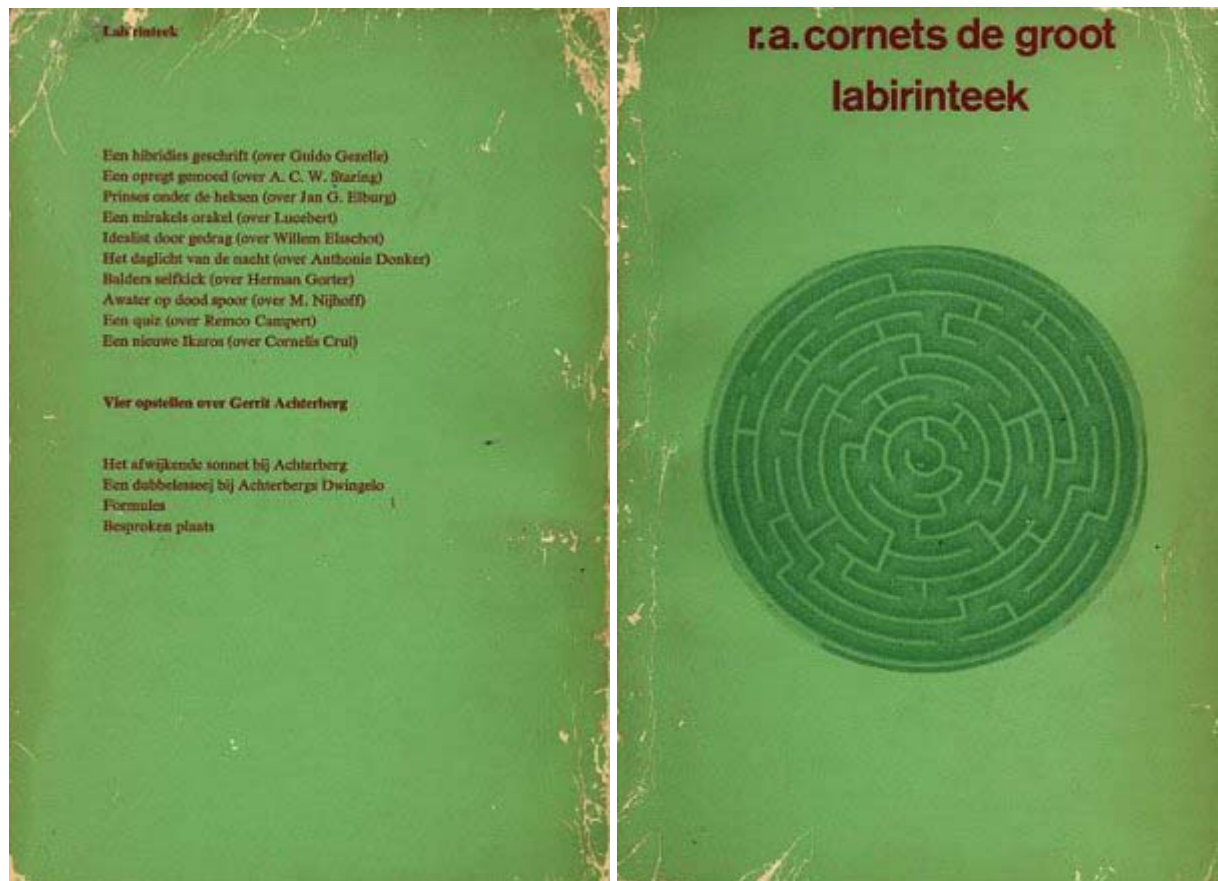


Verzameld werk - Labirinteeek

Voor-/nawerk

R.A. Cornets de Groot



[ongenummerde pagina (p. 1)]

