft als mens, onvervreembare rechten, die God haar verzekert, haar boze vader en diens rijke huwelijkskandidaten ten spijt? Jawel, zo is het, en het is nog wel erger ook. Want een *redelijke* religie, een religie zonder wonder, zo een als waar wij nu geruime tijd van dromen, blijkt zonder wonder niet te kunnen. Het droit naturel, het is óns recht en een dat we ons nooit meer zullen laten ontstelen, zomin als Feith, die kennelijk op vaders niet erg gesteld is, die zich van hen afwendt, en die in de droom, maar dan ook daar alleen, de vriendelijke, paradijselijke natuur vond, met Eva en al. Sluiten wij ook daarom, nu Annet wenend verdween, de ogen, en geven we ons over aan de reeds zo lichte nacht - deze, die de mijmering begunstigt en een zekere ordeloosheid van het denken, waaraan men zich niet zonder genoeg overgeeft, al wenen àlle meisjes.

Ik werd laat wakker, maar vond in de gelagkamer ten minste geen lopend volk meer. Aan een tafel zat een jongeman in justaucorps en kniebroek, maar bedolven onder een cape. Ik liet hem een jichtaanbrengend glas port brengen, waarna hij zich bekend maakte als Odilio X. Wat zo'n operaheld hier moet, dacht ik. Maar hij herinnerde me eraan dat deze avond om 12 uur precies de zonnewende zou plaats vinden, en dat hij van plan was in een nabijgelegen dorp het ritueel van de Sintjansnacht bij te wonen. 'Men zegt', zei hij, 'dat tijdens deze nacht de ziel het lichaam verlaat, en over de wereld zweeft. Men zegt', zei hij, 'dat in deze nacht de ziel in de toekomst schouwt

[p. 87]

en dat men in deze nacht volledige helderheid inzake het verborgene deelachtig worden kan. Men zegt', zei hij, 'dat varenzaad in deze nacht gevonden en op de juiste manier vergaard van grote waarde is en dat het de bezitter onzichtbaar maken kan'.

'En ik zeg', zei ik, 'dat u met uw mooie kleren aan, een mooie kans loopt in deze nacht van uw goed te worden beroofd. Dat is iets anders dan onzichtbaar, zei ik: 'Bent u zonder gezelschap?

O. 'Ja maar ik heb geleerd voor me zelf te zorgen, en wat kan je overkomen in een postiljon?'

Ik. 'Wel, zekerheid dat uw ziel in uw lichaam terug zal keren als ze van u wegfladdert vannacht, heb ik allermint. Ik reis met een eigen koets, en als het u om het even is, waar u heengaat, kunt u met me meerijden. Ten slotte is er overal vuur, vannacht'.

O. 'U hebt gelijk en ik neem uw aanbod aan. Men verlaat zich op zijn zin voor het onbekende, en raakt vanzelf in onvoorziene moeilijkheden. Ik ken het leven op het land niet, dan van het toneel en de boeken. Ik zag een hemels mooi meisje, hier langs de weg. Je beeldt je in, dat het het paradijs moet zijn met haar in het hooi te liggen. Het kàn bijna, het onmogelijke. Maar in de stad koop je zo'n vrouw: daar *is* geen paradijs. En dus ook geen slang'.

Ik. 'Nu, moeilijkheden wat het paradijs betreft, hoeft u vannacht niet te hebben. Als er morgenochtend na het vuur nog tien maagden rondlopen in het dorp, is het veel'.

O. 'Hoe bedoelt u?'

Ik. 'Er wordt vannacht genaaid dat het bos ervan kraakt. De hele jeugd trekt tijdens en na de vuren de bossen in. Waarvoor denkt u?'

O. 'Afschuwelijk!'

Ik. 'Onzin. Het vuur is de verlosser der mensheid. Nimfen, saters - zelfs Merlijn is van



hen een kind: zijn wij iets meer?’

Ik vraag Annet me een fles jenever te brengen en laat het geld in haar keurslijf glijden: met trotse billen deint ze weg. Buiten hurkt Jan, de zweep in de hand, naast het rijtuig. Heeft hij in het zand getekend? ‘Wat stelt het voor, Jan?’, vraag ik, wijzend naar de cirkel.

[p. 88]

‘Een bos, heer’, antwoordt hij, ‘met in het midden een vijver’.

‘Er staat iets bij geschreven, Jan’, zeg ik. ‘Wat staat daar?’

‘Kut’, zei hij plomp. ‘Maar het *is* een bos: een vijver, omgeven door dennen’.

Odilio schudde het hoofd en stapte de koets in iets t<sup>e</sup> wrevelig, vond ik. Ach, toeschietelijk is hij niet, merk ik wel, en de brandende zon maakt hem slaperig bovendien. Ik ontkurk de fles en pak de glazen. ‘Wanneer de zuyerzon omhoog / maakt magen zwak en levers droog / dan ziet men hoe door de jenever / de maag hersteld wordt en de lever /’ zing ik oubollig, maar hem in een prettige stemming brengen, lukt me toch niet. Waardeloze jeugd! Ze kunnen niet drinken, niet naaien, niet lachen, tegenwoordig; ze zijn om het minste verongelijkt, geschokt! Doch behoude ik mijne verhandeling over het verband tussen het verval der zeden en het verbloemen der driften en portefeuille! En kere ik weer tot het bosch terug!

‘In het diepste van het woud’, schrijft Feith, ‘was eene groote kom, wier midden de enigste verlichte plek van dit geheele bosch was’. Waar doet me zo’n zin aan denken? Oh! Indien het de overdreven kieschheid onzer dagen ware ingevallen zich te ergeren aan Jan, mijn goede koetsier, ik zou denken aan zijn bosch, ginds in het zand geschreven, met het woord kut er duidelijk bij. Maar het zit dieper, verder weg in het verleden, weet ik, ergens op de mappemonde van de vrije fantasie, ergens - en! - nu weet ik het weer, in de buurt van vannacht, toen mijn pneuma de common sense van Annet parten speelde: ergens bij Tittmoning, Pielenhofen, naaiekkere fols en Bikini! Leef lang in blij herdenken voort, gewijde stond, geheiligd oord! Woorden zijn oorden in sex, zei ik. Ik zei: Eduards bosch is zijn geheiligd oord, want kijk toch es, waarde lezers en lieve lezeressen bovenal! - is dat geen kut, die kom? Is dat het schaamhaar niet, dat bosch? En is niet deze bank van zoden een venusprikkel, waar onze sentimentele held, onze Eduard, zich nacht aan nacht op neervleit, wenend, stamelend, niet wetend waar hij het zoeken moet? Ach is dat moeder aarde niet en is niet moeder aarde een maagd? ‘Mijne zuster, o bruid, gij zijt een besloten hof, eene beslotene wel, eene verzegelde fontein’, zegt de dichter (*Hooglied*, 4:12). Maar is dan de gestalte die Eduard daar ziet knielen - is Julia dan niet even-

[p. 89]

zeer een moedermaagd voor hem, als dat hij een minnaar-zoon is voor haar? Vergeef me al deze verschuivingen, en zeg niet, gelijk onlangs een overigens toch snugger iemand, dat het met woorden dankbaar goochelen is, of dat ik hier voorbeelden geef van de willekeur waarmee van alles en nog wat aan elkaar gelijk gesteld kan worden. Ik doe deze onbegrijpelijke dingen alleen maar in navolging van Feith: ‘Het bosch werd mij tot een Tempel, het bosch verdween, ‘t was geen tempel meer, ‘t was de hemel’. Schrik niet van zulke verschuivingen, brave critici, - how easy is a bush supposed a bear - *Ik* zeg dat het bosch Julia is, gelijk voor de r.k. gelovige Maria, de en denk niet altijd dat iets *is* wat het *lijkt*.

moedermaagd, de besloten hof is uit het Hooglied. *Ik* zeg dat Julia bovendien de hemel is, gelijk voor de r.k. gelovige Maria het *hemels* Jeruzalem is, eens door Johannes geschouwd. *Ik* zeg dat deze dingen heel goed een katholiek licht op Achterbergs *Thebe* kunnen werpen, - doch dit uit te zoeken zij een taak voor iemand die zegt dat hij het nóg beter weet dan ik... Terug dan maar naar Eduard en zijne Julia, die nu al aan een tweede ontmoeting toe zijn, niet op die heilige plaats deze keer, maar ‘op eenen met kreupelbosch bewassen heuvel’: zou dat de heuvel van Venus moeten zijn? En echter: er

rust geen zegen op die plek! Eduard staat er al, maar Julia, waar blijft ze?  
'Beurtlings van begeerte brandende en koud van schrik vloog ik honderdmaalen den heuvel af en honderdmaalen bereikte ik zuchtend zijnen top weder', zegt Eduard - ha! Ga daar maar es aan staan, scherpzinnige Lötermann! En kom me niet, bij interpretatie van al dit schoons met pseudo-diepzinnigheden aandraven waarachter het goed schuil gaan is, vermits ze eigenlijk van mij afkomstig zijn. Deze twee hebben het aards paradijs - het nachtelijk woud - verruild voor een heuvel, - in de zon, - wie krijgt dat ongestraft voor elkaar? En in het volgend hoofdstuk is het onheil er al: Julia moet haar soulmate melden dat pappa haar een rijke echtgenoot in het vooruitzicht heeft gesteld - o hell, to choose love by another's eye!  
Ze zijn de dood nabij, die twee, en men heeft de gedachte nog niet geformuleerd, of Feith brengt ze al een grafkelder in - de katabasis, nietwaar nieuwmodische psychologen? - de nederdaling in de moeder-

[p. 90]

schoot, of, zoals het Hooglied zegt: 'Toen ik een weinigje van hem weggegaan was, vond ik hem, dien mijne ziel lief heeft: ik hield hem vast en liet hem niet gaan, totdat ik hem in mijn moeders huis gebracht had, en in de binnenste kamer van degene, die mij gebaard heeft...'

Ah! 'Met haar in den aakligsten Grafkelder een Paradijs te vinden!' roept Eduard, en o! Hoe nietig is de wereld nà de hergeboorte: 'Reeds zijn wij sterker vermaagschapt aan de eeuwigheid dan aan den tijd...'

In Julia zoekt hij van nu af aan de onsterfelijkheid, waardoor hij kan afzien van tijdelijk geluk. En ook zij vreest de lust des vlezes en vraagt Eduard afscheid van haar te komen nemen 'aan den voet van het kleene heuveltje, daar uw geliefde Eik op staat': toe maar, jongens, denken maar, maar zeg in godsnaam niet wàt je denkt: vrees de pseudodiepzinnighedenwreker! Laat de stommiteiten gerust over aan mij. *Ik* zal het wel weer zeggen dat hier, in Feiths taal, opnieuw de priapische moeder aarde zichtbaar wordt. Jullie hebben nooit anders gedaan, zei ik, dan gewacht tot ik de kastanjes uit het vuur had gesleept. Oh! Elke keer als ik zie hoe een stakker in het zweet zijns aanschijs een eerlijk stuk brood verdient, vraag ik waarom jullie alles zó aan mij overlaten, dat ik geloof *die* stakker te zijn...

Uit gepeins de stoffelijke werkelijkheid binnen te vallen: de aarde schudt onder je voeten: scheurt open en vermorzelt je. Boven je gaat het leven voort. De geschiedenis maakt melding van een jaartal: Nederland door aardbeving van de kaart geveegd - geen overlevenden. Je slaat je ogen op: je rijdt nog, er is nog jenever, Odilio zit er, stikkend in zijn cape, te slapen. Ik tik hem op de knie. Niks zeggen, hoor! Doorslapen maar! Tot met een ruk de koets stil houdt voor een paar ruiters, die verder op de weg versperren. Odilio tuimelt de werkelijkheid in. De aarde splijt zich en vermorzelt hem. Een wereld verdwijnt - tastend met zijn ogen zoekt hij houvast, werpt de cape van zich aan, en mompelt iets. Ik had natuurlijk direct kunnen weten, dat hij een voortvluchtig meisje was, en daarom trok ik snel de cape weer om haar heen, nog voor de ruiters bij de reiskoets hadden kunnen komen, en ik ze op hun verzoek de weg wees naar het meisje

[p. 91]

Otilie Y., gelogeerd in *De geleerde man*. 'Wie ook maar één keer van hogerhand onheus bejegend werd, voelt voor altijd een sympathie voor insubordinatie, zei ik. 'Maar nu ik weet wie je bent, kun je die mantel wel afdoen. Maak 't je makkelijk, lieve kind, *mij* kun je die boezem wel tonen'.

Ze lachte, maar daar was toch ook de pleisterplaats al, het drukbezochte *De vijf tuinen*, aan de waard waarvan ik om een rustige kamer vroeg en om een fles wijn. De kamer keek uit over een tuin in de Engelse stijl, in de geest van Johann George Sulzer. Ze ontdeed zich van haar cape, Otilie, en ik hielp haar zeer zich te bevrijden uit haar justeaucorps: enkel in haar zijden kniebroek was ze dubbel zo sexy. 'Was het een mooi

*meisje* of een mooie *jongen*, die het hooi tot een paradijs herschiep voor jou?' vroeg ik. 'Een man', zei ze. 'Ik ben overwegend normaal'. Ze ging in de vensterbank zitten en reikte naar het glas dat ik volschonk.

'Het graf van Rousseau', zei ik, wijzend naar een verhoging onder een treures. 'Ja', zei ze. 'Alles is er te vinden: een kleine waterval daar, en ginds een hut, opzij van de *Lichtung*. Vind je het een mooie tuin?'

'Jij bent mooi', zei ik, en: 'een mooi gelaat is een onverhulde bereidverklaring'.

'Een bloem', zei ze. 'Als uit de tuin van Eden. Ik bezweer u dat gij de liefde niet opwekt noch wakker maakt, voordat het haar lustte'.

'Amen', zei ik en begon onzin uit te kramen over buitens en tuinen. Ik zag me al wandelen zei ik in navolging van J.H. van den Berg door het dichte duistere bosje naar het geheel kale weitje en van daar via de bemoste rotsjes met de waterval naar de grot ik zei de tuin die Sulzer verdedigt is natuur zei ik dat is geen tuin ik zei die tuin is in het geheel niets wie erin wandelt loopt door niets vermaakt zich om niets heeft hoogstens een binnenpretje 't was zei ik onwijs om alles wat in de natuur de ruimte van een heel land beslaat binnen de perken van een altijd begrensd terrein onder te brengen met grafkelder en ruïne en al en ik hoop zei ik dat ik je danig verveel want jij was 't die over tuinen praten wou alsof je geen gevoel hebt voor het idyllische opstalletje hier met jou als een plaatje in het raam-

[p. 92]

kozijn en achter je de tuin waarom doe je niet iets of zeg je iets stoms en daar kwam ze al naar me toe en wrong zich tussen mijn benen en ik zei nog dat ik het wel wist hoe volgens De Lille een tuin hoe klein ook onbegrensd kòn lijken en dat ik er een wist die niet dan zeer smalle wandelpaadjes had aan weerskanten met aardbeiplanten omzoomd en dat die erin kwam billijk verbaasd stond dat het mogelijk was geweest zoveel appel- en perebomen zoveel aalbes- en kruisbesstruiken in zo'n klein bestek bijeen te brengen dat het in een woord was wat ik een vruchtbaar lapje noemen zou en waar ik onbegrijpelijk veel van zou willen hebben indien niet de buitenlui er dichterbij woonden vroeger opstonden en eer wisten dan ik wanneer ieder bijzonder ooft geschikt zou wezen om geplukt te worden en ik bevestig dat zij me hielp opgemelde tuin te vinden en dat ze zich wist te gedragen als een hoer om mijnentwil

Een brainwave midden in de slaap, toen mijn ziel door de wereld zwierf: een maan met een pik: vinden we die niet in *Het zwarte licht*? Dáar is de maan een neger èn een zoon èn een goddelijke zieneres: Diana. En ook dit, van Lucebert:

*de moeder draagt een ei  
de vader torst een tak*

*het kind staat en is  
de starende maan*

het kind: het punt waar vader en moeder elkaar ontmoeten - is dat in beginsel niet al en hermafrodiet?

Ik zie nog eens naar Eduards bos: daar zijn die bomen, rond de kom met het rimpelloze water. En recht boven die *onberoerde* diepte: de stralen van de maan. Die bundel licht: is dat geen pik? 'Het licht der maan', zegt Eduard, 'werd voor mij de stralen eener tegenwoordige Godheid'. Is dan de maan, das Ebenbild unsrer Erde, niet evenzeer een priapische godin als moeder aarde? Ik kijk door het raam in de bleke nacht - wat goed zou het zijn als ik daar een maan kon

[p. 93]

plaatsen, pronkend met zijn pik onder de sterren! En kijk! Daar zweeft ze al aan, de

goddelijke, Diana, de maagd, - en vonken schieten uit haar kleet, stralen als lullen: de priapische Artemis!\*

Voi che sapete, hoor ik zingen. M'n ziele luistert, nu ik slaap.

(Realisme is een wereld van symbolen en ieder boek is een antirealistisch geschrift, hoe weinig het ook van een de natuur nabootsend verhaal valt te onderscheiden).

(De Perponcher zegt dat Feiths boek een onmaatschappelijk boek is; indien al, dan toch niet veel onmaatschappelijker dan het sprookje van de schone slaapster of de mythe van Endymion).



\* The Egyptians attributed to the moon, as well as to the sun, the active and passive powers of generation, which were both, to use the language of the scholastics, *essentially* the same, though *formally* different. This union is represented on a medal of Demetrius the second, king of Syria, where the goddess of Hierapolis appears with the male organs of generation sticking out of the robe, and holding the thyrsus of Bacchus, the emblem of fire, in one hand, and the terrestrial globe, representing the subordinate elements, in the other. She is probably represented here in the form under which she was worshipped in the neighbourhood of Cyzicus, where she was called *the Priapic Diana* - Richard Payne Knight, Esq. *Discourse on the worship of Priapus*, 1786.

[p. 94]

(Feith was, al in de Julia, geen artist, maar een dromer, en Eduard was, in dat boek, een godenzoon, die zich in moeder aarde zijn eigen moeder schiep en zijn eigen maagd: het bos, Julia, naar wie hij verlangde en met wie hij één was, de dood ten spijt en met behoud van aller maagdelijkheid).

(Zwart ben ik, maar schoon, zegt het *Hooglied* (1:5) en Ambrosius past deze woorden toe op de H. Maagd, die zwart is om het vlees maar schoon om haar maagdelijkheid. Maar ook Eduards bos is zwart, en schoon. En: het licht brak het watervlak niet).

(Misschien had ik geen gelijk toen ik zei dat wie door Sulzers tuin liep, door niets liep. Zijn bos was *kunsteloos*, d.i. geen schepping van hem. De natuur liet zich gelden in dit bos, maar wie liet zich gelden in die natuur? Zijn bos was een godheid uit wie alles kwam en tot wie alles keerde. Ook Eduards bos was de oneindigheid en die oneindigheid was Julia. Hij was één met haar, het woud, en zij, het woud, was één met hem).

Als de surrealisten de methode van de *écriture automatique* propageren, staat hun niet de bedoeling voor aan een daardoor ontstaan geschrift esthetische waarde toe te kennen: het is duidelijk dat zulk geschrift in 99 van de 100 gevallen esthetisch van geen enkele waarde is. Maar bij dergelijke experimenten kwamen diep verborgen lagen in de

menselijke ziel bloot. Men stuitte telkens opnieuw op droomsymbolen, archetypen, vormen die tot uitdrukking brachten wat tot nader order niet tot uitdrukking te brengen was. Overigens hadden surrealisten natuurlijk lak aan esthetiek.

Indien Nederland surrealisten had gehad in een tijd toen het een verdienste was zulke mensen het woord te geven, stellig zou het aan een hunner de herontdekking van Rhijnvis Feith te danken hebben gehad. Want zowel Feiths droomtaal - op zijn bladzijden komen herhaaldelijk gestamelde zinnen voor, op één bladzij telst men niet minder dan 26 gedachtestrepen! - als zijn symbolen waren zaken waar een surrealist *begrip* voor zou hebben gehad. Had Feith geweten, wat

[p. 95]

wij weten, sinds Freud, hij zou geen mythe maar een roman hebben gemaakt. Zonder het te weten boorde hij diep in de menselijke ziel van deze, de 18e eeuw. Zijn boek onttrekt zich om het gebrek aan vorm aan een esthetisch oordeel. Maar aangezien bij een veranderde aanschouwing een andere esthetica hoort, levert zijn boek de esthete onder ons, die zich met literair werk uit de 18e eeuw bezig houden toch dit voor een esthetisch oordeel belangrijk beginsel:

de sexualisering van de mens verhoudt zich omgekeerd evenredig tot de sexualisering van de natuur;  
de vitalisering van de mens verhoudt zich omgekeerd evenredig tot de vitalisering van de natuur.

Ik werd wakker, gelijk met Otilie. We zagen hoe twee Sintjansvlinders het raam uitwapperden.

'Zullen we naaien?', vroeg ik.

'Jij en ik, bedoel je?' vroeg ze.

'Wie dan?' antwoordde ik.