Labirinteeek
gevolgd door vier opstellen over Gerrit Achterberg

De in dit boek bij elkaar gebrachte opstellen handelen over gedichten van zeer van elkaar verschillende dichters. Een vluchtige blik op de inhoud doet vermoeden dat niet ik, maar de meest willekeurige willekeur deze dichters bijeen plaatste. Een historische lijn zit er dan ook niet in, zelfs geen astrologiese, kosmiesmetaforiese, magiese of alchimistiese. Er zit - en dat is m.i. het aardige van dit boek - helemaal geen lijn in. Het is een labirint uit plattegronden van labirinten samengesteld, labirinten waarvan het de kennelijke bedoeling is dat men er pas uitkomt, wanneer men er zich steeds verder in werkt. Ik weet niet of het mij gelukt is uit die labirinten te komen, maar ik heb ook geen behoefte aan bevrijding op dit punt. Ik ben blij dat ik mijn eigen dwaaltuin uit kan, ik ben blij dat ik leef. Ik wacht de kritieken maar weer af. Sommige hoogst ervaren schrijvers daarvan, die ik gaarne 2 Korintiërs 5 : 12 als mantra mee wil geven, komen altijd uit ieder labirint, hoe moeilijk men ze het ook maakt. Maar dat is voor mij natuurlijk ook de grootste troost, overal, altijd, en dus ook hier en nu.

R. A. Cornets de Groot

[ongenummerde pagina (p. 6)]

Het nog bestaande labyrinth in de kathedraal van Chartres heette *la lieue*, omdat men een uur nodig had om zijn weg op de knieën af te leggen.

J.J.M. Timmers

Labirintek

Een hibridies geschrift (Guido Gezelle)

R.A. Cornets de Groot

[p. 8]



[Margaret Bourke-White, 'Examination of Conscience']

[p. 9]

Guido Gezelle / Bezoek bij't graf

*Ik wandelde, ik wandelde alleen,
ik wandelde en sprak tot den Heer:
Hij sprak en ik hoorde, en Hij hoorde en ik sprak,
en 'k wandelde en 'k sprak tot den Heer.*

*Wie leedde, wie leedde er mijn schreên?
Waar leedden mijn schreden naartoe?
'k En wete, maar 't leedde me entwie en ik ging,
en ik stond op het kerkhof alleen.*

*Daar staat hij, de torre, 't is hij;
de hane op den torre, 't is hij;
daar staat hij die torre en die Kerke en dat Kruis;
hier hebbe ik nog eenmaal geweest.*

*Hier legde ik een vriend in het graf,
ik legde - en hij slaapt in het graf:
en Jesus, die waakt in zijn heilige tent,
waakt neffens hem, neffens het graf.*

*Waar, zegt mij, O zwijgende veld,
Waar ligt hij begraven? ... Alhier?
Waar is 't dat ik weenend mijne oogen verborg
en zeide: 'Vaarwel, O vaarwel?'*

*Het water gaat open en toe,
Het water gaat op en gaat neêr,
het water, als 't kind er een steentjen in smijt,
het water gaat op en gaat neêr.*

[p. 10]

*Het water gaat op en gaat neêr,
het water gaat open en toe,
en haast is het water weêr heel en gansch stil;
waar viel en waar ligt nu de steen?*

*En de aarde gaat open en toe,
ook de aarde gaat op en gaat neêr,
wanneer er de putmakers geldwinnende hand
een kist in legt, open... en... toe!*

*En de aarde gaat op en gaat neêr,
ook de aarde gaat open en toe:
en, hooger als de andere graven, een tijd,
daar toogt men een graf en zegt: 'Dáár!'*

*En de aarde zinkt langzamig neêr,
en de aarde zinkt wederom toe,
en wederom strekt er zijn armen naar uit
't vergetende gers, en 't groeit toe.*

*En de aarde gaat open en toe,
en de aarde gaat op en gaat neêr,
en haast is het alles zoo effen en groen,
zoo effen als al dat er leeft.*

*Wat zegt gij, O zwijgende veld?
Waar lag hij, waar ligt hij nu, hij?
Waar is 't dat ik weenend mijne oogen verborg
en zeide: 'Vaarwel gij, vaarwel?'*

[p. 12]

*Een stemme, geen andere 'n sprak,
een stemme, geen andere, geen een:
'Komt hier', zei een stemme, aan het Kruis,
'hij ligt hier: komt hier', zei een stemme, 'aan het Kruis'.*

*O Stemme van 't houtene Kruis,
O Kruis van den Heere, gegroet;
gij blozende vrucht aan den edelen boom,
gekreuste Verlosser, gegroet!*

*Waar staat gij, hooge over mijn hoofd,
waar staat gij, gedoken in 't gers,
waar staat gij, waar staat... dat ik groete u, O Kruis,
ik groete u, o edele Kruis?*

*o Stemme van 't houtene Kruis,
o stem van het houtene Kruis,
ik vraagde zoo dikwijls, ik vraagde en ik bad,
en... de antwoord is altijd: het Kruis.*

*o Kruis op den torre en in 't gers,
o Kruis aan 't gedokene graf,
o Kruis, waar gij staat ofte gaat, zijt gegroet,
gegroet zij mij 't heilige Kruis!*

*o Stam van het heilige Kruis,
trionfwinnend houtene Kruis,
gij toogdet... ik vond mijnen vriend, vind' Hij mij,
die stierf aan het heilige Kruis!*

[p. 13]

Een hibridies geschrift

Eduard van den Bussche, een leerling uit Guido Gezelles poësisklas, stierf op 3 mei 1858 aan tbc. Men vroeg Gezelle om een bidprentje, dat hij schreef. Twee dagen later woonde de 28-jarige priester met zijn klas de begrafenis te Stade bij. Tuisgekomen van de uitvaart schreef hij, in drie dagen tijds, geïnspireerd zijn *Kerkhofblommen* - een prozaverhaal van de belevenis, dat op sommige plaatsen wordt onderbroken door een gedicht. Juist in deze tijd was hij bezig zijn eerste bundel poëzie *Dichtoefeningen* persklaar te maken. Maar hij zette dit werk opzij om het nieuw begonnene te voltooien. Zijn verhaal, onder de naam *Kerkhofbloemen*, verscheen dus voor *Dichtoefeningen*, maar de eerste druk ervan schijnt niet in de handel te zijn gebracht: het was een boek voor intern gebruik, het werd aan de medeleerlingen van Eduard uitgereikt. Anton van Duinkerken noemt het boek dan ook een poëties-pedagogies manifest, en Gezelle wás een idealist. Hij had zich bepaalde ideeën gevormd over een christenpoëzie in Westvlaanderen, en van deze ideeën zou *Kerkhofblommen*, zoals het verhaal later genoemd werd, de drager zijn. *Kerkhofblommen* is aldus beschouwd de schepping van een eigen wereld, naar aanleiding van een gebeurtenis in de realiteit. Het is niet: nabehouding van de werkelijkheid, mimesis - het is een produkt van de fantasie: een fantastikon. Daarom is *Kerkhofblommen* in strikte zin geen *in memoriam*. *Kerkhofblommen* heeft met Eduard van den Bussche eigenlijk niet zoveel te maken: iedere andere gestorvene zou als aanleiding tot deze uiteenzetting van Gezelles denkbeelden welkom zijn geweest. Nu zeg ik dit niet omdat ik een gevoelloze hond ben, of wil lijken, en ook niet omdat helaas niemand anders het zo zegt, maar omdat het gewoon zo is. Die krachtige inspirasie, die werklust: drie dagen lang - dit verwaarlozen van zijn eerste bundel, die hij toch graag uitgegeven wilde zien - zijn ze hem gegeven door de gedachtenis aan de dode, of door een allesoverheersende idee, die hem de dode deed vergeten terwijl hij over hem schreef? De dood is leven, aldus zijn

[p. 14]

uitgangspunt. De dood dient het leven, en God vroeg van zijn priesterkrijgslui nu eenmaal het woordenzweerd te scherpen. Voor mijn opvatting dat iedere andere dode de funktie van Eduard van den Bussche had kunnen vervullen, pleit bovendien dat *later* (vanaf de derde druk) een reeks van *zielgedichtjes* - gedichten die een dode gedenken - aan het boek is toegevoegd. Zo werd *Kerkhofblommen* een soort van Unvollendete: in principe kon de bundel tot in het oneindige worden uitgebreid...