'Nee,' zei ze, 'ik wil 't jou zien doen. Om het even met wie. Desnoods doe ik het daarna met Jan, als jij ook mij wilt zien'. Aangezien ik dat geen onaardig idee vond, droeg ik Jan op zich als de bliksem te kleden en een mooie meid uit het land te plukken; en werkelijk slaagde hij erin een meisje binnen te brengen, zo blank en broos, zo bedeesd en nog niet wetend waartoe haar komst vereist was, dat zelfs Otilie twijfelde aan de intuïtie der buitenlui. Ik was niet weinig in de wolken met deze vondst en niet zo gauw had Jan de deur aan de buitenkant gesloten, of ik vroeg haar op de rand van het bed te komen zitten. In het keurslijf is haar bovenlichaam niet zo ingeregen dat het Otilie en mij moeite kost haar boezem te ontbloten - reeds heb ik mijn hand ook onder haar rokken, op de tast langs haar benen, reeds voel ik het wonder en valt het me in, dat dit meisje geen echt meisje is: fluistert ze Otilie niet toe *Diana* te heten? - Ik laat geschrokken haar pik los en zeg: 'Otilie, ga jij met haar naar bed'. 'Ik?', zegt Otilie, 'voor geen goud ter wereld'. - 'O, toch', zeg ik, 'ik bezweer het je'. En als de blonde, al te blonde Diana zich,

[p. 96]

gelijk een ruiker van het beschermend papier ontdaan, aan onze blikken prijsgeeft, zwijgt Otilie, verbijsterd, en staart, naar het mirakel dat ze, ongelovig, tóch in haar vingers houdt, en zie haar nou toch es, hoe ze 't met de lippen beroert, het bevochtigt met haar tong, met zó'n slingering in de adem, zo'n hunkering in de lenden, met een dwang in haar arm, zo bekoorlijk om dat welwillende lichaam geslagen, dat mijn hele wezen ervan verstomt, en overgaat in die twee daar: een beeld van de nooit eindigende jeugd. Hoe groter de desexualisering van de mens, hoe geladener de sexualiteit van de natuur. Hou dat beginsel in de gaten en kijk naar Poots drie mythologische gedichten. De hoer, de moeder en de maagd: een verheffende klim opwaarts. Maar kijk ook even naar de natuur in die gedichten. In *Beddepraet*:

(Mars):

*Ai zie de koets eens groenen  
van mirt. (Venus): En jeugdigh gras. -*

En daarmee houdt het op het stuk van de zichzelf voortbrengende natuur op in dit gedicht.

Maar *De verliefde Venus*, zoals ik al zei, heeft:

*Daer zwom al 't omgelegen lant  
In dartelheit en vreugt  
Ook rees er nieuwe jeugt.  
De nimfen reiden hant aan hant...*

zodat we zien, hoe, met de paring de passieve generatieve krachten in de natuur worden gepersonifieerd.

En *De maen bij Endymion*?

*De bloemen aen den top  
des berregs, loken op.  
De tijd scheen te verjongen.  
De nachtegael hief aen.  
Het woud kreeg duizent tongen,  
't Geboomt veel groener blaên.*

[p. 97]

Dat klinkt al bijna eender, is men geneigd te denken. Maar dan:

*Daer hadt ge 't Saterdom  
Zien komen van rontom  
Uit ruigte en wildernissen...*

de actieve generatieve krachten: het mannelijk beginsel in alle ruigheid en woestheid en sluwheid:

*Elk mikt rasch  
En scharp, loop, geitevoeten -*

Die krachten - ze worden hier niet verwekt, maar verjaagd. Ze zijn hier niet van node. Maar waarom niet?

Andere vraag: waarom wèl nimfen in het tweede, wel saters in het derde, maar niets van zulke vruchtbaarheidssymbolen in het eerste gedicht? Natuurlijk - daar is van desexualisatie van de betrokken figuren nog helemaal geen sprake, dus is er ook geen behoefte aan sexualisering van de natuur. Bovendien: hoe zou er van vruchtbaarheid en van de symbolen daarvan gerept kunnen worden waar het hier gaat om een coïtus interruptus? Geen nimfen dus, en geen saters. In het tweede gedicht wordt het puur sexuele getemperd door gevoelens van saamhorigheid, afhankelijkheid en liefde. Hier wordt onder de ogen van Cupido de paring voltooid en daar zijn de nimfen dan ook: dit is het leven in zijn volheid - niet enkel sex, maar eveneens niet enkel die liefde waaraan men de naam van Plato verbonden heeft.

En nu die saters in dat derde gedicht, waar de sexualisatie van de ten tonele gevoerde figuren duidelijk blijkt: waarom worden zij die het vermogen tot voortplanten verzinnebeelden er op de vlucht gejaagd? Uit vrees voor zwangerschap soms? Uit overtuiging dat alleen een in de geest beleefde liefde de Enig Ware Liefde is? Of zou hun verschrikte vlucht terug de bossen in misschien symboliseren dat Diana 't zonder hen ook

kan?

Zij zal hier haar lust wel boeten zónder hen, en dus met andere middelen: een handelende Diana, een

[p. 98]

sluimerende Endymion - is het niet of de geslachten elkaars eigenschappen hebben overgenomen? Is het niet of de priapische Diana in weerwil van wat we dachten, toch in *De maen bij Endymion* te vinden was?

De negatieve correlatie tussen de seksualiteit van mens en natuur schenkt ons een juister gerichte kijk op Poots gedichten, en moet ons esthetisch oordeel daarover ten slotte wel beïnvloeden. Maar die nieuwe aanschouwing ons door dit beginsel mogelijk gemaakt, maakt ons ook opmerkzaam op de voyeurs in deze gedichten, op hun invloed en op de graad van hun voyeurisme.

In *Beddepraet* zijn de voyeurs de gelijken van het naaiende paar: goden, godinnen. Ze zijn niet geprikkeld, maar geamuseerd: hun voyeurisme staat op een primitief peil: vervang Mars en Venus door een paar aan elkaar verkleefde honden, de jool der goden was er niet minder om. Maar nu het hier niet om honden gaat, stoort de aanwezigheid der goden het naaiende paar, - ze houden er maar mee op. Tussen die twee en hun voyeurs, hoezeer ook onderling elkaars gelijken: miljoenen lichtjaren!

De graad van voyeurisme is in het tweede gedicht van veel hoger niveau, in feite een esthetische waardering van het schouwspel. Maar de voyeurs (eigenlijk voyeuses) zijn geen gelijken van de minnenden. Het zijn nimfen en er is een godenkind bij: Cupido. Ook zij zijn niet geprikkeld, evenmin op primitieve wijze geamuseerd, maar verheugd. Hun afwezigheid stoort ook niet, maar draagt tot de liefde tussen Venus en Adonis bij. Tussen hen en de geliefden: harmonie.

Een trap lager dan de nimfen staan ongetwijfeld de saters uit het derde gedicht, in wiens gezelschap de dichter zich ook bevindt. Hun voyeurisme is van een geraffineerder soort, - één dat speculeert op het exhibitionisme dat vrouwen en godinnen nu eenmaal ingeschapen is. Stellig zou hun aanwezigheid dan ook het liefdesspel van Diana hebben moeten verstoren, als ze niet zó behaagziek was, dat juist de wetenschap van te worden bespied haar des te intenser van haar liefde deed genieten. Zij speelt een spel van aantrekken en afstoten dat de saters tergt en dat hun moreel laagstaande nieuwsgierigheid in zeker opzicht rechtvaardigt. Haar preutsheid, die het pikante van

[p. 99]

de scène verhoogt, maakt haar tot een buiten bereik liggend voorwerp van niet genoeg te wantrouwen verlangen. Ze bruskeert een paar grenzen, ze rekent op onze sympathie voor insubordinatie, ze ontnemt de realiteit zoveel zekerheid, als ze de illusie die ze schept kracht van werkelijkheid verleent.

Loop, geitevoeten! - dat is, als Diana het zegt, een uitdaging te blijven.

Loop, geitevoeten! Dat is, als de dichter/lezer het zegt, een voor zich opeisen van een door voyeur en exhibitioniste in elkaar gezette wereld. Maar op zijn minst denkt iedere sater zijn rivalen weg. Het kan dus niet anders of iedere sater, en dus ook de dichter en dus ook de lezer, vereenzelvigd zich met de onschadelijke Endymion en voelt zich wèl verbonden - in de geest - met Diana, maar niet met een van zijn medevoyeurs. En wanneer Diana heen most in 't ende, dan voelt ook hij zich, evenals de godin zelf trouwens, teruggeworpen in zichzelf: het voor een ander zijn blijft een droom waarvan de verwezenlijking telkens verschoven wordt, gelijk de horizont zich verschuift voor wie er heen wil. Wie aan de realiteit wil ontkomen, kan alleen maar naar het onbereikbare verlangen.

De compositie van Poots cyclus wordt duidelijk. Het eerste gedicht fungeert als een springplank voor de erotische fantasie. Het toont, hoe, in den beginne, het geil gedrag van een paar goden een zondeval is, die niet alleen voor die twee de schone droom brak, maar ook voor de mensen. Maar heling van de breuk is mogelijk, zegt het tweede

gedicht. Als Venus Mars allang vergeten is, doet haar liefde voor Adonis een nog niet geziene bloei van de natuur ontstaan. Nimfen verschijnen. De tijd overtreft de gouden eeuw, en mogelijk is een reprise van dit wonder niet uitgesloten: 'Spitsbroeders, komt er nog zo'n tijd...'

Natuurlijk was Poot realistisch genoeg om het degeneratief historische beeld van Hesiodus te delen, maar, men ziet, zonder de hoop te laten varen. Het derde gedicht vindt, in tegenstelling met het tweede, niet in den beginne plaats, maar in een heden dat ons een veel belovende toekomst voor ogen houdt, - een toekomst helaas, die met iedere stap vooruit van ons evenveel stappen terugwijkt.

[p. 100]

Geerars nu meent, dat Poot koos voor een van de drie door hem geschetste mogelijke verhoudingen tussen man en vrouw. Poot, zegt Geerars, verwerpt de eerste mogelijkheid: dat is puur sletterij. Hij doorziet de tweede mogelijkheid als een dagdroom, en zo is hij wel aangewezen op de laatste, deze van een in de geest te beleven liefde. Maar moest Poot kiezen? Als hij *De verliefde Venus* als een dagdroom zag, waarom hem dan niet zoveel intelligentie toegekend dat hij ook *De maen bij Endymion* een dagdroom noemen zou?

De achttiende eeuw wist dat hij de schuldige beschaving een terugkeer naar een staat van onschuld of een voortgang naar een toestand van dierend geluk in de weg stond. In Poots gedichten verbeeldt het eerste de schuldige beschaving, het tweede de verleden natuurstaat, waarin allen met allen verbonden waren, het derde een in de toekomst verborgen utopie waarin allen op personalistische grondslag met die Ene verbonden waren. Indien al een keus, dan was deze van Poot een voorlopige. Want duidelijk is, dat hij naar de gemeenschap en de schuldloze natuur terugverlangde, zoals hij ook uitzag naar de eenzaamheid van het rijk van de geest. Hij wist wellicht beter dan anderen, dat geen artist ontkomen kon aan een personalistisch verbond met het hogere. Hij verbond zich dus met Diana - ook al omdat haar liefdesspel vergeleken bij de twee vorige, het meest een esthetisch spel was. Maar mocht de eeuw van Venus die blinkender is dan de gouden herrijzen, dan, wellicht, zou zijn hart zich bevrijden, omdat het, beter dan de rede, geweten zou hebben, dat men naar het edelste verlangen de weg vrijhouden moet, of moet maken.

Poot koos, onder voorbehoud. Maar zijn cyclus is, méer nog dan zo'n keus, de uiteenzetting van de responsorische actualiteit van de achttiende-eeuwse mens. Rousseau zou komen en beide dagdromen verbinden in de idee dat het terug naar de natuur op paradoxale wijze een stap vooruit zou zijn. Maar door de verhouding te tonen die er bestond tussen Venus en haar nimfen enerzijds en Diana en haar saters anderzijds, gaf Poot al aan, dat hij er wel enig idee van had, onbewust, hoe de vrijheid van de enkeling tot een harmonisch samenspel te brengen met de gemeenschap.

(Zonnewende 1968)

[p. 101]

### *Nawoord*

Feiths roman bracht tot overmatige bloei wat in Poots drie gedichten in kiem en bijna verborgen al aanwezig was: de omgekeerd evenredige verhouding tussen de seksualiteit van mens en natuur. Zijn roman is, esthetisch beschouwd, van geen enkel belang. Feith vond geen artistieke vormen voor zijn emoties, maar droomsymbolen, die hij waarschijnlijk met zijn tijdgenoten gemeen had. Maar zijn roman is van belang omdat die ons attent maakt op een verandering in de aanschouwing die een verandering in onze esthetiek ten gevolge hebben moet. Met de 'nieuwe' gegevens, aan Feiths roman onttrokken, was het ons mogelijk in de mythologische cyclus van Poot een andere compositie te ontdekken dan de voor de hand liggende. We zagen bovendien dat Poot



niet *alleen* een voor esthetische dingen gevoelige dichter was. Hij wist, per intuïtie, dat, wat onbewust leefde in de bewust levende mens van de 18e eeuw, tot uitdrukking te brengen. Toen iedereen nog dacht zonder Rousseau, huldigde hij al een paar kleine ideeën, die de grote van een later geslacht aankondigden.

Ik ben me er natuurlijk wel van bewust dat mijn analyse van Poots gedichten langs een weinig natuurlijke weg tot stand gekomen is, en zelfs langs een, het zij met schaamte op de kaken gezegd, onacademische. Mijn schare van vijanden zal zich wel weer uitbreiden: ik

[p. 102]

groet ze van harte, allemaal, - ik kàn niet meer zonder hen. Want, men weet het, nietwaar: sinds Sötemann het zei: een wetenschappelijk beoefenaar van een vak is geen man met een benijdenswaardige vrijheid. Hij is gebonden aan een stringente methode. Hij moet stap voor stap verantwoording afleggen van zijn beweringen. Hij kan zich niet permitteren een strikt persoonlijke visie te presenteren. Maar hij smaakt dan ook het genoeg te mogen zeggen dat de basis van zijn werkwijze in geen enkel opzicht non-existent is: het grootste gedeelte van zijn bedrijvigheid berust namelijk op een mechanische denkwijze die door iedereen die daartoe is opgeleid, verricht kan worden. De wetenschappelijk beoefenaar van een vak weet alles van zijn vak. Maar hij weet ook dat hij niets weet van al wat er buiten zijn minigebied ligt. Want zodra hij onverwachts met het onverwachte wordt geconfronteerd, schiet het hem te binnen dat hij toch wel *iets* weet, zij het dat dat alle Jezus weinig is. En daarom zal hij zich met een hoop van hysterie niet te onderscheiden poeha onttrekken aan de eisen van: een stringente methode te volgen, zich rekenschap te geven van al zijn beweringen. Daarentegen zal hij strikt persoonlijke visies tegen heug en meug opdringen aan mensen die nog zoiets als eerbied weten op te brengen voor zo iemand als 'een wetenschappelijk beoefenaar van een vak'. Kortom, hij zal bij die onverwachte confrontatie met het onverwachte precies die dingen doen, die hij zegt in anderen te verafschuwen. Maar wat wil men? Hij snuffelt aan een boek, en weet al, zonder het te lezen, hoe het in elkaar zit: hij zit al in de herberg, nog vóór Jan hem er heeft gebracht!

Hoe eenvoudig is, vergeleken bij dit harde en niet te onderschatten werk van een wetenschappelijk beoefenaar van een vak het tamme gedoe van een essayist, die toegeeft dat hij in een doolhof huist! Hoe zeker is een wetenschappelijk beoefenaar van een vak, als neem de eerste de beste: A.L. Sötemann, en hoe weinig doorgrondt zo'n figuur van Faust, toch óók een prof, maar inderdaad, bovendien een alchemist, deze waarheid: 'Wenn wir zum Gutem dieser Welt gelangen, / Dann heisst das Bessre Trug und Wahn/'. Enfin, een bepaald soort van wtsch. beoef. ve. v. (Ik kort het maar af, het is een mooi klinkend woord, daar niet van, maar het is toch ook een grote bek

[p. 103]

vol) is nu eenmaal niet moeilijk te begrijpen: ze hebben de eigenschappen van een specialist die in zijn denken over zaken die buiten zijn beperkte gezichtskring zijn gelegen, volkomen geatrofieerd is. 'Laat ons', zei Jan Vos al tot dat soort, 'Laat ons van de kunsten der aaloude Dichters spreken: wij hebben op Parnas, bij Apollo, school geleege, en letters gegeeten'. Tot wie met een plank voor zijn kop loopt, richt ook ik me niet, - mogen mijn uitgevers mijn boeken ook bij stapels bij ze binnendragen. Niet de basis van hun werkwijze maar hun persoonlijkheid is non-existent, iets wat van mij in ieder geval niet verteld kan worden: ik ben nooit op hùn Parnas geweest, en ze hebben me dan ook nooit kunnen verpesten. Ik richt me niet tot hen die zich laten voorstaan op hun toevallige opleiding, maar tot mensen die inzien dat het om innerlijke gaven gaat. Ik richt me tot hen die lezen niet als een plicht, maar als een plezier zien. Tot hen die niet teveel belang hechten aan het fabula docet, en tot hen die mijn werk niet al te lichtvaardig opnemen, zoals Hölderlin zei, die ik verder citeer: 'Wie alleen maar ruikt aan mijn plant, kent ze niet, en wie ze plukt uitsluitend met het doel er bij te leren, kent ze

ook niet'.

Laat ik één misverstand uit de wereld helpen: ik beschouw me niet als een vertegenwoordiger van enige stroming in de kritiek. Ik herinner me alleen, dank zij J. Kuin, een door de nood gedwongen schrijver te zijn. Maar laat ik J. Kuin de woorden die hij me uit het hart gegrepen heeft, laten:

'De nieuwe kritiek heeft zich nog te veel beperkt tot de eigentijdse literatuur. Men krijgt de indruk dat de literaire kritiek in Nederland, wat de oude letterkundige werken betreft, te veel blijft steken in de filologie. Als men de vraag stelt wat de nieuwe kritiek nu denkt over een of andere bekende schrijver uit de zeventiende eeuw, dan is het antwoord tien tegen een dat een team van specialisten of een zeer speciale specialist al jaren bezig is met een kritische standaarduitgave in tien delen, waarvan alleen het eerste deel tot nu toe is verschenen... in de jaren dertig'.

Ha, bepeins zo'n tekst, waakzamen, die het door gebrek aan voor-

[p. 104]

stellingsvermogen op diepzinnigheden niet zo erg hebt begrepen! En mocht de uitkomst van uw bedenkingen zijn dat ik een noodgedwongen schrijver ben, steek dan uw hand voor een keer in eigen boezem, gelijk ik de mijne steek in deze van Otilie die ik met hernieuwde welwillendheid omarm. Het zij verre van mij uw verdiensten te verkleinen, doch laat ik u wijzen op de door die verdiensten opgelegde plicht uw reacties op anderer werk niet bloot te stellen aan die kritische maatstaven die u zegt zelf te hanteren. Spreek met geen valse tong, opdat ik niet smeken zal: 'Geef dat zijne dagen kort zijn: een ander aanveerde zijnen ambt'.

[p. 105]

## NOTITIES BIJ WERK VAN HARRY MULISCH

## Notities bij werk van Harry Mulisch I

[p. 107]

H. U. Jessurun D'Oliveira heeft eens de moeite genomen te kijken hoe vaak er in *Het stenen bruidsbed* van Harry Mulisch gelachen wordt. Hij komt tot een aantal, dat, als ik me wel herinner, de 170 te boven komt. Toch vroeg hij zich niet af, wat lachen voor Mulisch betekent, maar misschien komt een close reader aan die vraag ook niet toe: wie aan het tellen slaat, leest woord voor woord, maar zekerheid dat hij aldus ook een overzicht krijgt van wat hij las, verschaft de methode hem niet. Toch stelde Mulisch in zijn essay *Stan Laurel en Oliver Hardy* dat lachen al aan de orde, eigenlijk deed hij dat al van de aanvang van zijn schrijverschap af: als Archibald Strohalm op nieuwjaar zich uit de boom Abram herboren voelt: in de bijbel is de zoon van Abraham *Izaak* (Hebr.: 'Hij (God) moge lachen', volgens J. van der Schaars *Woordenboek van voornamen*). Het lachen heeft bij Mulisch nooit opgehouden, - van zijn provo-boek vertelt hij dat het 'in een lach- en woedebui' is ontstaan, en in zijn tot 1966 laatste boek verklaart hij Eichmanns beruchte uitspraak 'ik zal lachend in mijn graf springen', etc. uit gebral van vrolijke jongens onder mekaar. Hij was toen de enige die zich niet verontwaardigd uitliet over zo'n frase: hij wist wat zulk lachen was. Ook hij immers liet zijn Norman Corinth (*Het stenen bruidsbed*), tandarts uit Baltimore, oorlogsmis-

[p. 108]

dadiger boven Dresden, lachend in een wagen ten onder gaan aan het eind van die roman. Het onbegrijpelijke leven roept angst op, alleen Zenmonniken schijnen het onbegrijpelijke belachelijk te vinden, en met hen heeft Harry Mulisch die trek gemeen. Hij wordt kennelijk niet begrepen, wil niet eens begrepen worden, heeft zelfs de pest aan begrip: hij houdt het op het lachen. In het boek dat zijn naam draagt, zegt Archibald Strohalm: 'hij zou de warmte en het begrip die ze (d.i. Jutje, een oudere zuster van Archibald, RC) voor hem overheeft, niet verdragen. Van geen enkel mens zou hij warmte en begrip verdragen! Het zou hem maar afleiden van zijn schemerachtige doel en hem terugtrekken in het menselijke, waar hij niets meer te zoeken heeft' (p. 86).

Dat klinkt nog redelijk, allemaal: ook het zich van het menselijke afwenden. Maar in *Het stenen bruidsbed* zegt Norman Corinth na zijn besluit, de stad die hij hielp vernietigen, op te zoeken: 'Zijn vrouw hoefde hij het niet uit te leggen, zij begreep immers alles? Zij begreep immers dit en dat en zo en daarom en waarom? Haar begrip hing in kringen om haar ogen, holde haar wangen uit, stond in flessen en potjes en buisjes naast haar bed' (p. 12).