En zo, langs deze later gevonden omweg, kon *Kerkhofblommen* toch nog een *in memoriam* worden: voor alle gestorvenen in het algemeen, voor Eduard in het bijzonder. Daarom, misschien, is ook geen enkel van de *zielgedichtjes* te goed voor deze bundel, geen enkel te slecht: dat zegt iets van een dichter die anders 'met koelen bloede' het onvoldragene verwerpt, om het waardevolle te behouden! Zo alleen, en met ieder opgenomen gedicht meer, kon Gezelle iets inlossen van de 'schuld' die hij, in zijn hbris, tegenover zijn leerling op zich geladen had, nee - zijn boek kreeg metterdaad een meer en meer omvattende betekenis dan het ooit gehad zou hebben, wanneer het alleen maar aan Eduard van den Bussche gewijd was geweest. *Kerkhofblommen* is een bundel, waar de dichter zijn leven lang aan is blijven werken.

Nu heb ik hier Guido Gezelles laatste tekst van *Kerkhofblommen*, uitgegeven door drs. J.J.M. Westenbroek, lid van het Guido Gezellegenootschap (1961). De inleiding tot dit boek schenkt ook de niet in het daarin vervatte specialisme geïnteresseerde lezer vertrouwen in de natuurgetrouwe gelijkenis van deze tekst met Gezelles laatste versie en in de waarheidsliefde van de verzorger ervan. Zo'n lezer kan zich dus met voorbijgaan van de inleiding meteen aan de tekst zelf wijden en aan de aantekeningen die Westenbroek daarbij gemaakt heeft, achter in dit boek.

[p. 15]

De problemen die daarbij loskomen zijn lang niet gering. Daar is in de eerste plaats de kwestie van de waardering. De dichter Albert Verwey (1930) vond het stuk te opzettelijk en wijt dit aan de 'meer plechtige dan verheven welsprekendheid'. Die negatieve waardering wordt nog gekompliseerd door Westenbroek zelf, die aan Verweys oordeel toevoegt, dat Gezelle een algemeen aanvaarde grens overschreed 'door gewone Vlaamse woorden in verheven en ernstige literatuur te gebruiken'. Beiden zijn het er dus over eens, dat het hier gaat om verheven literatuur, maar Verwey ziet dat verhevene als plechtig en Westenbroek als onverenigbaar met het gebruik van gewone volkse woorden. De tijdgenoten hadden een milder oordeel, vertelt Westenbroek: men was in die tijd nu eenmaal ingesteld 'op een voor min of meer pathetische voordracht geschikte literatuur'. Maar deugt onze waardering dan wel? Moet men Gezelle beoordelen van 1930 en later uit, of moet men integendeel terug naar dat jaar 1858, zich *iets* eigen maken van de toen geldende ideeën en opvattingen inzake literatuur en het hogere?

Ook Asselbergs komt met bezwaren. Hij wijst op het dubbelslachtige karakter van het stuk: het is eigenlijk geschreven ter nagedachtenis van een leerling, maar werd een inwijding in een bepaalde ontvankelijkheid voor leven en kunst... Nu heb ik nooit bezwaren gehad tegen dubbelslachtigheid - ik heb bezwaar tegen eenzijdigheid en tegen wat men zo karakteristiek een 'karakter' noemt. De dubbelslachtigheid van het stuk wordt trouwens een heleboel aanvaardbaarder wanneer men Asselbergs oordeel omdraait: het is eigenlijk een inwijding in een bepaalde ontvankelijkheid voor leven en kunst, maar werd - na lange bedenktijd - een in memoriam zonder dat het zijn oorspronkelijke aard verloor...

Het stuk werd geschreven ter gelegenheid van een uitvaart en het was bestemd voor jongens van 16 tot 19 jaar. Vereist het eerste een

[p. 16]

verheven toon, het andere rechtvaardigt op zijn minst het gebruik van gewone vlaamse woorden. Natuurlijk werd daardoor de taal een onhandig instrument: plechtig maar direkt. Maar daarom werd dit verslag ook in de mond van één van Eduards medeleerlingen gelegd. Alleen zo kon de vereniging van het onverenigbare een brok natuur worden, die even onnatuurlijk lijkt als een jongen van 16 tot 19 jaar van nature is...

Toch bestaat er bij Westenbroek ook bezwaar tegen deze medeleerling "Het verslag staat in de wij-vorm en onder 'wij' hebben we de medeleerlingen van Eduard () te verstaan (). Het is echter niet geloofwaardig dat studenten, jongens van 16 tot 19 jaar, de gedeelten in verheven, retorische stijl vertellen: daar is een predikant aan het woord. () Het is juist in deze gedeelten dat het verslag, zonder dat dit enige rechtvaardiging vindt, overgaat in de ik-vorm..."

Westenbroek besluit, dat Gezelle teveel van het eigen beleven is uitgegaan en te weinig van dat der leerlingen. Ik voel er niets voor om iemand te bewegen tot een hogere waardering van Gezelles tekst, maar ik vraag me af, of men kan weten hoe jongens van 16 tot 19 jaar onder zeer provocatieve omstandigheden reageren. Zij waren meer dan medeleerlingen van Eduard: ze waren huis- en geloofsgenoten: broeders van elkaar en van hem.

Ze leefden allen in de ban van een *goeroe*, vurig en idealisties, en die hen de grondslagen leerde van een vlaamse christen-dichterschool. Hoe gezwollen is de taal van pubers en nauwelijks volwassenen als ze het woord namen, om uitdrukking te geven aan heftige emosies? Hoe gezwollen zou die taal hebben geklonken in 1858? Is de retoriek van deze jongens niet iets bescheidener dan wat er in het noorden te beluisteren viel omstreeks die tijd? En is die overgang van *wij* naar *ik* wel zo ongemotiveerd? *Wij* - zolang de reportage een objektief verslag blijft, en *ik* zodra de omstandigheden het innerlijk nopen zich te uiten, in wat voor taal dan ook. Mij lijkt het al heel natuurlijk, dat

[p. 17]

een verteller meegolft met de beweging in zijn verhaal, omhoog, omlaag, steeds wisselend van blik: nu eens *wij* als hij zich in saamhorigheid verbonden voelt met anderen, dan *ik*, als hij wordt uitgehold door de aanblik van een stervende, de dood, het kruis: als, hem in zijn verlatenheid een antwoord afgedwongen wordt. Met de verandering van de wereld verandert de verteller, dat is niet merkwaardig maar normaal. Verandert de verteller? Bij het zien van Eduards vader die op sterven ligt, zegt hij: "En, waarom zou ik hier, uit nieuwerwetse kieschheid, mijne tale geweld aan doen en u bij uwen name niet noemen, schrikkelijke kanker?..." Afgezien van het feit, dat Gezelle in deze zin reeds de aanvallen op zijn taal van moderne lezers gemotiveerd pareert, staat hier te lezen dat de jongen konservatief is in hart en nieren. Later in het stuk keert hij zich trouwens nog tegen de "hedendaagse nieuwopgebrachte jeugd". Hij vereenzelvigt zich met de tradisie van zijn land en volk en onderwerpt zich aan wat hij ziet als de wil van God. Er is hier niets veranderlijks. Dit ligt vast, hier is geen wrikken aan. Hij is een ernstig kind, en alleen in zijn gevoelens te schokken: besteedde hij niet "al blijde, weenende al" het edel zaad het land? Deze golfbeweging ondergaat hij ook lichamelijk, gedurende de aftocht van het sterfhuis naar de begraafplaats. De last (de jongens dragen de baar) drukt en verlicht de druk: het is een stralende dag, het is een droeve maar blijde geschiedenis...