Het frappante in beide citaten is niet de *overeenkomst* die men waarneemt, maar de radicale toon in het laatste, vergeleken bij de van inzicht getuigende redenering in het eerste. Die verschillen spruiten niet voort uit de 'psychologie' van Strohalm en Corinth, maar tonen hoe een beginsel, dat de schrijver zelf als juist aanvaardt, zich ook ontwikkelt, en dat het zulke beginselen zijn die de uitingen van de verschillende figuren en dus ook hun *ziel* ('Ik heb geen ziel,' zegt Norman Corinth) sterk bepalen. Het onmenselijke, het lachen, de lak aan het begrip èn derhalve aan de psychologie, het onmenselijke lachen dat Corinth met Eichmann gemeen heeft, bezie ik liever van deze gezichtshoek uit, en niet van achter een telraam.

Corinth, Strohalm: ze zochten het onmenselijke op - daar helpt geen begrip, geen medelijden: daar heerst de lach, de Witz, de geest. Daarom verschaft Mulisch zijn lezer ook geen sleutel tot zijn werk. 'Het boek is een afgesloten kast,' zegt hij in zijn nawoord bij *Archibald Strohalm*, 'en de sleutel ligt in de kast.' In zijn schrijven is een bewuste afwending van het publiek waar te nemen, en zijn ideaal

[p. 109]

is het 'niemand' te worden: een groot en onzichtbaar oog. Hoe komt het dat iemand die

zulke ideeën heeft toch populair kon worden? Mulisch werd populair in dezelfde tijd dat ook Lucebert (even maar), Karel Appel en Simon Vinkenoog populair werden - in die tijd dus dat het anti-intellectualisme het eindelijk begon te winnen van de hoe dan ook romantische, toch vooral rationalistische richting. Niet gestudeerd te hebben, ongeschoold te kunnen denken, de spontaniteit te hebben bewaard, dat waren in de naoorlogse dagen kwaliteiten om opnieuw te kunnen beginnen - althans in de kunst. Het anti-intellectualisme van deze mensen was in de oorlog zelf geboren. Wie toen het hoofd boven water moest zien te houden, moest iets hebben van de selfmade-man, en zo'n man is van nature achterdochtig met betrekking tot kennis die geen enkel praktisch nut oplevert. De lancering van zijn anti-aristotelische stelling (die ik hier nu maar kort onder woorden breng - de juiste tekst staat in *Voer voor psychologen*, p. 27/28): 'A is ongelijk A met als grensgeval dat het A is', een stelling waarvan de juistheid door Gibbs statistisch is bewezen, moest ook wel weerklank vinden in een tijd waarin het irrationele en absurde aan de orde van de dag was. Voor een schrijver die uit hoofde van zijn schrijverschap meer met het wonderbare dan met het waarschijnlijke te maken heeft, meer met een wereld van de fantasie dan met de fysische kosmos, opent de formule bovendien de mogelijkheid om zich te allen tijde en volgens een of ander systeem van zichzelf te distantiëren, - maar ook om zich te allen tijde en volgens een of ander systeem met iets of iemand, of met alles en allen te identificeren. Meer dan eens wees ik er elders al op dat Mulisch zich ook werkelijk splitst - in een 'ik' en een 'meer ik dan ik'. In een aan de stoffelijke wereld gebonden 'ik' en een niet aan die wereld gebonden 'meer ik dan ik'. Maar als dit meer ik dan ik niet aan de wereld gebonden is, waar is het dan? Het is in wat Mulisch 'het geschrevene' noemt. In *Voer* p. 182 schrijft hij: 'Ik ben niet die en die en doe daar vervolgens mededeling van: pas in deze regels sta ik op, en alleen in deze regels sta ik, nergens anders. Ik uit mij niet, ik in.' Dit ik is van de afgesloten kast die het boek is, de sleutel. 'Wat hier gebeurt,' zegt Mulisch dan ook (*Voer*, p. 181) 'is het oprichten van een structuur, meer ik dan ik, waarvoor mijn leven het

[p. 110]

materiaal levert. Wat is mijn leven? Het krabben van een beer over de rots, dat in de afgrond verdwijnt.' De natuurlijke realiteit vergeleken bij die van de realiteit in 'het geschrevene': 'Moorden zou groter bevrediging schenken dan schrijven, wanneer het niet zo voorbijgaand was, zo niet-gebeurd en buiten de geschiedenis.' (*Voer*, p. 78). Wèl gebeurd is dus het geschrevene, - er is, voor wie dit aanvaardt, geen andere conclusie dan: 'de werkelijkheid is de beschrijving van het niets' (*Voer*, p. 230). Zo wordt de natuurlijke realiteit getransmuteerd tot een wereld van vormen waarachter zich het ene, en dat wil hier zeggen: het Niets onthult. Ik kan blijven citeren, - hier is bijv. paragraaf 3 van blz. 227 uit *Voer* van toepassing, maar ik wil er vooral op wijzen dat het streven van Mulisch om 'niemand' te worden neerkomt op een identificatie van het Ik met het niets, en dus met de (fysische) werkelijkheid. In een grandioze formule worden alle tussenstations gelijkgeschakeld: ik - meer ik dan ik - de werkelijkheid - het Niets. Met topsnelheid lost het ik zich op in het niets, dat door deze formule identiek wordt met alles en natuurlijk ook met wie ernaar streeft. Logische identiteiten zijn dit niet - Mulisch noemt ze 'postlogisch'. Maar het klinkt ook een beetje Indisch, en oosters in ieder geval.

Mulisch vertelt in *Voer* dat hij als jongen van een jaar of dertien mateloos geboeid werd door de experimenten van Bram Vingerling, de hoofdpersoon uit een jongensboek van Leonard Roggeveen, die een recept in handen krijgt tot het fabriceren van een onzichtbaar makende stof. Hij vertelt, hoe hij ertoe kwam, in navolging van Bram Vingerling, zelf een chemisch laboratorium in te richten. Maar van lieverlee moet hem het oorspronkelijk doel, de onzichtbaarwording, als iets kinderachtigs zijn voorgekomen - en dit te meer naarmate zijn kennis van de scheikundige wetenschap steeg. Waarom verloor hij ten slotte zijn liefde voor dit vak? *Voer* zwijgt erover, - althans er staat een vervangende verklaring: hij was, door zich op de chemie te werpen, ontrouw geworden aan Vingerling, d.w.z. aan het ideaal onzichtbaar te worden. 'Want geen chemie was het, wat Vingerling bedreef, daarvan is nog nooit iemand onzichtbaar geworden, - het was

maar één ding: Alchemie.' (Voer, p. 146) Hij moet

[p. 111]

het, na de chemie, gezocht hebben in het occultisme (Voer, p. 20-23), een andere mogelijkheid voor het onzichtbaar worden misschien, tót hij ontdekte dat chemie noch occultisme hem iets hielpen, maar dat pas beide, verenigd in *alchemie* hem de weg terug wezen naar Bram Vingerling.

Alchemie - dat was de enige kunst die hem onzichtbaar maken kon, en zo kon Vingerling worden tot Hermes Trismegistus: wat Mulisch in de jongensheld geboeid heeft, was niet scheikunde, niet rozenkruiserij (Voer, 158), maar literatuur. Men moet alchemie niet splitsen in chemie en occultisme, zoals dat in de 18de eeuw al gebeurde, ontdekte hij. Hij vond ook, tot zijn 'peilloze verbazing' dat hij de hegeliaanse dialectiek tot in de finesses had herontdekt. Schrijven is worden en doen: 'Ik schrijf als een alchimist: ik doe en word, - en deze twee zijn hetzelfde ding.'

Waarom? Omdat de alchimist die de steen der wijzen zoekt en daartoe zijn brouwsel boven het vuur zet, tijdgeleijk met de veranderingen in zijn fiool mee verandert. Het koken daar, ginds, in het kristal, is hetzelfde proces dat zich afspeelt hier, binnen, in de ziel van de creator. Mulisch vond dat een innerlijk proces alleen dan voor de buitenwereld toegankelijk was, wanneer het zich objectiveerde in een uitdrukking. 'De geest heeft slechts intuïtie, wanneer hij handelt, vormt, uitdrukt,' is een uitspraak van Croce die ik hier aanhaal, zonder meer te weten waar ik ze ooit ben tegengekomen. Schrijven is voor Mulisch niet vertellen (verhaaltje) en overwegen (essay). De afwisseling in verhaal en essay in *Zelfportret met tulband* zijn niet 'twee' dingen, maar de veranderingen in het essay zijn een parallel van die in het verhaal. De schrijver 'doet' in zijn verhaal en 'wordt' in zijn essay: steeds minder ik, steeds meer ik dan ik. 'Alleen zo wordt voldaan aan Trismegistus' alias Vingerlings opdracht tot onzichtbaar worden. Het is een onzichtbaarwording in "het volstrekte leven" van het geschrevene. *Ik doe wat ik doe*. Het geschrevene is een organisme van taal dat mij baart als een tweede moeder' (Voer, p. 182).

Maar als het geschrevene voor deze schrijver een tweede moeder is, dan kan het bijna niet anders of Bram Vingerling is voor hem een tweede vader: klopt dat? Mulisch kreeg als jongen Roggeveens boek van zijn moeder, die hem na de scheiding iedere woensdag uit

[p. 112]

Amsterdam kwam opzoeken, als KVK, de vader, niet thuis was. De *verdwenen* vader - de *onzichtbare* Vingerling. Het is nog anders te zien: in *Archibald Strohalp*, welke naam dezelfde beginletters draagt als deze van Mulisch' moeder, Alice Schwarz, komt een boom voor die door de hoofdpersoon van het boek Abram wordt genoemd - zowel naar Abraham, stamvader van het joodse volk, als naar de held van het jongensboek. Harry Mulisch - *Voer* laat daarover weinig twijfel bestaan - stootte zich eens aan zijn vader: hij wilde zelf die vader worden. In zijn mythe van Oidineus doodt de held zijn vader, van wie hij weet dat het zijn vader is, en huwt er zijn moeder, van wie hij weet dat het zijn moeder is. Hij schiep a.h.w. een gesloten vorm waar hij zijn projecties - een vader, een moeder en een ik - in losliet. Zoals de alchimist het wezenlijke van zichzelf herkent in de steen die in zijn fles ontstaat, zo ziet de schrijver in de figuratie van zijn projecties het wezenlijke van zijn persoonlijkheid. We zullen hier niet aan het psychologiseren gaan en omstandig proberen ons in te leven in de situatie van een achtjarig jongetje dat meemaakt dat (en hoe) zijn ouders uiteengaan. Het feit zal best van allergrootst belang zijn, maar we kunnen er weinig over zeggen, omdat het jongetje toen hij begon te schrijven al geen acht meer was en aan een momentopname heeft men niets, wanneer men nauwelijks genoeg heeft aan een film. In 1936 betekende die scheiding tegelijkertijd meer en minder dan in 1961. Wanneer wij niet in staat zijn in te zien dat het motto van *Voer* de neerslag is van een jarenlange beleving van die ervaring, dan moeten we ook niet verwachten dat de psychologie ons hier helpen kan. Tussen het *historische* jaar 1936

(ik bedoel dus niet: het antihistorische jaar 1936 dat als een van de *Vandaag* in *Zelfportret met tulband* is opgenomen - dat 1936 is in feite van 1961) en het jaar waarin *Voer* verscheen, met motto en al, ligt nog een tussenstation - het jaar 1953, waarin *Chantage op het leven* verscheen. Daarin staat op p. 123/4 (1ste dr.) een passage die men met vrucht met het motto van *Voer* vergelijken kan. Ik kom hier later nog op terug, maar zeg er vast van dat ook hier de overeenkomsten van minder belang zijn dan de verschillen. Koeler is het motto, 'onmenselijker' - toch voelt men ook in de passage op p. 123 van *Chantage op het leven* al een zich afwenden van warmte en begrip.

[p. 113]

Zijn boek, of beter: het geschrevene heeft niets te maken met een toevallige scheiding van twee toevallige ouders op een of andere toevallige dag. Maar het toevallige vastgegrepen en opgeheven uit de tijd constitueerde het geschrevene dat hem baarde als een nieuwe moeder. Alleen zo kon een toevallige moeder de moeder, een toevallige vader de vader een toevallige datum het vandaag worden - een vandaag dat altijd geldt, hoezeer de kalender het ook ontkent.

Wie het *Zelfportret met tulband* overziet, vindt in het eerste Vandaag de drieëenheid van het gezin, dat daar al begint af te brokkelen. In het tweede Vandaag zet zich dit voort in het afscheid van de moeder. In het derde Vandaag is Harry in zekere zin al alleen. Alleen-zijn is, voor Mulisch, het belangrijkste avontuur in de wereld: een tegen allen, of allen tegen een - in een van zijn gesprekken met Nol Gregoor heeft hij dat tot zijn thema verklaard. In dit derde Vandaag vertelt hij dan ook van zijn vliegmanie en van het streven uit zichzelf weg te raken. Hij wil dit aan deze wereld gebonden ik zien te overwinnen en hij stelt zo'n overwinning in het vierde Vandaag, waarin hij terugkeert naar school en bovendien chemie begint te studeren, als eis. De poging mislukt jammerlijk, maar in het vijfde Vandaag ontdekte hij in het schrijven een mogelijkheid om aan die eis te voldoen. In dat vandaag is Harry ook daarom alleen, omdat zijn vader in een kamp is geïnterneerd. Het zesde Vandaag is het tweede afscheid van de moeder, die naar Amerika vertrekt, en waardoor het proces van alleen komen te staan wordt voortgezet. In dit vandaag komt de mythe van Oidineus voor, en daar geeft de schrijver ook uiting aan zijn verlangen de plaats van de vader in te nemen, - maar die mogelijkheid staat pas open in het zevende Vandaag, waarin zijn vader overlijdt. In het achtste Vandaag ontmoet hij Lou. Het is een vandaag waarin hij nog steeds de plaats van zijn vader niet ingenomen heeft: de plaatsvervangende vader is Lou. Hier zien we Mulisch in gezelschap van Hein - een soort Oliver-Hardy-tweeling: 'Werp je op tot de Paulus van de beweging,' zegt Mulisch tegen zijn vriend, - en verder: 'Ik zal de Petrus worden' (Petrus is *steen*). Maar nog rijst Lou boven ze uit - de oplichter die God was, de voorafbeelder van Tanchelijn - Tanchelijn, die Lou voorafbeelde! In het negende Van-

[p. 114]

daag ten slotte openbaart zich het Niets aan de schrijver als laatste werkelijkheid. Van het zesde Vandaag af zien we dus de zoon, die als de vader worden wil; die daartoe de eerste stappen zet (in VII) die in VIII inziet dat zijn afhankelijkheid berust op de onjuiste mening dat hij minder zijn zou dan Lou - een plaatsvervangend beeld Gods - en die in IX het Niets erkent als enige werkelijkheid, die zich in tal van vormen aan hem onthult. Dit niets wordt in het essay van het achtste Vandaag al aangekondigd in het aan de Oepanishad ontleende motto erboven: "'Geloof mij mijn kind,'" zei hij, 'wat dat ijle is, dat heeft de wereld als haar ziel. Dat is werkelijkheid. Dat zijt gij, o Sjewetaketoe', - een citaat waar het oosterse, waar ik het over had, door aan het licht komt. En aan het slot van het boek *Voer voor psychologen*: 'En schaterlachend, op één pantoffel, de andere op mijn hoofd, ga ik op weg naar een donkere, glanzende stad achter de bergen, tjokvol mens, licht, lawaai, nacht, beweging - ja ik kom, eindelijk, ik kom,' waarmee hij ook zijn sympathie voor het Zenboeddhisme toont. Maar hoe gebruikt Mulisch die oosterse ideeën, en waar heeft hij, die als selfmade-man geen theoreticus is, ze voor nodig? Hij

had die nodig om, in wat ik zijn identificatieprobleem noem, enig houvast te hebben. In de aanhef van *Voer* schrijft hij: 'Wie ik wel ben ongeveer, heb ik meer dan uit mijn eigen daden geleerd uit de daden van anderen jegens mij, wanneer ik niets deed. Doe niets en let scherp op. De afgrond die dan opengaat, of niet, dat ben jij' - o Sjewetaketo, zeg ik er maar bij. Aan andermans daden jegens hem kent hij zichzelf. Wie *Zelfportret met tulband* overziet, ziet Mulisch' weg van de drieëenheid naar het niets - de weg van Bram Vingerling. Natuurlijk is de verleiding groot om met een boek als *Voer voor psychologen* in handen en met de daarin aanwezige autobiografische gegevens de boeken van Mulisch te 'verklaren' door de problemen ervan terug te voeren naar zekere gebeurtenissen in zijn jeugd: een omgekeerde weg. Men zal gemakkelijk begrijpen dat het *Stenen bruidsbed*citaat inzake het begrip van de vrouw van Norman Corinth dat ik in het begin van dit opstel gaf, zich ontwikkeld heeft uit het daarmee vergelijkbare citaat uit *Archibald Strohalms*: maar wie had kunnen voorzien dat de auteur van *Archibald Strohalms* ook een boek *Het stenen bruidsbed*

[p. 115]

schrijven zou? Wat Mulisch doet is zich toevertrouwen aan het schrijven dat hem naar het in de toekomst verborgen onbekende voert.

Wij zagen hoe *Zelfportret met tulband* een weg was naar het niets. Maar ook was het de weg om *niemand* te worden, de weg naar identificatie van het ik met het Zelf (in de opvatting van Jung). Schrijven, zo blijkt, is voor Mulisch de weg om erachter te komen, welke bedoeling dit Zelf eigenlijk heeft. En het is de ontdekking van die bedoeling die het ik verlichting brengt: satori. Alleen dagen die satori brengen, zijn Vandagen: daarom ontkent Mulisch continuïteit, evolutie, en daarom is er ook geen verband tussen die Vandagen dan dit van de satori.



# Notities bij werk van Harry Mulisch II

[p. 116]

*Het stenen bruidsbed* is een historische roman. Maar het verleden waarin de roman zich afspeelt, ligt nog wel zo dicht bij ons, dat we van contemporaine geschiedenis mogen spreken. Behalve een historische roman is het ook een avonturenroman; het karakteristieke is dat de avonturenroman van de historische gescheiden wordt. Typografisch komt dat tot uitdrukking in het gebruik van gewone letters (romein) voor het avontuurlijke deel van de roman, terwijl het historische gedeelte werd gecursiveerd. Stilistisch verschil is er ook. Het avontuurlijke wordt in gewone, gangbare taal verteld, het historische steekt in een homerisch kleed, en doet klassiek aan. Een gevolg van dit maniërisme is de mythologisering van het bombardement: wat in de zangen is vastgelegd, is historisch onaantastbaar geworden. Er gebeurt wat er gebeurt: onherroepelijk. Dat gevoel van het onherroepelijke heeft men als lezer *niet* in het avontuurlijke deel: de taal kristalliseert er niet uit tot een zang, en integendeel vindt men hier de ontrafeling van de mythe - van dat wat in schuine letters tegen de infectie door de tijd moest worden beschermd: een ontmaskering, een analyse. Op het stuk van de structuur (vertelling - zang etc.) loopt *Het stenen bruidsbed* dus al vooruit op *Zelfportret*, (uit *Voer*) waarin vertelling en bespiegeling elkaar in de Vandagen voortdurend afwisselen: ook hier is er een 'doen' (in de zang) en een 'worden'

[p. 117]

(in de vertelling). Zulk schrijven bedoelt geen scheiding van avontuur en geschiedenis, maar de vereniging ervan: avontuur en geschiedenis zijn een en hetzelfde ding. Men kan dat trouwens zien: de tweede en derde zang ontwikkelen zich logisch uit het eigenlijke verhaal. De zangen zijn niet alleen maar mythologisering van het bombardement: nooit had het verleden actueel kunnen worden, als het alleen verleden was, een verloren raken in de tijd. Dit verleden werd een vandaag, omdat de dertiende februari van het jaar 1945 in het heden getrokken werd door de brief die Corinth aan het begin van de roman ontvangt. Opnieuw beleeft hij de aanval op, de triomf over en de ondergang van Dresden, en deze drie gebeurtenissen, bezongen in de zangen, *herhalen* zich: in de confrontatie met, de verovering en de vernedering van Hella. In de zangen is Dresden de personificatie van deze vrouw - in het verhaal is deze vrouw een personificatie van Dresden. Daarom betekent Hella ook iets voor Corinth; zij was niet maar een vrouw die men het bed uitgooit en uit het hart: zij veroorzaakte een gebeurtenis die gevolgen had, een schuld die men op zich laadt en die men af te betalen heeft. Zij leverde Dresden uit, en Dresden haar - zoals Troje Helena prijs gaf en zij Troje.

Geschiedenis is voor Mulisch iets dat niet bestaat, zoals ik aan het slot van mijn vorige notities al zei. Er bestaan alleen Vandagen, er is discontinuïteit en Vandaag X is niet te verklaren uit Vandaag X-I of een daarvoor gelegen Vandaag. Een Vandaag voltrekt zich in wat Mulisch noemt 'een punt des tijds' (*Voer*); de rest van de geschiedenis zakt weg in het niets - daar ligt Dresden, naast Hitler en Djengis Khan. In dit bardo wachten de historische gebeurlijkheden tot iemand ze terugroept in zijn bestaan - maar bestaat Norman Corinth wel? Hij wist dat zijn werk deel was van dat van Hitler: 'Ik was één nacht bij de Waffen S.S., één nacht pantserruiter in het barbarenleger...'

Volgens deze maatstaf moeten wij een oorlogsmisdadiger in hem zien: Dresden was geen Vandaag. 'Ik zal mij terugtrekken in de heuvels,' denkt hij, 'en het ondoordringbare, onbeweeglijke antigeschiedenisboek schrijven, waarin het Massacre van Dresden niet meer obscuur is ten overstaan van de Slag bij Dresden en de Slag bij Marathon,

[p. 118]

maar waarin Napoleon en Miltiades in een nootje onder de tekst staan' - hij zal van Dresden een Vandaag maken.

Om het volgende in te leiden is het nodig een laatste opmerking te maken met betrekking tot het verschil tussen gewone tekst en zang: in de tekst is Corinth *in* Dresden en in het heden; in de zang vliegt hij boven Dresden over het verleden heen, dat tegelijk een heden is. Boven Dresden krijgt hij een overzicht. In Dresden raakt hij bijna verdwaald. Boven Dresden heerste hij met zijn kanonnen - tot hij neergeschoten werd: de nieuwe Daidalos. En hiermee hebben we een belangrijk motief te pakken in dit boek van Harry Mulisch: het labirint.

Het huis waar Corinth in terechtkomt, wordt ons beschreven als 'een architectonische koortsdroom van terrassen, hopen, nissen, klaterbekkens, dichtgemetselde en weer doorgebroken deuren, en in de hoogte kleine torens en daktuintjes in verdiepingen...' Maar Corinth voelt er zich thuis, en hij neemt de bewoners ervan voor zich in: Hella, Ludwig, Günther, Eugène. - Ook de stad is een labirint: 'Günther stopte. De straat, waarop vlekken geel licht lagen, was leeg. () Ook de zijstraten waren leeg. Tussen de straten was niets: nacht, begroeid, heuvelend veld, waaruit puin stak, soms een gemetseld stuk kelder. Sinds tien minuten dwaalden ze rond zonder iemand tegen te komen.

"Wat nu?" zei Günther en kruiste zijn armen. "Zo kunnen we niet doorgaan. En een uur geleden heb ik het direct gevonden! Overal herken ik iets, en dan weer iets anders, maar hoe het in elkaar past, weet ik niet."

Corinth, die er nooit eerder was, wel. 'Hij zocht de Grote Beer, de poolster, en riep wijzend: "Daar is het noorden!" () Hij raapte een kleine steen op, haalde diep adem en ontdekte op een paar kilometer afstand een fel verlicht bouwseltje.' Het blijkt voor de chauffeur Günther een oriënteringspunt te zijn, en zo vinden ze dank zij de sterren - want hoe komt men anders uit een labirint? - de weg. In de auto voelt Corinth zich dronken van de cognac. Tussen de puinhopen rijdend, dacht hij - en Mulisch denkt er ook zo over: 'Ieder afzonderlijk huis is een donkere puinhoop, en (hij) voelde verbazing

[p. 119]

en kneep de hand om de steen.' Vanwaar die verbazing? Elders in dit boek somt Corinth tegenhanger Schneiderhahn de namen op van Piranesi, Altdorfer, Ruysdael, Poussin, Wordsworth en Frederik de Grote: mensen die op ruïnes verslingerd waren. Hij citeert Heidegger: 'De wereld ontsluit zich aan de horizon der vernietigde gebruiksvoorwerpen.' In *Voer* schrijft Mulisch van het niets, dat het zich voor Rilke onthult in het afgebroken huis: 'dat is pas een huis'. Men zou zeggen, zolang er dood is, is er hoop. Corinth omklemt de steen alsof die hem helpen kan!

Ten slotte komt hij in de congreszaal, waar hij met allerlei mensen kennis maakt. Nog steeds voelt hij zich dronken, en dan, als de duizeling hem overvalt, is het er weer: de gehoorshallucinatie, die door een visuele wordt begeleid. In zijn jeugd had hij dit al - het duurde nooit lang en de klanken toonden maar weinig samenhang. Hier verandert de ruimte 'in een bulkende hersenschim, waarin hij plotseling alleen was met zijn naam (die hij bij het zich voorstellen steeds noemt, RC) en hij klemde zijn linkerhand om de steen en dat was het enige dat er toen nog was, de steen, die in zijn handpalm drong...'

Een automatische beweging van zijn spraakorganen dwingt hem tot het uitspreken van de naam Zeno, en bij het horen daarvan komt de kleurige verraderlijke Schneiderhahn op hem af, en raken de twee in gesprek - dronkemanspraak, die veel waarheid bevat. 'Is deze stad misschien dezelfde?' vraagt Corinth - en Schneiderhahn begrijpt hem niet: wij wel, althans een beetje: 'Is A gelijk A?' Is Dresden 1945 hetzelfde Dresden als dit? In de nu volgende bladzijden zet Corinth zijn geschiedenisfilosofie uiteen, waar ik al iets van gezegd heb in het voorgaande. Het zijn misschien de belangrijkste bladzijden van dit boek (p. 49 en volgende). Schneiderhahn, die geestelijk en lichamelijk Corinth ver de baas is, begrijpt hem woord voor woord, maar drijft onmiddellijk de spot met de theorie, die hij zich in dat korte ogenblik heeft eigen gemaakt. Zijn lachbui gaat in hoesten over en Hella biedt hem een glas water aan. Maar "het is al over," hijgt Schneiderhahn en

veegde zijn mond af, terwijl hij met zijn schoen het speeksel in het tapijt wreef, in de lege ruimte, waar het vol was geweest en waar nu een kleine steen lag, alsof dat alles is wat rest van wat een mens

[p. 120]

zegt in een vreemde stad, een kleine steen, wat rest van wat een mens zegt, en waar de rook koud werd en begon te stinken'. Men voelt natuurlijk de symboliek: zonder deze steen der wijzen, die aan de drager ervan identiek is, zonder deze steen, gevonden in het labirint onder de sterren, zou Corinth niets hebben gezegd; de duizeling zou hem hebben overmand - hij zou Schneiderhahn nooit hebben ontmoet, hij zou niet eens in de congreszaal zijn geweest!

Een ander motief in dit boek is dat van de emotionaliteit. Wanneer in een kroeg een man zijn verhaal doet van de luchtaanval op de stad, ziet Corinth in Schneiderhahn de Aangegrepene. In *Het stenen bruidsbed* - een boek in vijf delen - heeft ieder hoofdstuk een titel. De titel van het eerste hoofdstuk, tevens het eerste deel, staat tussen haakjes, en het heet '(Maar zonder emotie)'. Corinth, woonachtig in Baltimore, ontvangt daar een uitnodiging voor een congres in de DDR. Het slot van het hoofdstuk gaat zo: 'Hij keek weer in de brief. Toen hij zag in welke stad het congres gehouden zou worden, struikelde zijn hart (maar zonder emotie) en hij wist, dat hij gaan zou. Zijn vrouw hoefde hij het niet uit te leggen. Zij begreep immers alles? Zij begreep immers dit en dat en zo en daarom en waarom? Haar begrip hing in kringen om haar ogen, holde haar wangen uit, stond in flesjes en potjes en buisjes naast haar bed.' Zij had zich toevertrouwd aan de chemie: zij liet fiolen zorgen, ver van Hermes Trismegistus; zat boordevol begrip: kortom - zij had pas karakter! Verder in het boek, wanneer Corinth op het punt staat, Hella te verleiden, vinden we een gesprek tussen die twee:

(Corinth) "Het moet heerlijk zijn karakter te bezitten.

(Hella) Voelt u zich zo karakterloos, Herr Corinth?

(C) Zou je iets anders kunnen hebben in plaats van een karakter? Een beeld misschien? Of zo maar een lege ruimte? Misschien is het hele begrip persoonlijkheid romantiek. Het hele begrip karakter..."

En hij denkt: 'Waarom kan ik niet naar haar toelopen en zwijgend over haar heen gaan liggen op de rand van het bed? Hier was hij en daar was zij, en buiten vloog een kraai in het zwarte ravijn!' - maar Hella herinnert hem toch nog even aan zijn vrouw: 'Gaat u me nu vertellen dat uw vrouw u niet begrijpt, en dat u wel

[p. 121]

veel van haar houdt maar toch zo eenzaam bent?'

En hij: 'Als mijn vrouw begreep, dat zij mij niet begrijpt, zou alles misschien in orde zijn. Mijn vrouw begrijpt zelfs, waarom een muis piep zegt en een gans kwak. Weet u een groter ijdelheid dan begrip? Heeft u zich weleens afgevraagd, of er misschien een vergissing is gemaakt met de grote gevoelens?' (Hij maakt onderscheid tussen echte en code-gevoelens.) Het is Corinth uiteraard niet ontgaan dat iedere ideologie haar aanhangers enige idealen voorhoudt, ze overreedt, tot het nastreven van een aantal deugden en het in stand houden van een aantal taboes. 'Neem de oorlog,' zegt Corinth. 'De code schrijft voor, dat je je vijand moet haten, en een variant, dat je hem moet liefhebben. Maar ik heb de nazi's gehaat - ook niet liefgehad, stel je voor. Er was alleen een vage walging, een gevoel van onreinheid, eens kijken, vermengd met een soort opwinding, ja, misschien ook wel afgunst of heimwee of zo iets. Een vreemd rommeltje bij elkaar. Maar als bijvoorbeeld iemand in de ondergrondse zich voor mij dringt, zodat ik de trein mis, dan haat ik hem met echte haat. Meer dan Hitler.' En omdat de codegevoelens niet echt zijn, maken ze geen 'geschiedenis'. Van het door hem gebombardeerde Dresden getuigt Corinth dan ook: '*Het is of het nooit gebeurd is*. Drieduizend jaar geleden. Ik ben een onder Agamemnon gesneuvelde Griek, die nog leeft' (cursivering aangebracht). In het begin van de roman wordt dat al aangeduid: 'Hij

herinnerde zich iets dat hij ergens gelezen had: *De ziel gaat te paard*. Toen hij voor de eerste keer in New York was, had hij pas na drie dagen beseft, dat hij er was.' Maar later dan, toen in de kroeg de luchtaanval herleefde in de verbeelding van een der slachtoffers? Toen hij haar zag lopen: 'het houten been naakt en hard onder de gebloemde jurk uit, het andere been dik voor twee () toen voelde hij zich opspringen in zichzelf, van zijn stoel overeind, achter ze aan - om wat te doen? te smeken? te bedelen? zich neer te werpen?' - maar dit rommeltje van code-emoities kreeg hij door. Dat was geen ziel, het was 'begrip' en Corinth bleef zitten en overwon de aandrang en luisterde.

Er bestaat een opvatting die zegt dat kunst een mogelijkheid voor de kunstenaar schept, zich in zijn werk te realiseren: het kunstwerk is

[p. 122]

een vorm van zelfbevestiging. In het museum waar Corinth Schneiderhahn ontmoet, denkt Corinth: 'Arme Rembrandt. Arme Bernardino di Betti Biagio, genoemd Pinturicchio, "de kleine Schilder". Voor één uur terug op aarde, als het moet in de uiterste ellende, zouden zij al hun werk inruilen: om daaraan te herinneren, hebben zij het gemaakt. Arme doden. Apen achter spiegels...:

Corinth zelf huldigt een andere, boeddhistische, opvatting - niet kunst als zelfbevestiging, maar als middel om zich van het ik te bevrijden. Evenals Harry Mulisch wil Corinth zich van de dwaling dat hij bestaat, ontdoen. Niet alleen alchemie en boeddhisme hielpen de schrijver daarbij, ook Thomas Mann, voor wie Mulisch veel bewondering heeft: 'Das Gefühl, das warme, herzliche Gefühl ist immer banal und unbrauchbar, und künstlerisch sind bloss die Gereiztheiten und kalten Ekstasen unseres verdorbenen, unseres artistischen Nervensystems. Es ist nötig, dass man irgend etwa Aussermenschliches und Unmenschliches sei, dass man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe, um imstande und überhaupt versucht zu sein, es zu spielen, damit zu spielen, es wirksam und geschmackvoll darzustellen. Die Begabung für Still, Form und Ausdruck setzt bereits dies kühle und wählerische Verhältnis zum Menschlichen, ja, eine gewisse menschliche Verarmung und Verödung voraus. Denn das gesunde und starke Gefühl, dabei bleibt es, hat keinen Geschmack. Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt' (*Tonio Kröger*).

Een ander motief is de zon, de alomtegenwoordig afwezige, die leven schept en vernietigt en die de aarde, moeder aarde tyranniseert. Deze uitdrukking die op ongezochte wijze aan Freuds Oedipus herinnert, schept de mogelijkheid in de zon een vader-, in de aarde een moederbeeld te zien. We zagen al dat Dresden en Hella symbolen waren voor elkaar; aangezien Hella ook de moeder is van een jongetje van wie ze alleen maar een tandje over heeft, mogen we in haar ook een moederbeeld zien - voor Corinth, die een tandentrekker is. Maar de Zon?

In de alchemie zijn de drie hoofdkleuren, zoals men zo langzamerhand wel weet, zwart, wit en rood. Opmerkelijk is dat in *Het zwarte licht*

[p. 123]

de zon zwart is; in *Het stenen bruidsbed* is de zon wit en wordt er ook met wit geassocieerd. Bijvoorbeeld: 'De zon lag op het tafellaken' (p.9); 'de zon raasde door het glas, langs plinten en het marmer van de wasbak, en plaste over de witte tafel' (p. 116); 'in de zonnige, lege kamer ging hij zitten aan het gedekte tafeltje' (p. 118). *Het zwarte licht* werd geschreven toen K.V.K. nog leefde; maar het kondigde zijn dood al aan. *Het stenen bruidsbed* werd geschreven toen de vader gestorven was, en de zon is er wit. Het zal er nog mee eindigen dat in een ander werk de zon rood zal zijn: zocht Mulisch niet het land op van de rijzende zon en daarna het rode Cuba?

Zon en aarde als de twee elementen die de prima materia vormen waaruit de hermafrodit gevormd wordt, zoals het kind ook uit zijn ouders geboren wordt. Maar

daarom zijn de zon en de zoon ook één, evenals de aarde en de zoon. In *Het stenen bruidsbed* wordt op blz. 10 Corinth verschrikkelijk gehavende gezicht beschreven. Men krijgt er geen helder beeld van - de beschrijving doet denken aan een schilderij van Willem de Kooning. Van dit gelaat zegt Mulisch: 'Dit hief hij op naar de zon.' Zon en vernietiging zijn één. Als Hella door haar code-gevoelens misleid wordt (ze is overtuigd communiste), denkt hij: 'uit de zon zal ik op je verblinde ogen neerduiken, als een Hun, en wat zal ik je voorbeeldig straffen'. Op p. 117 wordt de zon actief: 'Tevreden knabbelde de zon aan het grijsblauw brussels kant in het dal.' Op blz. 137 breekt het oordeel los: 'De zon staat op de muren en op het plaveisel en op de pompeuze warenhuizen van elbebandstenen uit de bergen. Het is zelfs niet warm, niet zomer, februari, maar plotseling breekt er een reusachtige scherf uit de hoek van een bankgebouw en valt tussen de mensen op het trottoir. Zo begon het cataclysm van het licht. Op hetzelfde ogenblik, na zoveel jaren, zijn de bezoeken overal in de stad. Schoorstenen en daken worden weggevreten en hagelen in brokken en gruis in tuinen en op straat; overal knapt hout, ploft steen; trams, fietsers, auto's zakken door het verpulverde asfalt en rijden plotseling in zand; in alle buurten breken huizen verlicht in zichzelf. Waar schaduw is, blijven de dingen het langst, maar waar was ten slotte nog schaduw? Rokend zonk de stad in elkaar onder de hermetische werken van het koude, bewegingloze zonlicht - tot het kalm straalde op de hermeneutische zee.'

[p. 124]

Maar even één als Corinth was met de zon, is hij het met de aarde. Als het boek begint, is Corinth aan het tuinieren. Als Schneiderhahn hem naar zijn liefhebberijen vraagt, antwoordt hij: tuinieren. Aan het slot van het boek wandelt Corinth in de tuin van zijn pension en wordt er overvallen door Ludwigs hond, die zijn kleren met zijn modderige poten besmeurt. Even later ontmoet hij Eugène, die hem schaterend vergelijkt met een tuinman die hij kent. Tuinieren is: uit liefde de aarde vernietigen; we hebben al de reeks *Dresden-Hella-aarde*: bestaat er een daarmee overeenstemmende reeks met de zon daarin als een van de termen? *Het bombardement* - de zon. Een derde element ontbreekt: welke romanfiguur vervangt in dit boek de vader?

Als Schneiderhahn zich aan Corinth voorstelt in de congreszaal, staat er: 'Een gorilla boog tegenover hem in het gedrang, een sigaar in zijn ene, een glas in zijn andere hand, geen snor, maar aan zijn kin een donkere, vierkante baard (); en stond alweer achterover met zijn spieren en keek op hem neer uit welk oerwoud? Welke uit zijn krachten gegroeide jongensdroom van macht, moord, machinaties, opgericht in de stegen van Duitsland?' Later, als Corinth zich tegenover Hella over Schneiderhahn uitlaat, zegt hij: 'Hij is helemaal een romantische persoonlijkheid. Als hij een sigaar rookt, is het of er een natuurverschijnsel plaatsheeft. Alles wat hij doet is even schilderachtig. Nu en dan deed hij mij denken aan mijn vader, zoals ik mij hem herinner van toen ik een jaar of vijf was.'

Van zijn ambivalente gevoelens voor Schneiderhahn geeft Corinth blijk, als hij ziet dat Schneiderhahn zijn hand op Hella's knie legt: 'Heel goed, alles wat hij doet wordt toegevoegd aan mijn kracht, omdat niet ik het doe.' Wanneer Corinth in het museum denkt dat hij Schneiderhahn ontmaskerd heeft, staat er: 'Zij keken in elkaars ogen. Het laatste woord hing tussen hen in, klonk nog, roerloos keken zij elkaar aan. Corinth zag dat het voorhoofd tegenover hem klam was; onder zijn eigen ogen begon een spiertje te trillen, en hij wist, dat Schneiderhahn het zag. Hij zweeg en lachte, keek in kleine ogen. () Bruine ogen. Pupillen, kijkgaatjes - wat keek erdoorheen, welk ding? Wat was dit?' Maar in *Voer* schrijft Mulisch van zijn vader: 'Als ik door de stad

[p. 125]

loop verbeeld ik mij soms, dat je juist de hoek om bent van de straat, waar ik ook in moet, en als ik om de hoek kom ben jij juist weer de volgende hoek om; en als in de tram iemand naar me kijkt en zijn ogen lijken op de jouwe, dan denk ik: misschien ben jij het, misschien heb je even bezit van zijn blik genomen om naar mij te kijken, hoe het

met mij gaat.' Wat er door Schneiderhahns ogen keek, was de vader, de niet-bestaande vader: het niet bestaan: het niets. De afgrond die voor hem openging in Schneiderhahn zag hij, en dat was hij: de haat, het tegendeel van 'het onzichtbare zien' dat Mulisch in *Voer* definieerde als de liefde. De oorlogsmisdadiger die hij zelf was, herkende hij (ten onrechte, zoals men weet) in Schneiderhahn. In het volgende hoofdstuk (*formules, peniskokers*) blijkt Schneiderhahn pas echt de Aangegrepene die Corinth al in hem zag. Meegesleept door zijn emoties, bezweert hij Corinth te geloven, dat hij geen moordenaar is. In *Voer* schrijft Mulisch: 'De moeder verliest haar zoontje en schrijft een gedicht - en ieder woord is gelogen. De kinderloze dichter, allergisch voor vrouwen, schrijft een gedicht over een moeder die haar zoontje verliest - en heel het land weent van ontroering.' - We zijn bij Thomas Mann terug. Schneiderhahn en Corinth: de aangegrepene en de emotieloze - de oprechte leugenaar en de liegende oprechtheid: zag Corinth die pupillen eigenlijk wel?

Nu even aandacht voor Eugène, wiens naam 'welgeboren' betekent, en naar de eugenetica wijst. Hij heeft iets van de homunculus of van de versierde mens; hij is de reden waarom dit boek geschreven werd, zoals later Eichmann de reden zou zijn waarom *De zaak 40/61* geschreven zou worden. En zoals Eichmann in een glazen cel bewaakt moest worden, zo vinden we in dit boek ook Eugène achter glas: de geest in de fles. In de kamer waarin Corinth, Eugène en Ludwig te zamen zijn, ziet Corinth een tweede kamer, die in de eerste was gebouwd: 'met kozijnen en glas, trapje en deur; daarbinnen lag een vrouw in bed, hij zag alleen haar witte haren op het kussen'. Later in het boek ziet Corinth deze Eugène opnieuw in die omgeving. 'In de zonnige, lege kamer ging hij zitten aan het gedekte tafeltje bij de boekenplank aan het raam en zag Eugène in de tweede, glazen kamer.' En weer

[p. 126]

in gezelschap van de oude vrouw. We zien Eugène vooral ook in gezelschap van Ludwig, die de schrijver eens de Grote Magister noemt. Ludwig is het ook die Eugène naar het sleuteltje vraagt en tot de conclusie komt: het sleuteltje zit in de kast. Wie is Eugène? Iemand die dicht bij Hermes staat. In de kamer vindt Corinth een boek: 'Met opgeschoven helm en Grieks profiel in gouddruk stond Pallas Athene op de band, geschraagd door een gestileerde boom of *zuil*, waaraan twee eikels hingen.' (cursivering aangebracht). Athene en Hermes, afgebeeld op een boek: de afspiegeling van de fiool van de creator! In dit boek steekt dan ook een sleutel, een verschroeid kranteknipsteltje, waarvan de letters nauwelijks te onderscheiden waren, - vage herinnering aan Vingerlings chemisch recept.

Als Corinth Eugène in *Het stenen bruidsbed* voor het laatst ontmoet, gebeurt dat op zijn dakkamer, waar het donker is. Eugène komt daar binnen, en Corinth zegt: 'Doe het licht meteen aan,' waarop Eugène antwoordt: 'Voor mij hoeft het niet, hoor' - hij was immers een plaatsvervanger van Hermes. 'Maar toch doet hij wat hem gevraagd wordt. 'Verblind sloten ze hun ogen. Toen hij (Corinth, RC) weer kijken kon, was Eugène's shawl rood.' En verder: 'Uit iedere zak van zijn kamerjas haalde Eugène een sinaasappel en hield ze lachend omhoog.' Deze jongen veroorzaakte de satori van Corinth.