Het onuitspreekbare heeft een zin, maar die is niet doorzichtig te maken. Die zin ligt dan ook niet in de wereld, want als die in de wereld lag, zou die niet onuitspreekbaar zijn. Daarom hebben kunstenaars, metafisisi en filosofen zich altijd moeite gegeven een wereld te scheppen, los van deze, waarin een zin *gefantaseerd* wordt. Ik noem die wereld, in navolging van Peregrini en Hocke, het fantastikon, en het is voor mij Hocke geweest, die gewezen heeft op de labirintachtige weg, die zich in

[p. 18]

het fantastikon middelpuntzoekend slingert naar een bevrijding die alleen in de schepping van niet-mimesiese kunst te bereiken valt. In de wereld van de mimesis heerst de rede, de logika, in het fantastikon de magie, de paradox. De drager van die magie noemde ik in een moment van verlichting de kosmiese metafoor, een ongelukkige naam, maar enfin. In het fantastikon is het leven een doolhof. Daarboven schittert de ster waarmee wij ons verbonden weten, en die ons leidt, en waar wij ons door laten leiden: uit de chaos naar de volheid, of omgekeerd eventueel. Beschouwt men Gezelles *Kerkhofblommen* als een fantastikon, dan moet het mogelijk zijn daarin een kern aan te wijzen, waarin sprake is van de labirintiese weg naar het symbool van de verlossing, de kosmiese metafoor. Nu leert een vluchtig onderzoek naar de kompositie van dit boek, dat er een hoofdindeling te maken valt in vieren. Tussen de inleiding en de grafrede valt het verslag nl. in twee stukken uiteen: in het stuk over het katholieke West-Vlaanderen, zoals Westenbroek zegt, en in het stuk over de liturgie. Ergens moet dus de verbinding worden gelegd tussen het zintuiglijk-waarneembare en het onaanschouwelijke binnen het fantastikon.

Hoe legt Gezelle deze verbinding?

"De strate ging al winkelen voort en wij gingen al wenden erachter, schouwende al te mets naar eene ster, die, daar vóór ons, boven op de kerktorre zat te blinken, gedoken nu en dan in de kruinen van de boomen..." (rege1 392-395), schrijft hij. Zeldzame verbinding van labirint en kosmiese metafoor! En wat is die ster, zichtbaar bij klaarlichte dag, anders dan het kruis, dit dood stuk hout, door Jezus tot leven gewekt, dat aarde en hemel verzoent, tegenstellingen bijeen brengt en opheft, leven belooft uit de dood en dat de paradox maakt tot een instrument voor een denken, dat in het fantastikon dezelfde functie verricht als de logika in het gebied daarbuiten?

Men kan *Kerkhofblommen* beoordelen van dit sentrale punt uit,

[p. 19]

dat werelden verenigt en in elkaar doet overgaan. Wie hier wandelt, kan niet zichzelf blijven, omdat eenvoudig niets zichzelf blijft.¹, behalve dat éne. Er is geen verschil meer tussen water en aarde (*Bezoek bij 't graf*), tussen leven en dood, tussen leerling en meester. Van dit gezichtspunt uit vervagen trouwens de begrippen vorm en vent. Westenbroek gaat misschien teveel uit van de idee dat een bepaalde literaire opzet zus of zo *moet worden* gerealiseerd. Misschien ook gaat hij te weinig uit van de pluraliteit van het wezen van Guido Gezelle. In ieder geval miskent hij het feit dat in een zich nooit gelijk blijvende wereld de metabelse van de schrijver eenvoudig een aanpassingseis is. Zoals ik al vaker zei: alleen een beschouwing die ernst maakt van de kosmiese metafoor als gegeven doet recht aan de stelling, een vent een vent, een vorm een vorm. Men moet niet van een stelling uitgaan, men moet een stelling *bewijzen*...