Ik kom nu, onder verwaarlozing van nog andere motieven, tot het laatste dat ik aan de orde zal stellen, - dat van de branden, en zal daarna trachten de verschillende draden bijeen te brengen. Het boek kreeg twee motti mee, een uit de *Ilias* en een uit de *Annalen* van Tacitus. Dit laatste luidt: 'Hoe populair dit ook was, het miste zijn uitwerking, omdat het gerucht ging, dat Nero tijdens het branden van de stad in zijn paleis het toneel bestegen en Troje's ondergang bezongen had, de huidige ramp vergelijkend met de vernietigingstaferelen uit de voortijd.'

Er moeten relaties bestaan tussen Troje, Rome en Dresden. 'De 'slapenden,' citeert Mulisch in *Voer* van Heraklitus, 'zijn medescheppend en medewerkzaam aan wat in de wereld geschiedt.'

Corinth is afkomstig uit Baltimore, de stad die in 1904 door brand in de as werd gelegd. Tegenover de brandende steden staan in deze roman ook plaatselijke brandjes. Corinth

is nog maar nauwelijks in

[p. 127]

zijn Dresdens pension gearriveerd, of Ludwig vertelt hem, zingend ongeveer, en spelend met zijn plectrum, van een daar in het Louisenhof gestichte brand. Het boek dat Corinth vindt met het kranteknipstel is door brand beschadigd: het knipsel nog het zwaarst. Als Corinth aan het slot zijn wagen in puin rijdt, steekt hij de weglopende benzine in brand om bij het licht ervan het knipsel te lezen. We hebben hier dus twee reeksen branden: Troje, Rome, Baltimore, Dresden tegenover Louisenhof, het boek en de auto. Als Dresden met die laatste reeks branden *niets* te maken had, dan was er met Dresden niet veel meer gebeurd dan het geschiedenisboek ervan te melden heeft. Maar als Dresden alleen maar een historisch vraagstuk belichaamt, hoe zou dan die stad iets aangrijpends voor Corinth kunnen zijn? Er moet iets wezen dat deze stad uit die reeks van het historisch onherroepelijke tilt, en, wij weten het, het is Hella. Dresden is Corinth's huwelijksbed. Hij, een tuinier, stak Dresden in brand. Uit liefde voor de moeder vernietigde hij de aarde en vereenzelvigde zich ermee. *Dat* haalt Dresden uit die rij van Troje tot Baltimore, - uit de voorstelling van de code-mens. Corinth plaatste bewust die stad buiten de orde van de geschiedenis en schakelde die in een andere, tegenhistorische in: in deze van het Louisenhof, het verbrande boek, de vlammeende wagen. Want wie werd er gearresteerd voor de brand in het Louisenhof? De stoker, de braafste kerel ter wereld, zegt Ludwig ontevreden, een man die vroeger *tuinman* was... En was ook Corinth geen brandstichter toen hij Dresden in puin gooide, de wagen in de fik stak? Ja, hij was het: de creator, die zijn vuur oprakelde om zijn mortificatio te verrichten.

Wie de beginselen van Manns Kaltstellungstheorie als juist aanvaardt, aanvaardt ook dat de vorm pas de inhoud maakt. In dit geval betekent dat, dat de zangen Corinth pas maken tot wie hij wordt. Met elke stap in de zangen, komt Corinth zelf een stap vooruit: de zang schenkt hem zijn bewustzijnsinhoud. Wanneer dus in de eerste zang te lezen staat over het bombardement van Dresden: 'Het genot van de opwinding sloeg door zijn lichaam' dan gebeurt dat niet op 13 februari 1945, al had het daar kunnen gebeuren, en gebeurde het daar misschien ook wel, maar het gebeurt vooral nu,

[p. 128]

op dit moment in deze zang: op deze dag van het jaar 1956. En wanneer er in de derde zang staat: 'Een scherf was uit de zon gebroken en lag op aarde te branden' dan gebeurt ook dat niet in 1945, maar in 1956. Corinth weet het dan al: de zon, de vader, dat werd hij: hij doodde de vader en huwde de moeder: Dresden. Hij verleidde Hella en sloeg Schneiderhahn van zich af. Er was iets met hem gebeurd - hij had zichzelf verwekt, hij werd een ander.

'Een scherf was uit de zon gebroken en lag op aarde te branden. De stad naderde, zij waren alleen met haar: zij en zij, verder geen jongens meer. Een gevoel van vervreemding besloep hem. Het was of hij verwacht had haar ongedeerd terug te zien: dat de aanval geen werkelijkheid was geweest, maar een akkoordje, een knipoog tussen hem en haar, zonder verplichtingen, zonder gevolgen. Hij keek omlaag. Langzaam gleed de schotel vuur voorbij en hij voelde, dat er iets in hem veranderde: haast niets, maar *precies in het midden*. Zijn beoliede vingers gleden over het warme staal en met een gevoel of hij hol werd, wendde hij zijn ogen af en keek voor zich in de nacht.' Cursivering aangebracht. Een stukje voor een seksuoloog met gevoel voor beeldspraak, - maar van mij mag men het ook 'gewoon' lezen.

Eén ding is duidelijk: Dresden - anders dan hij verwacht had - verplichtte hem wel tot iets, had gevolgen. Niet voor *de* geschiedenis misschien, maar wel voor de zijne. Corinth had de vader overwonnen: Schneiderhahn - maar was het wel waar? En vooral: was het terecht? Als Eugène bij hem in de kamer komt, met zijn sjaal en zijn sinaasappelen, vertelt hij Corinth dat Schneiderhahn is geweest. Wat had die nog te bespreken? De zaak

was afgerond. In gedachten loopt hij de gebeurtenissen nog eens na, en hoort Schneiderhahn weer pleiten: dat hij geen moordenaar was, dat hij die indruk maar gewekt had, omdat hij Corinth haatte - misschien. En hij corrigeert zich daar: haten, waarom? *'Ik ken u niet eens.'* En Corinth, ad rem: 'O, dat is niet nodig voor haat.' Dan breekt de verlichting in Corinth door: 'Ongebroken, *wit* licht doorstroomde Corinth van hoofd tot voeten. De ploert! Hij had niet gelogen! () Hij was een strijder voor de goede zaak!' Een *beul* zou geweten hebben, dat het om iemand te haten niet *nodig* was hem ook

[p. 129]

te kennen! Onmiddellijk maakt Corinth zich meester van Günthers wagen, snelt ermee naar Schneiderhahns hotel en vindt hem daar: de 'vader', trillend als een riet en dodelijk beangst. Dan slaat hij erop los, en wordt zichzelf, razend, lachend: 'er is een ernst zo diep, dat zij alleen maar lachen kan'. Geen begrip, maar homerisch gelach een lach- en woedebui.

Dat was Schneiderhahn. En Hella? Ook haar verried hij. Samen met haar in de concertzaal wordt hij sprakeloos. Zijn begeerte is voorbij; hij laat haar in de steek, en vergeet zijn hoed. In een klein hoofdstuk, 'Een kleine, zwarte hoed' huilt Hella, in haar bed, de hoed (♂) tegen zich aangedrukt, haar eenzaam verdriet uit: *een rots met een hoed* een moeder en haar minnaar (zie p. 147).

Na het pak slaag aan Schneiderhahn rijdt Corinth de wagen te pletter. Gewond - in welke mate wordt niet verteld, tast hij in zijn zak naar lucifers, maar vindt het verbrande kranteknipstel, door Krschowsky, de bouwmeester van Ludwigs huis, geschreven. Met de laatste lucifer ontsteekt hij het vuur en leest een gelegenheidsstukje ter herdenking van Schliemanns 50ste sterfdag.

'vond hij negen Trojes onder elkaar, het derde, lieve lezer, gij hebt het begrepen, met sporen van brand, gewelddadige verwoesting en de "Goudschat van Priamus".'

Troje in Troje, en in dat Troje de goudschat. Hoe zit dat met Dresden - is ook daar een schat?

'Een mens werkt, vrijt, slaapt, eet - en overal op aarde wordt inmiddels alchemie bedreven met de dertien letters van zijn naam.' Met deze zin die uitdrukt dat een mensenlot tegenwoordig gedetermineerd wordt door wat anderen van die mens weten, begint deze roman. Het hele boek door blijft Corinth ook in letters gevangen, en welke! 'A mister Corinth,' zeggen de stewardessen, 'O mister Corinth'- en aan het slot wordt hij door een knipsel in een labirint van negen Trojes geworpen, geschreven door de stichter van zo'n labirint, wiens naam zelf al een labirint van letters is.

De auto werpt Corinth uit bij het ongeluk, en vliegt in brand: een parallel met het in brand geschoten vliegtuig in '45, dat hem ook uitwierp. Hij werd gered, toen - maar nu? Zijn brand is een mortificatio - is er geen goudschat?

Den Haag, januari '67



# Notities bij werk van Harry Mulisch III

[p. 130]

'De man die het boek van de schrijver leest, die ervaart datgene, wat de schrijver heeft als hij de werkelijkheid bekijkt,' zegt Mulisch tegen Nol Gregoor in woorden die nooit geschreven werden<sup>1</sup>, maar die het waard zijn om alsnog geschreven te worden. De wereld in de wereld is een andere dan de wereld in het boek. In de wereld in het boek werd de wereld in de wereld geconserveerd. Wat hopeloos voorbij zou zijn gegaan zonder de schrijver, werd aan de vergankelijkheid ontrouwd. Een moment werd vereeuwigd, een stukje ruimte. Schrijven is een beetje hetzelfde als fotograferen, met dit verschil dat schrijven ook *buiten* de zichtbare objecten kan: 'Iedere kunstenaar,' denkt Akelei uit *Het zwarte licht*, 'is een soort neger, - met stilte om zich heen.' Of ook: 'Een leven, omgeven door het volstrekt onbekende.' En Corinth, terugdenkend aan zijn jeugd: 'De enige die ging in de heldere ruimte, altijd de enige.' Het 'één tegen allen, of allen tegen één' noemt Mulisch in een gesprek met Nol Gregoor zijn thema. Het is het thema van Archibald Strohm, Akelei, Corinth, van Tanchelijn, 'die eindigde met zichzelf tot God uit te roepen', maar van Sander Broodman uit 'Keuring' (*De versierde mens*) vooral: 'Niks christendom!' zegt de soldaat tegen de officier die hij met een pistool bedreigt, 'God worden! En nu vervoegen! Ik word God, jij wordt God, wij worden God, zij worden God...'

1) Inleiding Nol Gregoor, *In gesprek met Harry Mulisch*, Amsterdam, 1965.

[p. 131]

*Het stenen bruidsbed*, zegt Jan Hein Donner in zijn artikel over dit boek van Mulisch (*Podium*, jrg. 1960/1961, nr. 4, p. 60) is geen boek voor lezers, maar voor schrijvers. Donner drukt zich ongelukkig uit. Het is een boek waarin het geschrevene - de wereld in het boek - voor velerlei uitleg vatbaar is. Daarom mag er aan het geschrevene niet getornd worden.

*Krschowsky* heet een onzichtbare figuur in dat boek.

*Xquiq* heet de vader van *Quauhquauhtinchan*.

*X-Eichmann* staat er in *De Zaak 40/61*, p. 136.

Schrijven is beter dan zeggen. Een letter zegt immers ook meer dan een klank, onder bijzondere omstandigheden.

Karl Viktor Kurt heet Harry's vader. Maar zo noemt hij zijn vader nooit: die heet voor hem K.V.K.

En *Schneiderhahn*? Een naam die dit verborgen houdt in dertien alchemistische letters: *Hein, D..ner, schah*. Een duidelijke verwijzing naar het achtste Vandaag uit 'Zelfportret met tulband' (*Voer*). Alexander Schneiderhahn heet deze man die zijn initialen gemeen heeft met Alice Schwarz, de naam van de moeder van Harry Mulisch. Ik ben zo vrij om in de verzelfstandiging van de letter en van het leesteken een opstand te zien van de vluchtige klank, die bevestiging zoekt - een parallel met Sander Broodman en andere usurpatoren van de troon Gods.

Het eerste hoofdstuk van *Het stenen bruidsbed* heet, en de haakjes eromheen horen erbij: (*Maar zonder emotie*).

De eerste zin ervan gaat zo: 'Een mens werkt, vrijt, slaapt, eet - en overall op aarde wordt inmiddels alchemie bedreven met de *dertien letters* van zijn naam' (het gaat *hier* over Norman Corinth). Orthografie en leestekens maken wezenlijk deel uit van Mulisch zijn expressiemiddelen. In 'Oneindelijke aankomst' staat ergens het woord 'dwangarry', dat gezegd wordt door een door echowerking gestoorde grammofoon. Er is geen enkele reden om dit woord, dat zuiver klankweergave is, niet als *dwangarri{e}* te spellen. Maar juist die y is zo veelzeggend hier, want daaraan *zien* we dat dwangarry te maken heeft met 'dwang' en met 'Harry': die y maakt associaties los, die anders waren blijven slapen. Mulisch heeft belang bij de letter, bij het woord als combinatie van

[p. 132]

letters; hij heeft geen belang bij het gesproken woord, dat voorbijgaat. Het geschreven woord is vereeuwigd.

Xquiq - een woord dat niet bestaat. Dat samengesteld werd uit letters die iets te verbergen hebben; X: het onbekende. Quiq - kwik: Mercurius. Xquiq: de god in het onbekende. Het is het beste het raadsel te vergroten, zegt Mulisch in *Voer*. En tegen Gregoor zegt hij: 'De psychologie doet haar uiterste best het te verkleinen.'

Norman Corinth, Archibald Strohalm en Tanchelijn: allen doen ze tegen de buitenwereld. Het één tegen allen brengt dat ook met zich mee. Ze scheppen hun wereld en zij vernietigen die met zichzelf daarbij. Wie God wil worden kan misschien ook niet anders, en God worden willen ze allen, d.w.z. het hogere dat ze voorzweeft, realiseren. Mulisch spreekt hier en daar over de *opdracht* die ieder mens te vervullen heeft, maar die in het onbekende huist, zodat niemand weet welke opdracht hij te vervullen heeft. Maar allen hebben ze een idee van een strikt persoonlijke godheid met wie ze zich vereenzelvigen willen. Zo heeft Akelei zijn neger, Corinth heeft op zijn minst een Homerus, Strohalm zijn boom Abram, en Tanchelijn Godzelf als ideaal om naar te streven, - een onbereikbaar ideaal. Op hun weg daarheen is geen hinderpaal ze te veel. Maar ze mislukken allemaal, op Akelei na. Akelei wiens dood samenvalt met de ondergang van de wereld is de enige die door tegenspoed gelouterd wordt. Alle anderen gaan a.h.w. te vroeg dood. De wereld doet nog niet met ze mee, de wereld overleeft ze, en staat ze naar het leven. Dat kon bij Akelei niet. Maar Akelei deed ook niet tegen de buitenwereld, en als hij ertegen had gedaan, dan nam hij later, door zich uit die wereld terug te trekken in een soort van kluizenaarsbestaan, die daad weer in zichzelf terug. Met hem deed de wereld mee. Ze stierven samen. Zij rusten in vrede.

Tussen Akelei en de anderen bestaan dus een paar verschillen. Ook de anderen gaan ten onder, met hun, maar niet met *de* wereld. Geen hunner neemt de daad tegen de wereld in zich terug. Maar geen hunner schuift ook de verantwoordelijkheid voor wat ze deden op anderen af, of verkoopt smoesjes wanneer alles anders uitpakt dan ze

[p. 133]

geloofden. Zij waren zelf verantwoordelijk, en wilden dat blijven. Hun enige fout was hun *doen*.

Eichmann deed tegen de wereld. Het één tegen allen, deze romantische visie door Mulisch op hem geënt, en niet zonder goed motief, plaatst ook hem boven de mensen: een lotgenoot van Corinth, Strohalm en Tanchelijn. Hij schiep zich zijn eigen wereld, Eichmann, maar die werd buiten hem om vernietigd: het eerste verschil. Ook hij wilde God wel worden, d.w.z. het hem voorzwevende ideaal verwezenlijken: het Woord, das Befehl. Toen ging ook hij ten onder, maar zonder de daad tegen de wereld ongedaan te hebben gemaakt. En toen hij ter verantwoording geroepen werd, goochelde hij Kants categorische imperatief te voorschijn: een smoesje: het tweede verschil. Kan men Eichmann vergelijken met Corinth en de zijnen?

In *Voer voor psychologen* geeft Mulisch ons de goede raad: 'doe niets en let scherp op.'<sup>2)</sup> Niets doen is voldoende om de mensen tegen je in het harnas te jagen. De klappen die je daarbij oploopt, dat ben jij<sup>3)</sup> (tat tvam asi).

Wie is Harry Mulisch? Wanneer hij ziet dat de kritiek hem vergelijkt met W.F. Hermans en G.K. van het Reve somt hij verschillen op: hij vormde zich zijn 'definitieve' wereldbeeld (dit gebeurt gewoonlijk in de periode van het 12de tot het 17de levensjaar) in de oorlogstijd, en dat is bij de twee andere schrijvers dus anders. Later schrijft hij: 'Ik ontdoe mij van de waan dat ik besta.' Hij bestaat niet, hij doet niet, hij voorspelt de

ondergang van de wereld die nabij is, de oplossing in het niets, de uitstorting van *Vingerlings Abrovi* over alles en allen: de vrede. Mulisch lijkt het meest op Akelei. Maar heeft zijn zelfportret iemand die van anderen verschilt doordat hij in een bezet land dat wachtte op bevrijding opgroeide - ook werkelijke 'portretwaarde'? Of is het alleen maar een *beeld* dat ons gevoel voor analogie bevredigt:

2) *Voer voor psychologen*, Amsterdam. 1961, p. 9.

3) Als onder 2.

[p. 134]

bezet land en de waan te bestaan, bevrijding en de verlossing uit die waan?

Bij alle verschil in talent tussen Da Costa en Harry Mulisch wil ik me het volgende toch niet graag laten ontgaan:

Isaïc da Costa, 1798-1860, telg uit een Portugees-joods koopmansgeslacht te Amsterdam, vormde zich zijn 'definitieve' wereldbeeld tussen zijn 12de en 17de jaar, dus van 1810 tot 1815: in een bezet land, te midden van de vernieling, in de hoop niettemin op een bevrijding. Z.i. was in zijn dagen de uiterste grens van verwijdering tussen God en mens bereikt.

De eenheid in God was in Nederland, zowel als in Europa, gebroken, en redding kon nu alleen nog maar komen van de Messias, die dan ook door deze dichter spoedig werd verwacht, en wel in Nederland, dat daartoe immers uitverkoren was (Akelei, Mulisch, Tanchelijn en Lou).

In 1823 - hij is dan 25 jaar oud - verschijnt zijn fel bestreden geschrift *Bezwaren tegen de geest der eeuw*. Te verdedigen was zijn visie niet, althans niet op het laag bij de grondse niveau van zijn critici. Van zijn overwolks niveau af was polemieken zinloos: zijn tegenstanders zouden zich hebben moeten verplaatsen naar een wereld waar ze hem nog steg kenden. Zijn 'romantiek' was geen vlucht in het verleden (of in de ruimte: hij bleef immers altijd in Nederland of Israël, maar wat is voor hem het verschil?) maar het wachten op de spoedige komst van de Messias.

Mulisch' commentaar hierop: 'Ja, dat is wel gek!'

Maar ook hij met zijn onbekende opdracht richt zich op de onbekende toekomst; hij wordt er trouwens kriegel van, zoals Gregoor zegt, wanneer men hem naar de oorsprong vraagt en naar de oorzaak van zijn doen en laten. Voor zover hij er zich zelf over uitlaat - de puberteit, de oorlog en de bevrijding - schijnt met dergelijke ervaringen en ideeën, zij het met minder gaven.

Het kan niet anders, of zoals God Tanchelijn als voorbeeld voor ogen staat, waardoor ook voor hem de toekomst zo belangrijk werd dat hij er het verleden voor ontkennen kon, zo zweeft Mulisch een beeld voor, - dat van Hermes Trismegistus. Tussen Eichmann en Hermes staan

[p. 135]

de andere figuren: Corinth, Strohalm, Tanchelijn, die zowel van Eichmann als van Hermes iets hebben, en Akelei, die Hermes het meest nabij is. Dat de andere figuren een deel Hermes, en een deel Eichmann zijn, kan men zien aan bijv. Corinth. Corinth-Hermes: de zanger; Corinth-Eichmann: de bommenwerper. En zelfs Eichmann heeft twee gezichten in één: dat van Hermes: de *ziende* getuige, dat van hemzelf in het kwadraat...

Maar dat betekent alleen maar dat Eichmann niet de werkelijke tegenpool van Hermes kan zijn. Die tegenpool immers moet ondeelbaar zijn: zolang iets nog in delen uiteen kan vallen, zolang staat het onder controle van de god der veranderingen. 'Er is geen enkele reden dat iemand de ene dag dezelfde zou zijn als de vorige. Of als de vorige seconde. U kunt over een minuut in een krankzinnige veranderd zijn, of in een kangoeroe, of in een brandgeur. En de wereld bestaat ook niet. Ik kan buiten komen en zij is verdwenen. Alles

kan. Geleerden ontsluiten een silurische formatie en vinden er een locomotief in.' Dat is niet de dronkemanspraak van Corinth in het befaamde debat met Schneiderhahn.4) Dit is dronkemanspraak van *niemand*, in *Het zwarte licht*.5)

Wie, of wat is de Eichmann-in-het-kwadraat, en hoe is hij te overwinnen? Op de eerste vraag geeft *De zaak 40/61* antwoord. Op de andere vraag moeten we het antwoord zoeken. Laten we beginnen met het eenvoudigste.

In zijn Eichmann-boek noemt Mulisch Eichmann 'het ideaal der psycho-techniek', d.w.z. de juiste man op elke plaats. De man die precies doet wat er van hem verwacht wordt, zonder dat hij er vervelende vragen over gaat stellen. De blindelings gehoorzame slaaf, de machine, het mechaniek dat reageert zoals het reageren moet, omdat het niet anders kan, omdat het daartoe is gemaakt. Hij is de mechanische mens, de homunculus, een van de dromen der alchimisten, maar hij loopt *bij bosjes* rond en hij is vrij. Hij is de levende dode, die, zegt Mulisch 'de machine schiep naar zijn evenbeeld'. Op hem

4) *Het stenen bruidsbed*, Amsterdam, 1959, p. 49-53.

5) *Het zwarte licht*, Amsterdam, 1956, p. 81.

[p. 136]

berust grotendeels onze maatschappij. Hij is het die het telkens weer zegt: Eid ist Eid, Jud ist Jud, Befehl ist Befehl. De *input* is gelijk aan de *output*: IS is IS. Eichmann in het kwadraat was een levende computer. En hij is niet de enige.

In *Zelfportret met tulband (Voer)* vertelt Mulisch een mythe, de mythe van Oidineus en de Computer. De Computer stelt iedere voorbijganger dezelfde vraag: wat is de mens? Wie niet het juiste antwoord geeft, wordt op staande voet geliquideerd. Oidineus komt eraan, en krijgt het raadsel op. Met dieven vangt men dieven. Oidineus denkt na, drie dagen lang. Dan geeft hij het antwoord, het juiste en het luidt: 'Wat is de mens?' Op het moment dat de Computer dat hoort, siddert hij en valt sissend en brandend ineen. 'Wat is de mens' is 'Wat is de mens'. Maar Oidineus werd een machtig heerser en zijn Teiresias had de scherpste ogen van het land. Ieder mens, en dus ook Eichmann, heeft die kanten in zich: de beul en de getuige, het doen en het zien. Ieder mens is ergens een Xquiq, ieder mens is ergens een X-Eichmann, maar welke kant overheerst? Tussen Computer en Hermes bewegen zich Mulisch' mensen, de Corinthians, Akeleis en Tanchelijns. Men kan Eichmann met Corinth en de zijnen vergelijken, - we moeten de spiegel in de gaten houden, zegt Mulisch. En zijn mensen, ik. Want het heeft iets van een verlichting te zien wie er dicht bij Hermes staat en wie bij de Computer...

# Notities bij werk van Harry Mulisch IV

[p. 137]

'Misschien kan men de mensen onderverdelen in hen, die op tractors klimmen en proberen er nog iets van te maken, en hen, die maar liever meteen door de woestijn blijven lopen,' schrijft Mulisch als hij in Israël de tegenstelling ziet tussen noeste landarbeiders en nomaden. Altijd was zijn sympathie bij de man, die 'als een verschoppeling door de ongereptheid trok'.

In zijn Eichmann-boek, als hij op zoek gaat naar de gruwel en zijn afbeelding, verklaart hij zich solidair met zijn collega's Nietzsche, Sade en andere machtswellustelingen op papier. 'Iets schrijven en iets doen maakt nu juist alle verschil van de wereld uit. Zelf heb ik eens geschreven, dat ik afstam van een volk, dat zich placht te vermaken door zuigelingen in de lucht te werpen en deze op de punten van hun sabels op te vangen, - daarmee ben ik nog steeds geen nazi, maar nog altijd een schrijver...' Schrijvers staan eerder aan de Hermes- dan aan de computerkant. Het maakt verschil of men barbaar wordt en in de werkelijkheid zijn cultuurvijandige neigingen botviert, of dat men slechts op papier de ondergang van de wereld nastreeft. Corinth-Eichmann, die van 13 februari '45, is schuldiger dan Corinth-Hermes die als een nieuwe Homerus die nacht in 'zangen' herleven doet. Corinth-Eichmann is de versierde mens, Corinth-Hermes een verschoppeling. Mulisch weet, evenals Nietzsche, dat 'jeder Handelnder gewissenlos ist', en wat hij de bedoeïenen vóór

[p. 138]

geeft op de Israëli's met tractor en al, is hun instinct voor ruimte, 'dat hen op zo lichte wijze bezit doet nemen van het landschap, zonder het te veroveren, zonder het te vernietigen'.

Een dergelijk instinct voor ruimte kunnen we niet toeschrijven aan Norman Corinth, niet aan Sander Broodman uit 'Keuring', of aan sergeant Massuro. Niet aan de Basileus, die de straten op liet breken om een knikker terug te vinden, die hij in zijn jeugd verloren had. Want al deze mensen veroverden en vernietigden de aarde: Corinth in Dresden, Sander Broodman, als hij, denkend aan zijn voorbije liefde, in de aarde graaft (in *Keuring* wordt bovendien in de grond geschoten), Massuro die in het spel 'landje veroveren' bij herhaling de aarde met zijn werpmes doorsteekt.

Mulisch spreekt in *Voer* van de 'elementaire beweging' en in *Archibald Strohm* vergelijkt hij die beweging met de val van een steen (p. 218). In het nawoord van dat boek beschrijft hij de nacht dat Siberië door een natuurramp werd getroffen: het zou gaan om een reusachtige meteoriet, daar ingeslagen. Iets dergelijks in *Het stenen bruidsbed*, waar het bombardement in verband wordt gebracht met het nieuwe Jeruzalem dat neerdaalt op aarde. Of neem 'De tegenaarde', die hij definieert als iets wat de aarde wordt, 'wanneer een andere planeet op haar neerdaalt en zichzelf wordt'. Het verband tussen deze elementaire beweging en sex is gemakkelijk aantoonbaar: men hoeft maar op de analogie Dresden-bombardement en Hella-Corinth te wijzen. Of te tonen dat moeder aarde door haar zonen wordt belaagd, - bedoeïenen uitgezonderd. Dat die zonen hier in de rol van meteorieten en planeten treden, - plaatsvervangende symbolen voor de zon, de vader. Als dat gebeurt - die nederdaling uit de ruimte - wordt de aarde tot tegenaarde en de steen een deel van de aarde.

Wat ik nou zo opmerkelijk vind, is de idealisering van die bedoeïenen. Ze zou moeten leiden tot een afwijzing van de barbaren, die de aarde vernielen - maar dat is niet zo! Mulisch steekt zijn bewondering voor de Basileus met zijn knikker niet onder stoelen of banken, en ook de andere figuren worden blijkbaar door een of ander idealisme - de realisering van de tegenaarde - beziel. Mulisch is de enige geweest die zo'n idealisme ook toeschreef aan Eichmann:

[p. 139]

'We stappen uit en staan in een stilte van buiten de aarde. Tientallen kilometers verder liggen de roodkoperen bergen van Jordanië; tussen ons en die bergen, omzoomd door een onmenselijk wit landschap van zoutrotsen, duizend meter in de diepte, ligt een ademloze *aquamarijn*: de Dode Zee. Als ooit een naam juist is geweest, is het deze. Hier, op dit laagste punt ter aarde, vierhonderd meter onder de zeespiegel, is iets verschrikkelijks gebeurd. De dood heeft er gestalte aangenomen. Hier is de vuist neergekomen: de plaats waar wij staan heet Sodom. () Heeft hij iets als dit willen zijn, Eichmann?' (cursivering aangebracht).

De aarde vernietigen is niet alleen haar vruchtbaar maken, het is ook zichzelf vernietigen. De aarde bevat een schat: daar moet naar gegraven worden - dat deed de Basileus dus ook. En Norman Corinth kreeg een bericht in handen over de schatten die Schliemann opgroef in Troje. Dat is dan de *troost* die rest: Corinth mislukte. Maar Schliemanns zijn dan ook dun gezaaid. Was Corinth integendeel geslaagd, dan was de aarde daar gewijde aarde geweest.

Jan Hein Donner zegt in zijn studie over Mulisch' boek *Het stenen bruidsbed* (*Podium* '58, nr. 4 (1960/61): 'Altijd al had Harry Mulisch een voorkeur voor het geografisch plaatsen van zijn verhalen (de omzwervingen van de diamant, Quauhquauhtinchan, Massuro). Vele malen komt de schrijver in zijn eigen boek voor, éénmaal zelfs onder zijn eigen naam. Een grapje: 'kaartenlistige Harry', - een veelzeggende aanduiding. Het ideale denken is voor Mulisch: in kaart brengen.' Maar wie zijn verhalenbundel *De versierde mens* leest, en wie zich Siberië, de Dode Zee en Dresden herinnert, voelt er meer voor te zeggen, dat Mulisch erop uit is het geografisch vastgelegde *uit* kaart te brengen. En bovendien te personifiëren. Over Israël, in *De zaak 40/61*: 'Het is een land als een ziel. *Als een land heilig is, dan is het dit land.*' En verder: 'Israël is zelf een mens. Het lieflijkste meer op aarde, verbonden met het afgrijselijkste door een rivier, waarin de god werd gedoopt, dat is een mens. Dat is geen geografie, dat is theografie.' Iets dergelijks geldt ook voor de plaats die Schliemann had blootgelegd; en daarom kon Troje een symbool worden voor Corinth: hij hoopte in Dresden een schat te vinden - hij hoopte dat

[p. 140]

het bombardement de stad gelouterd had, en dat hij er het Nieuw Jeruzalem zou vinden. Mulisch' mensen staan even ver af van Hermes als van de computer: dat is wel de conclusie die we nu trekken kunnen. Ze zijn geen heiligen, ze zijn evenmin gangsters. Ze staan zo ver van de bedoeïenen af, als ze af staan van de versierde mens: deze die met zijn techniek een geworden is, en die zijn ziel inruilde tegen transistors, draadjes en batterijen.

Ik kan er niets aan doen, maar als ik deze problematiek overdenk, dan moet ik verband leggen tussen Mulisch' opvatting, die in de computer een wezenlijke bedreiging voor het menselijk bestaan ziet, en de filosofie van A. Roland Holst die wereld en wezen tegenover elkaar plaatst. Wel is het zo dat de laatste nauwelijks redding ziet voor wereld of wezen, terwijl Mulisch in elk geval zijn mensen nog heeft, die de overwinning van de wereld op het wezen kunnen voorkomen, - maar als de techniek een eigen bewustzijn gekregen heeft, en zichzelf kan voortbrengen, hoe ver is dan zijn inzicht van dat van Roland Holst verwijderd?

Denkbeeldig acht hij zo'n ontwikkeling zeker niet. In *Wat gebeurde er met sergeant Massuro?* staat: 'Boven Ceram wordt een klein, grauw vliegtuig zonder kentekenen door een Indonesische batterij neergeschoten. Het is leeg. Ook geen foto's aan boord. Alleen radiografische apparatuur voor draadloze besturing: - of zelf een levend wezen?' In *De versierde mens* denkt de onderzeezelfmoorder Brose: 'De machine was *zijn* lichaam. Hij was van ijzer geworden.' Of ook: 'Een seinend vliegtuig, een over de wissels steigerende trein, een schip met mensen erin, het zijn wezens van hogere biologische orde dan een mens.' In *Het stenen bruidsbed* maakt Corinth deel uit van de bemanning van een Liberator, of een vliegend fort. In *Voer* wordt zo'n vliegtuig door de Duitsers

omlaaggehaald: 'Ik weet dat er acht mannen in een machine zitten', schrijft Mulisch daar (p. 136). Maar hoeveel leden telt deze bemanning?\*

In werkelijkheid werd een Liberator door dertien man bemand, al kon het inderdaad met minder, maar *niet* met zeven.

[p. 141]

Het zijn 1. de fiere Frank 2. de blauwogige Corinth 3. de edele Archie 4. de onberispelijke Patrick 5. de kaartenlistige Harry 6. de seinensteile Jimmy 7. de nimmer falende Alan. Maar het achtste bemanningslid ontbreekt! Was ook dit vliegtuig zelf een levend wezen?

# Notities bij werk van Harry Mulisch V

[p. 142]

De novelle *Oneindelijke aankomst* werd geschreven in de winter '51/'52, en volgt dus meteen op de roman *Archibald Strohalm* waarmee Mulisch de Reina Prinsen Geerligsprijs won. Het verhaal gaat zo:

Er is een jongen, Harry Mulisch genaamd, die zich in het zwembad enige faam verworven heeft met een sprong, uit mislukking geboren, maar onverwacht schoon en in de loop van de herhalingen vervolmaakt. Hij springt altijd om drie uur, en tal van toeschouwers stromen tegen die tijd het zwembad binnen. Ook nu. De nieuwe karos staat op de hoge, zelfverzekerd; de plank veert. Een blik op de klok leert dat het over drieën is. Het is een beslissend tijdstip. Hij waagt de sprong en - weg is hij. Als hij bijkomt, bevindt hij zich in een keldergang, wordt er door de machinist gevonden, die hem hardhandig door een luik gooit: zijn zwembroekje blijft achter in de strijd. Waar bevindt hij zich? In een donker, oneindig uitgebreid gewelf met pilaren en gloeilampen. De vloer staat onder water. Met gevoelens die ik niet hoef te beschrijven, zoekt hij zich een weg en komt ten slotte bij een oude grammofoon aan, model His masters voice, die hij in werking stelt. Het is een omgekeerde sfinx, d.w.z. niet een die vragen stelt op leven en dood, maar een die raad geeft op leven en dood. Het blijkt nl. dat de jongen, Harry Mulisch, zich op een kruispunt bevindt, niet in de ruimte, niet in de tijd, maar daarbuiten in het leven zelf. Er is sprake van een oud en een nieuw Haarlem. Wie in deze baarmoeder terechtkomt, wordt opnieuw geboren: maar waar? In het leven dat men al kent, dat dus al dood is

[p. 143]

wanneer men er terugkeert na hier te zijn geweest, of in het nieuwe leven? De grammofoon wijst de springer de weg: er is een uitgang naar het nieuwe Haarlem: een kilometers diepe put, met ginds aan het einde het schemerige licht, het land van de belofte en hoop. Maar tussen dat leven en dit oog: de verschrikking!

Harry Mulisch deinst terug: dat nooit! Er is een tweede verbinding met het nieuwe Haarlem, zegt de plaat, maar het is nutteloos die te gaan. Toch gaat de jongen die weg. Het is geen put, deze keer, maar een trap, een wenteltrap: het inwendige van een reusachtig slakkehuis, want naarmate de jongen hoger stijgt, des te meer naderen muren; zoldering en vloer elkaar. Het is duidelijk dat hij zich klem zal werken door steeds verder te gaan. Maar daar, op het punt waar hij niet verder kan, ziet hij het licht: een punt in de top van dit labirint! Een lichtvlek valt op zijn borst, en in die lichtvlek ziet hij, als door een camera obscura: het nieuwe Haarlem: de bomen als bomen, een meisje als meisje. Hij keert terug naar de grammofoon, en werpt een blik in zichzelf: geen jongen als jongen, maar de binnenkant van wangen en bovenlip, een roze schemering in de mond: pezen, botten, strengen: de versierde mens van Vesalius!

Er is nog een derde verbinding met Haarlem: opnieuw een tocht omhoog, door een koker, via een ladder. Maar, zegt de grammofoon: dat is het goede Haarlem niet, het nieuwe niet: het is dat wat je al kent en dat dus oud is, en dood en voorbij. Maar Mulisch aarzelt niet, bestijgt de ladder, stoot een luik open, en ja hoor! Hij is er. Maar hij is er niet... Want zoals we al vermoedden: dit is geen Haarlem-nieuwe-stijl. Dit is geen Haarlem dat je *ziet*, geen bomen als bomen, maar houten groeisels met duizend schijfjes chlorofyl...

In een op de plaats van zijn uitwerping gevonden oude overall keert hij terug naar het zwembad, dat hij niet herkent dan als een labirint van draaideurtjes en gebogen, metalen stangen. Niemand ook herkent hem. Er is iets aan de gang daar in dat zwembad: mensen buigen zich voorover, de badmeester bevindt zich in het snel leegstromende bassin; er is politie. Tussen de toeschouwers ziet Mulisch, die weg is en die gezocht wordt, zichzelf zitten, maar hij wordt door niemand opgemerkt! Men vindt hem ook niet in het bassin! Zelfs tilt men het rooster van de afvoerput en kijkt daarin, maar hij is weg,



onzicht-

[p. 144]

baar - en toch, daar is hij, ziet hij zichzelf, zo goed als dat hij de anderen ziet. Hun bedrijf en gezoek boezemt hem geen belang in, maar wat hem mateloos boeit, is een gedachte en hij vertelt ervan: 'Omstreeks mijn tiende jaar reisde ik eenmaal per week naar Amsterdam, waar mijn moeder woonde. In de winter was het al donker wanneer ik terugging, de tram was meestal half leeg, en in het spiegelende glas zag ik mijzelf en de paar andere reizigers vaag en doorzichtig zitten. Dat spiegelbeeld was een tweede tram, die in alles nauw gekoppeld was aan de onze; in iedere kleur, in iedere beweging. Zij zweefde vreemd boven de straat weg naast de rails, irreëel, en toch in een scherp bestaan. Met gedachten over eeuwige wederkeer hield ik mij toen nog niet op, maar het geloof, dat die wonderlijke spiegeltram het relict was van een vroeger bestaan, gelijk aan dit, was er niet minder hevig om...'

Hij spreekt daar van een gevoel van vervreemding in gelijktijdigheid, maar dan zonder de indruk dit alles al eerder meegemaakt te hebben. De alchimisten onder ons weten dat het hier gaat om dat geheime dubbelproces: de verandering van het brouwsel in de retort, die hetzelfde is als de verandering die de creator tijdgelijk met het proefbrouwsel ondergaat. We zien hier al de eerste sporen van een antimaterie, een tegenaarde, zoals Mulisch dat later noemen zal. En hier ook formuleert hij voor het eerst dat degene die doet wat hij doet, niet weet dat hij doet wat hij doet: 'Ik moest door de Kruisstraat gelopen hebben, *maar er stond mij niets meer van voor ogen.*' Zijn *ik* was weg: hij bestond niet meer, toen, bij dat chemisch proces. Pas als hij in de stationshal staat, komt hij weer tot zichzelf, zoals de wijze van uitdrukken zegt. Zelden is een cliché zo functioneel als hier...

In de hal ziet hij een groepje oude, afgedankte proletariërs. Bij hen voegt hij zich, bij de niet-werkenden, de niet-versierden: lotgenoten van de bedoeïenen, die hij nog ontmoeten moet, later.

'Ik wist toen al, dat ik hen weer zou verlaten om naar de kelder terug te gaan en weg te reizen. Maar misschien dat ik zal weerkeren, juist op het ogenblik als datgene waarop zij wachten, gekomen zal zijn,' zo besluit deze novelle profetisch. Want bij déze vereniging van Xquiq - de leeglopende proletariërs - en X-Eichmann - de stations-

[p. 145]

hal - kan deze door de kelder gekielhaalde Mulisch zich niet meer neerleggen.

Het tweede en laatste verhaal uit deze bundel is het titelverhaal *Chantage op het leven*. Het verhaal is in de jij-stijl geschreven, dat wil zeggen in een mededelende vorm, waarbij het woord *jij* als onbepaald voornaamwoord optreedt. Het is dáárom een riskante verteltrant, omdat deze manier van mededelen niet zelden oervervelend wordt: alleen de heel groten maken er nog iets van, en houden hun verhaal (of gedicht: Lodeizen) kort. Mulisch niet. Maar bij hem treedt het woord *jij* ook niet alleen maar als onbepaald voornaamwoord op, want op een bepaald ogenblik merkt de lezer dat het wel degelijk de functie krijgt van een persoonlijk voornaamwoord: de aangesproken persoon. *Chantage op het leven* is het verhaal van een oude man met een hartkwaal, waar hij later aan overlijdt. Hij vindt dat hij niet overbodig hoeft te zijn in het leven, en heeft met zijn hospita een regeling getroffen, waarbij hij door het opknappen van allerlei huishoudelijke klusjes een deel van zijn kamerhuur afdoet. Maar het wordt allemaal veel te vanzelfsprekend aanvaard, die hulp van hem, en hij wenst dat men zich zijn onmisbaarheid volkomen bewust is. Dit schept in huis allerlei spanningen; ook zijn kwaal is weinig geëgend om de vreugde te verhogen: welbeschouwd is Van Andel, de oude, de enige die nog echt iets van het leven verwacht, de enige ook die daar een zeker recht op heeft, en het zontje van de hospita, Peter, heeft dat blijkbaar begrepen. Op een dag als Van Andel de was aan het ophangen is, stort hij in en raakt bewusteloos. Van wat er tijdens die bewusteloosheid in huis en met hem gebeurt, kan hij dus geen weet hebben.

En toch wordt de jij-stijl hier niet onderbroken: 'Ja, daar lig je, bewusteloze vriend. Roerloos staat Peter naar je weggetrokken gezicht te kijken, naar de stompe neus die omhoog wijst...' Hier wordt het onbepaald voornaamwoord een persoonlijk voornaamwoord! Er is dus een getuige die aan Van Andel een verhaal doet, het is Van Andel niet, die in zichzelf sprekend steeds *je* zegt, of *jij*. Maar dan is er van het begin af aan geen sprake geweest van je als onbepaald voornaamwoord! Dan is dat voornaamwoord altijd een *persoonlijk* geweest, - dan is er van de

[p. 146]

aanvang af een getuige geweest, die Van Andel inlichtte, en deze getuige is onzichtbaar. Maar hij is er wel, hij doet zich horen, hij treedt ook een keer te voorschijn als ik-figuur (blz. 80/81, 1ste druk). Hij is de creator, en hij schrijft wat er gebeurt in het chemisch proces dat hij op gang heeft gebracht, in Van Andel, die hier als zijn fiool fungeert:

'Toen je eergisteren je vrouw tegenkwam, nam ze de benen. Je hebt haar hard achterna gelachen. Het oude mens is gek. Vroeger, aan tafel; - zij: "zwart". Jij, natuurlijk: "wit". Zij: "zwart!" Jij, onverstoort: "wit". Zij: "zwart! zwart!"...'