Een opregt gemoed / fragment (A.C.W. Staring)

R.A. Cornets de Groot

[p. 20]



[Bernard Picart, 'De maaltijd in de loofhutten', Museum Fodor, Amsterdam]

[p. 21]

A.C.W. Staring / De Israëlitische looverhut

*Wie smalend tot Uw Hutje kwam -
Niet ik, gij Kind van Abraham!
Ik schenk, uit een opregt gemoed,
Den drempel mijnen vredegroet!*

*Gij viert Uw Feest, en zit getroost,
Te midden van uw talrijk kroost,
In schaduw van uw loovertent,
Als Mozes u heeft ingeprent.
Judea's wijnstok groent hier niet;
Olijf, noch vijg teelt ons gebied;
Gij gaardet hier, in nauwer lucht,
Min weeldrig blad, min zoete vrucht;
En toch, gij zit, uw lot getroost,*

*Te midden van uw talrijk kroost,
Uw Feesthut staat bij ons geplant,
Als eens in 't Palestijnsche Land.*

*Drieduizend malen kwam de zon
Terug, waar zij uw jaar begon,
En nog bouwt gij uw loovertent,
Als Mozes u heeft ingeprent.*

*Jeruzalem ligt diep verneêrd;
Des Tempels grondslag omgekeerd;
Verduisterd blijft die gloriëdag,
Toen Isrel beider grootheid zag;
Maar eeuwig jong herrijst uw tent,
Bij aller volken tal gekend;*

[p. 22]

*Zoo vaak de schaal, aan 's hemels boog
Der dagen maat weêr effen woog.*

*Wij - tasten rond, in 't ongewiss';
Op onze wieg ligt duisternis;
De stond, dat ons Gods wil hier bragt
Bleef ongevierd; werd niet gedacht!*

*Maar u heugt, dertig eeuwen door,
Dat u Jehova uitverkoor;
Dat, als 't geweld u vlugten deed,
Een reddend spoor het diep doorsneed;
Dat, zonder huisdak, levenslang,
Uw schaar zwierf, op haar kronkelgang;
Waar Vuur- en Rook-zuil voor haar toog,
En 't Man haar spijsde van omhoog.
Gij viert het, tot op dezen tijd.,
Dat zoo Gods arm u heeft bevrijd.*

*Dies breng ik, met opregt gemoed,
Uw hutje mijnen vredegroet.
Wie smalend tot den drempel kwam;
Niet ik, gij Kind van Abraham!*

[p. 23]

Een oprecht gemoed / fragment (A.C.W. Staring)

*Unsere Geschichte schenkt uns Zeichen, Symbole.
Lesen wir sie in neuer Weise, ohne alte Lesarten
zu verkennen / G. R. Hocke*

Vorden, 23 juli '66

Wat A.C.W. Staring in deze uithoek van Nederland heeft gedaan, maakt hij duidelijk in zijn kwatrijn bij het titelvienjet van zijn *Gedichten van A.C.W. Staring* (1820). Het vienjet vertoont een krans met een lint, waarop de woorden 'Aan mijn Vaderland', en het kwatrijn gaat zo:

*Is 't weinig Dichterloofs, wat ik te zaam mogt gaâren,
Gij Velden om mij heen, (bedwongen Woestenij!)
Vlecht pijngroen in den krans, en Ceres gouden aren;
Dat hij mijn Vaderland een waardig offer zij.*

Ik heb vanmorgen zijn landgoed eens bekeken - van een afstand, want een bord halverwege het tuinpad houdt drieste wandelaars tegen: - de Wildenborch, een van de vele kastelen hier in de buurt. Helemaal een kasteel is het trouwens niet; het heeft alleen een oude kern, een rondgebouwde, dikke toren, aan weerskanten waarvan later twee vleugels zijn gebouwd: een kruising tussen een hoger soort boerderij, stijl Huis ten Bosch, en een fort.