En voorts: de aankondiging van Van Andels dood door deze creator: '...met langzame onherstelbaarheid dringt de ijspegel van mijn woorden je nek binnen: moordend, bloedstollend en spoorloos. Ben ik een sadist? Waarom doe ik dit? Ik weet het niet. Vooralsnog is het zinloos. Ik geef je nog een dag leven. *Misschien zal de zin achteraf blijken*, - zoals het geluk, dat ook onkenbaar is in zijn moment. Welk oog kan zien wat zich in hemzelf bevindt?'

Van Andel gaat dood. Terwijl hij op sterven ligt, richt Peter zijn jongensgebed in de W.C. tot God: 'U kunt niet doodgaan, maar voor straf zullen we u laten *leven!* Dan zult u ook eens te weten komen hoe leuk het is om dood te gaan...'

Ook Reigersman, de echtgenoot van Van Andels hospita, laat de dood van Van Andel niet onberoerd. Hij zit voor de piano en slaat met de rechterhand een drieklank aan, met de linker een octaaf. Dan herhaalt hij de octaven, maar slaat met rechts alleen één toon aan, en herhaalt dan weer de drieklanken tot het hem niet meer lukt. 'Tronen vallen vermoeid weg, andere proberen het over te nemen, maar geven het ook weldra op. Eén blijft over, dun en koud. ( ) Daar gaat de laatste, klein en *wit*, een blinkende woestijn in, waarvoor geen naam meer is...' Het moet iets bijzonders betekenen, dit pianospel, maar wat? Het antwoord staat als citaat van Leonardo afgedrukt in *Voer voor psychologen*. Het is het motto van dat boek.

# Notities bij werk van Harry Mulisch VI

[p. 147]

Een punt van overeenkomst in de twee novellen uit mijn vorige 'notities' is de onzichtbare getuige. In het eerste verhaal zoekt men naar de duiker, die zich tussen het publiek bevindt, en ook zichzelf daar waarneemt: een reflex van de sensatie zich in de spiegelruit van de tram te zien, - scherp, maar irreëel. De verteller maakt daar ook gewag van een wereld als wereld en van een wereld als 'wezen', om nu de terminologie van Roland Holst maar weer eens te hanteren, teneinde duidelijk te maken waarin het verschil ligt tussen het oude en het nieuwe Haarlem. In het tweede verhaal spreekt de onzichtbare getuige van die 'wereld van het wezen' uit tot Van Anandel die nog in deze wereld is - en daar de mensen provoceert tot een gedrag dat afwijkt van hun gewoonte hem te negeren.

Mulisch' kritiek hier is gericht op hen die zich ervoor inspannen de 'wereld' van het 'wezen' te scheiden - in de eerste plaats op de natuurwetenschapsbeoefenaars, die bomen herleiden tot houten groeisel met duizend schijfjes chlorofyl en mensen tot een combinatie van pezen, botten en strengen. Het is een motief dat ook in *Archibald Strohalm* al opviel (Frets), en dat later in 'Keuring' opnieuw wordt opgenomen, in het gesprek dat Sander Broodman heeft met de psychiater. Hoe krijgen we die elementen in de wereld van het wezen?

Een ander probleem dat identiek met dit zal blijken te zijn.

'Ik schrijf als een alchimist: ik doe en word', schrijft Mulisch in zijn 'Zelfportret met tulband' (*Voer*). 'De "verhaaltjes" en de "essays"

[p. 148]

waaruit dit zelfportret bestaat, zijn een en hetzelfde ding.' Maar kan iemand die niet bestaat een zelfportret met tulband schrijven? En hoe ziet het portret er dan uit? Mulisch beschrijft het op p. 209 van *Voer*: een *rots*, met een hoed. Evenals sergeant Massuro blijkt hij daar in steen te zijn veranderd, als beschrijft hij het proces er niet van, en al liet hij dat ook in het rapport over de verstening van Massuro na. Maar in 'Chantage op het leven' krijgen we te horen wat er - ongeveer - aan de hand is. Wetenschappelijk is de beschrijving niet, omdat het hier niet om 'wereldlijke' dingen gaat; maar ter zake!

Als Van Anandel door zijn beroerte verlamd is, lezen we op p. 107: 'je probeert je hoofd op te lichten, en probeert het nog eens, maar er kan geen sprake van zijn: geen schijn van beweging komt erin. Woedend grijp je er met je hand naar en wentelt het heen en weer. Je vinger om de kaken, je vingers om het voorhoofd... bereidwillig laat het alles met zich gebeuren, maar ligt als een steen zo stil wanneer je het loslaat'. Iets dergelijks al op p. 41 van dat boek, in 'Oneindelijke aankomst': 'Ik zag de binnenkant van mijn wangen en bovenlip, - een donkere, roze schemering hing in mijn mond. Verder: pezen, botten, strengen. Steen.'

Het lichaam van Vesalius en steen: hoe valt dat te rijmen? Op p. 75 staat over Van Anandel te lezen: 'Alleen je gezicht begint langzaam uit te zakken, je wangen, je lippen, het vel onder je ogen, alsof alle spieren het begeven: zo word je al door de aarde aangetrokken...' Er is geen twijfel aan, of Mulisch doelt hier op de 'elementaire beweging' die meteoren op de aarde te pletter laat slaan, - waardoor de aarde tot tegenaarde wordt. Het ziet ernaar uit dat de verschoppelingen, tot wie zeker Van Anandel behoort, niet oplossen in het niets, maar over een vermogen beschikken de *prima materia*, waar hun lichaam uit bestaat, om te zetten in steen.

Parallel met deze 'individuele' problemen hoe over te stappen van deze wereld in die van het wezen loopt het vraagstuk in algemener zin. Globaal bekeken mag men zeggen dat in het klassieke Griekenland de technologische en economische ontwikkeling ten achter

bleef bij de verworvenheden op intellectueel, filosofisch en politiek terrein.

[p. 149]

In deze tijd is dat net andersom. Mulisch schrijft erover in zijn *Voer voor psychologen*, p. 149: 'De alchimisten waren de laatsten, en misschien de enigen, op wie de moderne klacht niet van toepassing is, dat "de geestelijke ontwikkeling is achtergebleven bij de technische". () Was de "geestelijke oefening" niet losgeraakt van de technische, de wereld was tot deze resultaten (bedoeld wordt het vervaardigen van de atoombom en andere technische wonderen, RC) pas omstreeks het jaar miljoen gekomen. De wetenschap was nooit "exact" geworden en voor haar was blijven gelden, wat nog steeds geldt voor de niet-exacte filosofie (en literatuur): men ontdekt slechts, men kan slechts doen, wat men *is* (of niet is). Maar overgelaten aan zichzelf kon het technische denken een geweldig stuk van de weg afsnijden... () En daarom: hoe moet de mens hetzelfde stuk van de weg afsnijden om zijn techniek in te halen? Om haar ook te zijn (of niet-te-zijn)? Het antwoord is in Hiroshima gegeven.'

Roland Holst ziet een toekomst waarin de wereld een' puinhoop zijn zal door vernieling, of een mierenhoop door ontzieling. Zowel hij als Mulisch zijn het erover eens, dat de mens als mythisch individu bij de computer als technisch individu achtergebleven is: zijn denken is geatrofieerd. De kloof tussen Xquiq en X-Eichmann moeten we zien te overbruggen; wanneer de techniek zich een bewustzijn ontwikkelt komt het erop aan dat te pakken.

Dat is natuurlijk geen literair probleem, maar het aardige bij Mulisch is ook, dat hij meer beoogt dan het strikt literaire. De wezenlijke functie van zijn schrijven is een bres te slaan in de tradities van ons denken en leven. Zelf zegt hij in *Voer*, dat het in zijn boeken gaat om een 'relatie tot zekere schokkende gebeurtenissen in de natuur en in de politieke of maatschappelijke realiteit, die echter niets met "beschrijvingen" te maken heeft'. En voorts: 'Dit alles wijst misschien op een principieel werken aan het probleem van de verhouding tussen verhaal en werkelijkheid, of beter: tussen "verbeelding", "droom", "fantasie" etc. en werkelijkheid. De relaties hiertussen pleeg ik voor mijzelf de elementaire beweging te noemen. Ik ben overtuigd van een zeer reële wisselwerking, welks verloop en wetten belicht kunnen worden.'

[p. 150]

In het *Zesde Vandaag* uit *Zelfportret met tulband (Voer)* heeft Harry een gesprek met zijn moeder over Freud, Oedipos en Sofokles. - Ken je koning Oedipus van Sofokles? Het gesprek loopt dood, en we krijgen het niet te horen. Maar Sofokles laat Jocaste zeggen: 'Het is vele mannen in hun dromen ten deel gevallen zich deelgenoot van hun moeders bed te wanen; maar hij voor wie deze dingen onbeduidend zijn, leeft het gemakkelijkst...' Na Freud kon Mulisch *weten* wat hem bewoog, en hij liet zich bewegen. De droom de vader te doden en de moeder te huwen leefde hij uit - niet in de werkelijkheid, maar in het geschrevene. Wat onbewust was, maakte hij zich bewust. Hij regeerde, de nieuwe, Oedipus, zonder zich de ogen uit te steken, en zijn ziener had de scherpste ogen van het land. De door deze mythe opgeroepen beweging kreeg hem niet in de greep, maar hij beheerste haar: hij kon, toen hij zich die beweging bewust was, met haar doen wat hij wou, en hij gaf haar gestalte: de val van een steen, de elementaire beweging: 'Jammerlijk hij, die niet kan meedeinen in de elementaire bewegingen van het leven en de dood, die heen gaan door in zichzelf terug te keren en zichzelf hervinden door vaarwel te zeggen tot alles wat zichzelf toebehoort.' Dat is Nietzsches eeuwige wederkeer. Maar in *Archibald Strohhalm*: 'Jullie moeten niet terug naar negers en zuigelingen. Maar wat bij hen onbewust is, moet bewust worden bij jullie.' p. 193).

Dan gaat het er dus ook om het onbewuste zelf in het bewustzijn te brengen. Sergeant Massuro ging ten onder, omdat hij niet wist wat hij deed, toen hij de aarde openscheurde met zijn mes: dokter Mondriaan die sectie verrichtte op Massuro's lijk weet het

versteningsproces aan 'een wroeging die onder de drempel van het bewustzijn gebleven is'. Misschien had hij gelijk; er was in ieder geval iets gebeurd: de luitenant, K. Loonstijn, die het rapport over Massuro's lot schreef, besluit het met de woorden: 'Hier en daar staan afdrukken van mensenvoeten in de aarde, maar in de ruimte erboven waait de wind.' Daar is de mens onzichtbaar geworden: Massuro, de 'strafsteen', zoals ik hem maar noemen zal, werd de steen der wijzen voor *Loonstijn*. Massuro's heilig huwelijk met moeder aarde was het alchemistisch proces, waar Loonstijn deel aan had, en waaruit, zoals men weet, de Steen ontstaat.

# Notities bij werk van Harry Mulisch VII

[p. 151]

In het voorgaande werd de elementaire beweging, de val van een steen, een mens, - maar wat is het verschil daartussen, nietwaar? - in verband gebracht met de Oedipusmythe. Ik noemde die beweging Mulisch' kosmische metafoor, aangezien ze de band is tussen hemel en aarde. Nu blijkt, dat Mulisch die band ook beschouwt als een relatie tussen kunst en werkelijkheid. Wat bedoelt hij? Als ik hem goed gevolgd heb, dan komt het er in het kort op neer, dat we de werkelijkheid op twee manieren benaderen kunnen: 'logisch' - we kunnen haar abstraheren en samenvatten in formules, termen, schema's die een algemene geldigheid hebben; of 'romantisch' we zien haar als concrete materie. Mulisch' mensen doen het laatste (zij het dat er af en toe weleens een concessie moet worden gedaan). Hun werk is van mythische aard: een Daïdalische nederdaling. In 'Oneindelijke aankomst' maakt de springer een model van zijn kunststuk: 'een ingewikkeld verwrongen en verdraaide stalen draad, die de baan van zijn zwaartepunt aangaf tijdens de wondersprong'.

Men weet dat de zwemmer na zijn mislukking in een labirint terechtCorinths pension in Dresden: 'Op een rotsachtige verhoging, overdekt met bevroren klimplanten, leek het huis nog groter: een architectonische koortsdroom van terrassen, veranda's, balkons, trappen naar weer andere terrassen, holen, nissen, klaterbekkens, dichtgemetselde en weer doorgebroken deuren, en in de hoogte kleine torens en daktuintjes in verdiepingen, - van baksteen, natuursteen, hout, lei, zandsteen...'

[p. 152]

En Dresden? Zelfs de hem toegewezen chauffeur weet er de weg niet! Wie Daidalos op de hielen zit, krijgt zijn labirint erbij. Dat is de aard van de romantische beschouwingswijze: wie niet veralgemeent, raakt in bijzonderheden verstrikt, en vergroot, wat trouwens 't beste is, het raadsel.

Kwam Corinth nog uit de lucht gevallen - twee keer: eenmaal in '45, en nu, in het boek, op Tempelhof waar Frau Viebahn hem opwacht - Akelei ontvliet de wereld. Zijn weg naar het klokkenspel, hoog in de toren: 'Zolderingen, afgronden, trappen, alles was nu van dik, gesplinterd hout, hier en daar beschilderd met een lichtgevende pijl. De vreemdeling die hier zonder pijlen de weg zou moeten vinden, 's nachts, of met blindheid geslagen, hij zou nooit ontkomen. Waarheen hij zijn hand ook zou uitstrekken, naar voren, naar achteren, opzij of boven zijn hoofd, overal zou hij hout ontmoeten. Als de nacht niet uit zijn ogen week, hij zou tot zijn dood in deze toren blijven klimmen en kruipen, omgeven door een eindeloos *labyrint* van balken en binten. () Akelei zwaaide plotseling met zijn jas of hij *vliegen* wilde' (cursiveringen aangebracht).

Het is duidelijk: de Daidalos die hij is, kent in dit labirint de weg. Aan het eind van het boek verlaat hij *via het dak* zijn woning. Hij is eerder thuis daarboven, dan hier op de platte aarde, en in tegenstelling tot Norman Corinth is hij iemand die begenadigd is (of wordt).

Hocke vermeldt in zijn *Manierismus II* dat Daidalos, na de val en dood van Icaros, zijn kunst vervloekte. Hij werd het laatst op Sicilië gezien, maar geen mens weet waar de duizendkunstenaar sindsdien gebleven is. Nu wil het toeval dat Mulisch' beruchte boek *Bericht aan de rattenkoning* eindigt met een hoofdstuk 'Het labirint'. En dat begint zo: 'Er was een einde gekomen aan het eerste stadium van de kastenstrijd die begonnen was toen een glazenwasser op het Leidseplein *van zijn ladder kwam* (en die zich intussen dodelijk geschrokken *op Sicilië* teruggetrokken had).' De dood van Provo was in zicht.

Maar Akelei, die van de aarde verlost werd, heeft in het werk van

[p. 153]

Mulisch nog een lotgenoot. Het is Ankor, uit 'Een stad in de zon', een verhaal uit *De versierde mens*. Ik plaats dit verhaal, dat eindigt met de woorden 'Het was of een nieuw steentijdperk weer begonnen was' in het licht van Nietzsches woorden: 'Het ideaal wordt niet weerlegd, - het bevriest.' In een wereld van bevroren idealen heeft het 'wezen' weer een kans tegen de 'wereld'. De elementaire beweging, de val van een steen, bevestigt de ondergang van Daidalos. De omkering van die beweging verlost de aarde van zijn vloek. Zo zien we maar weer dat de kosmische metafoor, dit instrument waarvan Donner terecht stelt dat ik er de uitvinder van ben, iets meer bevat dan de inslag van een meteor.

Hocke zegt, terwijl hij even de atoombom noemt, en het is alsof zijn ideeën die van Mulisch zijn: 'Die ver-besserende "Artifizialität" hat zweifellos ihren Höhepunkt erreicht. Die Selbstverfluchung des Daidalos wird für uns alle zur gefährlichen Ur-flamme.'

# Notities bij werk van Harry Mulisch VIII

[p. 154]

Tweelingen komen bij Mulisch niet altijd voor, maar toch wel zo vaak dat het zijn lezers op moet vallen. Ik noem als voorbeelden:

De tweeling in het verhaal 'Keuring' uit *De versierde mens*;

de ik-figuur en zijn vriend Hein in het achtste *Vandaag* uit *Voer*;

de onzichtbare getuige en Van Andel uit *Chantage op het leven*;

de naar binnen geslagen tweeling in Eichmann, van wie Mulisch een gefotografeerd portret construeerde: de beul en de getuige en ten slotte Schneiderhahn en Corinth uit *Het stenen bruidsbed*; stellig vergeet ik er nog een paar, maar die komen zo wel op de proppen. Nog in het jaar van 'Keuring' (1953) schreef Mulisch immers zijn essay *Stan Laurel en Oliver Hardy*, en om het tweelingmotief te behandelen lijkt het mij het beste dat ik van dit essay uitga: daar staat het essentiële in.

Van dit opstel vertelt de schrijver dat het pas in 1955 (door de redactie van *Kroniek voor kunst en cultuur*) werd geaccepteerd. Er staan dan ook een paar dingen in die toen kennelijk tegen het zere been waren van filmestheten. Allereerst is daar de vergelijking van het komisch duo met Charlie Chaplin - een vergelijking die in het nadeel van de laatste uitvalt.

Tegen het menselijke in Chaplin tekent de schrijver protest aan. Wat zich in deze filmartiest voltrekt, is 'menselijkheid', 'gebrokenheid' - een innerlijk proces dat meelij wekt, vage gevoelens, een rommeltje aan emoties. Chaplin is *tragisch*. Maar Laurel en Hardy zijn het tegendeel van tragisch. Zij zijn dan ook geen mensen. 'Samen vormen

[p. 155]

zij een mens', zegt Mulisch, en men hoeft maar aan Eichmann te denken om de bedoeling van die uitspraak te doorgronden.

Van Chaplin zijn we nooit zeker: zijn gevoelens, zijn gedrag - wat weten we ervan? Hoe krijgen we ooit volstreekte zekerheid dat we niet door de man worden bedot? Ik ben alleen zeker van mijn gevoelens als de vertolking ervan me ervan overtuigt, dat ik ze heb.

Mulisch' mensen hebben (bijna) nooit gevoelens; ze 'bestaan' nauwelijks. Overvalt ze een gevoel dan uitent ze dat onmiddellijk in ideomotorische bewegingen of automatische articulaties (Gustaaf Nagelhout). Van een waanzinnige zijn ze nauwelijks te onderscheiden. Van een waanzinnige te onderscheiden zijn Laurel en Hardy evenmin. Als ware alchemisten weten zij dat een innerlijk proces alleen dan bevredigend verloopt, wanneer er een uitwendige parallel voor aanwijsbaar is. Hardy rammelt Laurel af: de morele nederlaag is afgekocht. Onze lach om deze twee bevrijdt; die om Chaplin bezorgt ons een kwaad geweten. Bij de laatste voelen we ons een hulpeloze, halfbedrogen biechtvader. Bij Laurel en Hardy hebben we zelfs geen weet van zo iets als een innerlijk proces. Vandaar dat Mulisch zeggen kan, dat 'Hardy's aanwezigheid bestaat uit een gigantische, moordende afwezigheid'.

Mulisch leidt uit de films die hij van Laurel en Hardy zag af, dat Laurel in geestelijk en lichamelijk opzicht Hardy verre overtreft, maar dat hij zich niettemin voortdurend schikt naar deze volkomen nul, die altijd de baas speelt. Die menselijke *afwezigheid*, dat volstreekte helemaal niets zijn, dat is het wat Mulisch altijd geïmponeerd heeft, sinds Bram Vingerling en diens steen der wijzen. In de slotregels van zijn essay wordt die afwezigheid dan ook domweg en terecht vereenzelvigd met De Steen.

Na dit stukje chemische theorie zal ik me maar niet meer schamen voor de nuchterheidsprofeten waardoor ons land zo langzaam bevolkt dreigt te worden. Niets is tenslotte zo bezopen als bezeten te zijn door de dwangidee tot elke prijs nuchter te moeten zijn. Laat ik mijn lezer daarom maar eens verrassen met het volgende,



magische, vierkant:  
vierkant:

[p. 156]

	HARDY	LAUREL
	A	B
I	EEN VOLKOMEN NUL	GEESTELIJK EN LICHAMELIJK OVERWICHT
II	EEN PERSOONLIJKHEID	GEBREK AAN PERSOONLIJKHEID

De kwaliteiten die in dit vierkant aan Laurel en Hardy worden toegeschreven zijn afkomstig van Mulisch; alleen de rangschikking ervan in een magisch vierkant is van mij.

Het gaat natuurlijk om de toepassing.

Bekijk dus de kolom Hardy: een volkomen nul, met een grote dosis geldingsdrang.

Bekijk de kolom Laurel: een intelligent, gezond iemand, die zich schikt naar zijn mindere.

Bekijk ook de kolommen in horizontale richting: wat de een ontbreekt, vult de ander aan: 'samen vormen ze een mens'.

Maar teneinde het vierkant magisch te doen zijn, moeten we ook diagonaalsgewijs een evenwicht vinden! Wanneer Laurel op zijn best is (de kwaliteiten in vak B 1 treden in werking), heeft Hardy nog altijd iets meer geldingsdrang dan hij (vak A II), bij manifestatie waarvan het ergste te vrezen valt. Wanneer Hardy zich een volkomen nul betoont (vak A I) beschikt Laurel niet over de hoeveelheid persoonlijkheid, nodig om ook maar de geringste moeilijkheid het hoofd te bieden (vak B II).

Het schema toont duidelijk dat de normale verhoudingen - de 'horizontale' - zelden aan bod komen in de films. Pas bij de kruisgewijze verhoudingen blijkt Hardy een menselijke afwezigheid, maar op voorwaarde dat Laurel zichzelf verloochent (B I - A II) of machteloos is (B II - A I): 'Laurel is voorwaarde.' Misschien is ook van de andere tweelingen zo'n schema op te stellen: ze zullen dit stel wel niet ver ontlopen. Maar in ieder geval zijn het deze diagonale verhoudingen die de absurditeit pas scheppen, de afwezigheid, de steen, het niets. Een absurditeit, zegt Mulisch, kosmisch van allure en waar je alleen nog maar om lachen kunt.

# Notities bij werk van Harry Mulisch IX

[p. 157]

De hoofdpersoon uit 'Keuring' (*De versierde mens*) is Sander Broodman. Op de dag van opkomst - hij wordt van zijn bed gelicht door een stelletje houwdegens met een grote bek - ontmoet hij zijn lotgenoten: een jongen, bijgenaamd Pleister, die willoos ieder bevel uitvoert, een jongen, bijgenaamd Kuif, die lijdelijk verzet pleegt, een tweeling tenslotte: Kees en Hein Ankersmit, beiden van hoed voorzien. Sander houdt in zijn gedrag een beetje het midden tussen Pleister en Kuif: niet gehoorzaam als Pleister, niet hoogmoedig als Kuif, maar t  gehoorzaam, ongeveer als Uilenspiegel.

In een lokaal waar de dienstplichtigen zich van hun burgerkleding moeten ontdoen, raakt Broodman met de tweeling in gesprek. Ze hebben hem weleens eerder gezien, in gezelschap van een meisje, en voor het eerst die dag voelt Sander zich bedreigd. 'De Ankersmeden hadden haar gezien, ze wisten hoe ze haar haar droeg en wat voor ogen ze had, - het was of ze met hun vingers in zijn oren en ogen en neus zaten...' Die tweeling is misschien het literaire equivalent voor de dubbelhoofdige hermafrodit van de alchimist. Hun hoed, volgens Freud een fallisch symbool, symboliseert hun hermetische afkomst: ook Hermes is een fallische god. Reeds eerder trouwens had Sander Hermes ontmoet - toen hij nog in de overvalwagen zat: 'Hij zag een meisje om een hoek verdwijnen, een rug, een gespieerde kuit, een hiel - en dan alleen nog de hoek: grote, ruwbehakte granietblokken van een *bankgebouw*: (cursivering aangebracht). Er is nog iets bijzonders met die tweeling: ze kwamen zelden op

[p. 158]

straat, maar volgden de gebeurtenissen daar van achter het raam: zij kenden Broodman - maar hij hen ni ! 'Ze waren door de wol geverfd en zaten achter het raam: misschien wisten ze wel alles wat er onder aarde is en op de bodem der zee...' Altijd als er bij Mulisch sprake is van een homunculus, robot of hermafrodit, zullen we die vinden achter glas. In 'Oneindelijke aankomst' bevond zich een complete antiwereld achter het glas, zoals we zagen. We mogen daarom nu al vermoeden, dat die tweeling een heel bijzondere rol gaat spelen voor Sander. Ze zijn zijn chemisch proces. Aan de veranderingen die zij ondergaan, kan hij zijn eigen innerlijk proces toetsen.

Wanneer de jongens er diezelfde dag nog voor een oefening op uit moeten, stort Hein Ankersmit in en wordt door een soldaat weggedragen: Kees blijft achter bij de stoep, en verandert onmiddellijk van karakter. Van zijn afhankelijkheid aan zijn broer blijft niets over, hij wordt eindelijk soldaat. Sander niet. Die ligt evenals de anderen verscholen in de greppel met zijn wapen. Maar het is niet aan de oorlog dat hij denkt. Er is geen oorlog, er zal geen oorlog komen. Zon en bomen verhinderen het. Maar de scheiding van de tweeling heeft ook hem gespleten. Terwijl hij de oorlog wegdenkt, ziet hij - als enige - een spelend kind in het land en waarschuwt de sergeant, *zonder het te willen*. De episode gaat voorbij, 't wordt warm, de zon staat op zijn hoogst. Een miertje worstelt zich door het gras: 'Mr. Livingstone, I presume?' Op datzelfde ogenblik verschijnt er een man in de verte, die op bevel van de sergeant wordt neergeknald. Kees beroemt er zich op, dat hij de schutter is geweest. 'Hein,' denkt Sander. 'Waar was Hein? Wat gebeurde er met Kees zonder Hein?'

En dan gebeurt het!

Eerst Sanders kort visioen: 'De zon viel op de aarde' - en direct daarop de vervulling: het vliegtuig dat een lichtkogel afwerpt, die langzaam neerdaalt, afdrijft: een tweede zon, en daar kwam het al tussen de bomen vandaan: het jongetje. Het wordt gevangen, gefouilleerd - ze vinden een plattegrond, ze sturen hem weg, terug - en schieten hem op de terugweg overhoop. Pleister, vastgegroeid aan zijn wapen, als een schuddend spook - X-Eichmann; Kuif, schietend op Pleister:

[p. 159]

Xquiq. Maar Sander? Sander *groef met zijn vingers in de aarde*, en meteen is daar het tafereel van Ena, zijn meisje, en het afscheid van haar. Bij Mulisch zijn meisjes en aarde altijd verbonden, en altijd is oorlog en naaien één voor hem. 'Beheers je en schei uit over die snol van je,' siste de sergeant. 'Houd het bos in de gaten, het is oorlog, dat is belangrijker dan jouw neukerijtjes.' 'Het is hetzelfde,' steunde Sander met zijn gezicht in het zand. Ook hier houdt hij het midden tussen Pleister en Kuif.

Later ligt hij op een divan in een kamer; achter het schrijfbureau een majoor, die hem als een psychiater vragen begint te stellen. Onsympathiek is de man allerminst; hij stelt de problemen zoals ze zijn.

'De dingen zijn zoals je ze wilt zien. Een naakte vrouw is mooi en aantrekkelijk, als je haar maar niet wilt zien als een zak vel volgepropt met knoken, derrie en kak. Het één sluit het ander niet uit. De kennis van het één is zelfs nodig om het ander in stand te houden. Maar je moet opgewassen zijn tegen je kennis. () Neem een chirurg. () De chirurg komt thuis en kust zijn vrouw. Bedriegt hij zichzelf? Welnee. Hij kust zijn vrouw.' Het verschil tussen de mens van Vesalius en de mens als 'wezen' is alleen maar een wisseling van blik. Maar het is tegen deze wisseling dat Sander bezwaar heeft: hij is erop tegen zich neer te leggen bij deze tweevoudige mens, deze uit elkaar geslagen tweeling. En om die reden wordt hij door de majoor afgekeurd. Terwijl hij zijn ontslagbriefje in ontvangst neemt, vraagt de majoor hem wat hij worden wil, en dan geeft Sander hem het juiste antwoord: hij grist het pistool van tafel, richt het op de psychiater en zegt: 'God.' Hij dwingt de man het werkwoord 'Godworden' te vervoegen:

Bij zijn ontsnapping uit de kazerne ziet hij hoe Kees Ankersmit uit elkaar geschoten wordt. Even later komt hij langs het gebouw waar Hein Ankersmit door atomisch vuur zal worden weggevaagd. De tweeling is van de aardbodem verdwenen: het chemisch brouwsel loste op in het niet. De tweevoudigheid opgeheven tot een niets dat identiek is met God zelf. 'Zouden wij God geworden zijn?' vraagt Sander als hij van Hein de schaduw ziet. Aan de poort houdt een

[p. 160]

soldaat de wacht; grinnikend leest hij in een moppenblaadje, als om te laten zien dat zien en lachen één zijn: het prototype van Patrick uit *Het stenen bruidsbed*.

Er komt in *Voer* een passage voor, die haar duisterheid ten dele verliest, wanneer men de laatste bladzijden van 'Keuring' ernaast legt. De bewuste passage luidt zo: '... alchimie is, hoe men het ook wendt of keert: *de kunst om te veranderen in het onzichtbare zien, dat liefde is*. Dat is wat Hermes Trismegistus wil van zijn adepten. Hadden wij tot het jaar miljoen gewacht, geen atoombom had ons kunnen schaden. Wij waren al onzichtbaar geweest... () Uit dit alles blijkt, dat de ware naam van de Steen te vinden is in het *Rosarium Philosophorum* (1593): Et ille dicitur "*lapis invisibilitatis, lapis sanctus, res benedicta*" en dat het () portret van Hermes Trismegistus te vinden is op de *granieten trap van de Osaka Bank in Hiroshima, waar alleen zijn schaduw, zijn attribuut, behouden bleef* (laatste cursivering is aangebracht door mij, de overige stonden er al, RC). Op dit portret slaat Mulisch' eerder geciteerde uitlating: 'Het antwoord is in Hiroshima gegeven' (zie pag. 12345 = in 't typoscript: p. 126).

De passage uit 'Keuring' die dit gegeven uit *Voer* belichten kan, gaat zo:

'In een soort put zetten ze iemand voor een houten schot, dan schakelen ze in en hij verdampt gewoon. Het schot ook, - alleen waar zijn schaduw was, blijft er iets over. Alsjeblieft. Nou?'

Ja - nou?

Den Haag, herfst '70.

# Buiten het boek

## Rutger Cornets de Groot

*Contraterrein*: allicht zou deze uitleiding kunnen volstaan met de inleiding die Cornets de Groot zelf voor de bundel schreef - het is een van de mooiste teksten uit zijn werk. Maar *Contraterrein* is een ambivalent boek. Het lijkt 'in elkaar geflanst' zoals in dat voorwoord wordt benadrukt, maar de compositie is hechter dan van eerder verschenen werk - zij het ook weer niet zo hecht als in werk van daarna. Er is met andere woorden een neiging naar orde en structuur van iemand die zich van nature thuisvoelde in een 'systematische ordeloosheid', maar die zich gaandeweg ook een 'echte systeembouwer' noemde. In geen ander boek uit het oeuvre is die tweeslachtigheid zo merkbaar als in *Contraterrein*. Zo houdt men aan het boek een merkwaardig onbevredigde indruk over, omdat men voelt dat het niet heeft voldaan aan Cornets de Groot's eigen verwachtingen. Bovendien kan de moeizame, pijnlijke ontstaansgeschiedenis er te gemakkelijk aan worden afgelezen.

In eerste instantie dankt *Contraterrein* zijn ontstaan én zijn titel aan Harry Mulisch. Deze maakte deel uit van de redactie van het door De Bezige Bij uitgegeven tijdschrift *Randstad*, waar in 1963 Cornets de Groot's tweede publicatie, het grote sleutelessay *Bikini* in verscheen. In die periode moet, in samenspraak met Bezige Bij-directeur Geert Lubberhuizen, het plan zijn ontstaan voor een door Cornets de Groot te schrijven en door De Bezige Bij uit te geven boek over het werk van Mulisch; Cornets de Groot vertelt dit althans aan zijn vaste uitgever Bert Bakker. Van dat boek is het nooit gekomen, maar wel bevat *Contraterrein* negen opeenvolgende 'Notities bij het werk van Harry Mulisch'. In een terugblik schrijft Cornets de Groot:

'Wat Mulisch' werk betreft: ik potte alles op, en kort voordat ik dan het spaarvarken aan scherven smiet (in *Contraterrein*, een titel die met Mulisch te maken heeft: 'de tegenaarde')...' (*De kunst van het falen*, p. 20).

Zo levert Mulisch de eerste titelverklaring van deze bundel. In *Voer voor psychologen* beschrijft hij deze tegenaarde als datgene 'wat de aarde wordt, wanneer een andere planeet op haar neerdaalt en zichzelf wordt - wanneer een kunstenaar zich ergens op haar oppervlakte binnenstebuiten keert' (p. 51). Op haar beurt, kan men zeggen, is deze tegenaarde afgeleid van het begrip antimaterie, dat in het Engels ook wel met de term *contraterrene* wordt aangeduid.



Omslag van een aflevering van het tijdschrift 'Kentering', 1968.

Bij uitbreiding kan gezegd worden dat de titel het object aanduidt van Cornets de Groot's gehele oeuvre, getuige de volgende overweging:

'Een mens - een dichter, een lezer - heeft aan de fysische wereld deel. Maar tussen hem en de wereld bevindt zich een ruimte van niet-stoffelijke aard, die niet van deze wereld is, maar die hij vult: met gebed, magie, dagdroom, muziek - en ook met schrijven, lezen, als hij daar tijd voor overhoudt. Zo'n ruimte, eenmaal gevuld, doet zich aan de beschouwer ervan 'als wereld' voor. Maar ze vertoont van die wereld alleen die kanten die niet van deze wereld zijn: die van de tegenaarde, die kontraterrein zijn. Het is een wereld waarvan de invloed op de realiteit niet onderschat kan worden, en die dan ook om die reden niet van de realiteit valt los te maken, al was het alleen maar omdat de psychische energie van een mens zich in belangrijke mate op die ruimte richt. Ik zeg dus: niet hier in de wereld, noch hier op het papier vallen woord en ding samen, maar ginds in die open ruimte, waarheen de tekst verwijst als naar een realiteit - al is die realiteit van *déze* ruimte en deze tijd bevrijd.' (*Intieme optiek*, p. 26).

Niet van deze ruimte en tijd bevrijd, helaas, was de kruisgang (om in Paassfeer te blijven) van het typoscript voordat Nijgh & Van Ditmar het in 1971 eindelijk in het licht gaf. De ironie wil dat Cornets de Groot juist veel moeite had gedaan om Bert Bakker, de uitgever van zijn eerste vier essaybundels, af te laten zien van diens 'recht van optie'. Wanneer Bakker in januari 1969 eindelijk toestemt en Cornets de Groot het zeven jaar eerder geanticipeerde boek bij De Bezige Bij inlevert, krijgt hij het lid op de neus. Aan zijn vriend Wim Meeuws schrijft hij: 'Ik heb 't idee steeds verder geïsoleerd te raken: Bert Bakker gaf eindelijk z'n fiat aan 't plan m'n boek bij de Bij uit te geven en die stuurde de hele zaak binnen een week terug.'

Op 3 maart 1970, ruim een jaar later, en een half jaar na Bert Bakkers dood, probeert hij het bij uitgeverij Bruna, maar die wijst het idee, na een eerste welwillende reactie, ten slotte af: 'Er zijn enkele hoogtepunten in het boek, met name het amusante slotstuk,

maar als geheel komt ons *Contraterrein* niet systematisch en duidelijk genoeg voor om deze bundeling te motiveren'. Hieruit blijkt dat de structuur van het boek niet vanaf het begin heeft vast gestaan, en mogelijk verschillende keren is omgegooid: het 'amusement slotstuk' kan namelijk alleen duiden op het eerder afzonderlijk uitgegeven *Een wijze van lev/zen*, dat niettemin in de uiteindelijke uitgave aan de aan Mulisch gewijde slothoofdstukken voorafgaat. Toch is Cornets de Groot, wanneer de bundel in de nazomer van 1971 dan eindelijk verschijnt, niet tevreden over het resultaat. In een begeleidend briefje aan dichter Arie van den Berg, aan wie hij de bundel cadeau doet, schrijft hij: '*Contraterrein*, weer zo'n bundel essays, ik vermoed dat dit de laatste bundeling is in deze vorm, want in de toekomst doe ik 't anders. Nijgh was te beroerd me de laatste drukproef zelf te laten corrigeren, - met fataal gevolg, zoals je zult zien. Enfin, mijn eigen belangstelling is voor dit soort werk sterk gedaald; gelaten wacht ik de afbraakkritieken maar weer af.'

Het 'fatale gevolg' heeft betrekking op talloze zet- en drukfouten, die de bijvoeging van een errata-velletje noodzakelijk maakten. Hoewel Nijgh & Van Ditmar tot in de jaren tachtig Cornets de Groot's uitgever zou blijven, maakt deze eerste proeve van hun samenwerking geen gelukkige indruk. Zo merkt de flaptekst onder meer op dat Cornets de Groot 'andere wetenschappen in zijn literaire studies betreft, o.a. de astrologie, de kosmische metafysica, enz.'

Men kan zich licht Cornets de Groot teleurstelling voorstellen, ondanks de door Cor Stutvoet genomen foto die onder deze liefdeloze tekst prijkt. Want wat hier als 'kosmische metafysica' wordt aangeduid betrof niets minder dan Cornets de Groot's systeem van de 'kosmische metafoor', een kritisch instrument om de band die een schrijver ziet tussen zichzelf en het heelal - anders gezegd, de manier waarop hij zichzelf gesitueerd ziet in de wereld en de werkelijkheid - op het spoor te komen. Een hoogst oorspronkelijke vondst dus, die nimmer navolging kreeg, en waarvan Cornets de Groot in deze vijfde bundel ten slotte in passende bewoordingen afscheid nam:



*Planeten en een zwevende Cornets de Groot, thuis op de Denneweg in Den Haag, 1960.*

'Ik noemde dit schema in een flits van onwetenschappelijk maar diep inzicht, dat mij,

buiten alle systemen en verstand om, ja, dank zij mijn methode die helaas nonexistent is, niet zelden deelachtig wordt, de Kosmische metafoor, kortweg: de KM. [] In ieder stukje van *De zevensprong* en *Labirinteeek*, in de belangrijkste essays uit *De open ruimte* bracht ik de KM te pas en te onpas te pas, en liet zien dat dit schema niet van vandaag [] of gisteren [] was, maar *altijd al* functioneerde in belangwekkende literatuur, en dat het fysische wereldbeeld daarbij een inspirerende rol kan spelen. [] [Het is] het centrum vanwaar uit zowel de persoonlijkheid als het werk wordt gevoed - of uitgehongerd. Maar ja, dat is weer zo'n particulier oordeel van het alleranti-intellectualistisch-te allooi! We doen er daarom verstandig aan [deze] opvattingen met de grootste reserve te bekijken. Iedere gek heeft wel eens een geniale flits, nietwaar? En bovendien, wat weten wij, lettervreeters en literaten, nou eigenlijk helemaal van de *ziel*?'

Ten slotte valt *Contraterrein* in drie delen uiteen. Dat zijn niet de delen die ons door de inhoudsopgave worden voorgehouden. Evenmin is het waar, dat de inhoud niet door een Verwey-achtige Idee bij elkaar wordt gehouden, zoals het voorwoord wil. Veel meer dan een boek over Mulisch, of over de scabreuze 18e eeuw van *Een wijze van lev/zen*, lijkt zich in de hoofdstukken die aan die beide delen voorafgaan inderdaad een elementaire beweging af te spelen, - een die zijn beginpunt zoekt in een wereld van de fantasie, en zijn eindpunt vindt in het impressionistische hart van dit 'buiten tekst, ik en wereld gelegen rijk, waarin men nederdaalt om tekst, ik en wereld van hun algemeenheid te verlossen.'

*Contraterrein* bevat essays over achtereenvolgens Gorters *Mei*, W.F. Hermans, *Achterbergs Spel van de wilde jacht*, Vestdijks *Een alpenroman*, het impressionisme van Tachtig, de 18e eeuwers H.K. Poot en Rhijnvis Feith, en negen essays over Harry Mulisch.

# Verantwoording

## *Bron*

r.a. cornets de groot, 'Contraterrein'. Nijgh & Van Ditmar, Den Haag 1971, p. 1-160

## *Drukgeschiedenis*

*Een epicurische Robespierre* verscheen eerder in: *Yang*, 5e jrg., nr. 2-3 (nov 1968), p. 59-60.

*De Maria-metafoor in Een alpenroman en de devotie van het hart* is een gecorrigeerde herdruk; eerder in: *Raam*, nr. 46 (juni 1968), p. 52-61.

*Een wijze van lev/zen* is een gecorrigeerde herdruk van een afzonderlijke uitgegeven publicatie: Mouette Press, Oxford, juli (mei) 1969.

*Notities bij werk van Harry Mulisch III* is een gecorrigeerde herdruk; eerder als 'Apokrief en kanoniek (1). Aantekeningen bij het werk van Harry Mulisch' in: *Kentering*, 9e jrg., nr. 1 (feb 1968), p. 17-22.

*Notities bij werk van Harry Mulisch IV* is een ingrijpende bewerking van 'Aprokief [sic] en kanoniek (2). Een veelvuldig essay over het werk van Harry Mulisch', in: *Kentering*, 9e jrg., juli 1968, p. 48-50.

## *Algemene opmerkingen*

Dit bestand biedt, behoudens een aantal hierna te noemen ingrepen, een diplomatische weergave van *Contraterrein* van R.A. Cornets de Groot uit 1971.

## *Redactionele ingrepen*

Een aantal delen van de tekst is in deze publicatie niet overgenomen. Hieronder volgen de tekstgedeelten die wel in het origineel voorkomen maar hier uit de lopende tekst zijn weggelaten. Ook de blanco pagina's (6, 8, 12, 14, 24, 68 en 106) zijn niet opgenomen in de lopende tekst.

[ongenummerde pagina (p. 1)]

## **Contraterrein**

[ongenummerde pagina (p. 2)]

## **nieuwe nijgh boeken      37**

nijgh & van ditmar

's gravenhage | rotterdam [ongenummerde pagina (p. 3)]

## **r.a. cornets de groot**

### **contraterrein**

opstellen over

gerrit achterberg

rhijnvis feith

herman gorter

w.f. hermans

harry mulisch



simon veldijk  
e.a.

*[ongenummerde pagina (p. 4)]*

530371

© 1971 by B.V. Uitgeverij Nijgh & Van Ditmar  
The Hague, The Netherlands

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvuldigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

No part of this book shall be reproduced in any form by print, photoprint, microfilm or any other means without the publisher's consent.