Maar die kern is oud, van 1372, overblijfsel van een forse vesting, eens de schuilplaats van de beruchte roofridders van Wisch. Er volgden beruchter tijden - die van Karel van Gelder bij voorbeeld, bij zijn vergeefse pogingen de sterkte te overmeesteren. Nog wijst de naam de Dodenkamp de plaats aan waar een stelletje belegeraars in een schans over de kling werd gejaagd. Maar in 1781 kwam het landgoed aan de vader van de dichter, en die kreeg het op zijn beurt in 1791 in eigendom.

De Wildenborch ligt rechts van de weg van Vorden naar Lochem, maar geboomte onttrekt het aan het oog. Wie goed ziet, ontdekt achter struikgewas hoogstens een traliwerk en daarachter een donker, breed pad, dat in het verschiet uitzicht biedt op Niets.

[p. 24]

Maar vijftig meter voorbij de poort is dus de oprijlaan, die zich S-vormig slingert tussen een paar vijvers door - inderdaad romanties - zwart water vol waterlelies en riet. Een rustiek bruggetje verbindt het pad met het boomrijke gedeelte aan weerszijden van opgemelde oprijlaan. Aan de andere kant nog een oud gebouwenkompleks, niet minder romanties. De 'bedwongen woestenij' van Starings kwatrijn bestaat rond het kasteel uit aangelegd bos, maar tot ver in de omtrek zijn er weiden en akkers - je kunt er urenlang wandelen kwijt. Zo is dit landgoed in dit landschap een romantiese plek in een rationeel ontgonnen gebied; een spiegelbeeld van de dichter zelf, die, omgekeerd dus, een rationalist was in de romantiek. Maar misschien is zo'n bewering wat veralgemenend. 'De' romantiek ging niet langs Starings koude kleren: de geschiedenis van Gelre sprak hem aan, de legende van de zwarte vrouw heeft hij in versvorm voor ons bewaard, en van zijn latere kritiek op zulk folkloristies bijgeloof blijkt in dat gedicht nog niets. Het leven was trouwens toch sterker dan de leer, want bijgeloof te bestrijden (in het gedichtje over Hans en Louw bij voorbeeld) en toch de folklore een handje te helpen (zoals in de Jaromirgeschiedenis) - dát is Staring - een romantikus, maar met hersens. Een vat vol tegenstrijdigheid ook? Hij zal, voor de keus gesteld, stellig zijn strijd tegen bijgeloof, zijn verrijking van de folklore hebben prijsgegeven. Bijgeloof of de strijd er tegen, folklore en het behoud ervan, belijdt men met de tong, de pen, desnoods met steun uit de beurs, maar niet met zijn wezen. Maar zijn godsdienstige en liriese poëzie en

zijn zuiver rationalisme, innig verweven met zijn religieuze gevoel (bij voorbeeld de *Cantate voor het natuurkundig gezelschap te Zutphen*), die zou hij waarschijnlijk tot zijn laatste snik hebben willen handhaven. Hij was een gelovig en een gevoelig mens, die zijn vernuft in dienst stelde van dat geloof en gevoel: een vat vol tegenstrijdigheid. Staring is mij altijd bijgebleven als een dichter die tot vervelens

[p. 25]

toe vol subtiele grappen zat. Geen eenvoudig poëet, hoezeer hij de Eenvoudigheid eert, weet hij een eenvoudig gegeven tot een vertelling uit te werken, die boeit door de gekompliseerde vorm er van. Maar zijn Jaromir is *onze* tijd waarschijnlijk minder lief dan de onvergetelijke, maar minder deugdzaam-studentikoze Tjil Uilenspiegel van het Volksboek. Onze tijd is voor een andere manier van leven, en dus voor een andere manier van lezen geporteerd - voor een andere Staring, dan de tradisie ons geschonken heeft. Want door die tradisie zijn we immers geneigd de negentiende eeuw te zien als de ongekompliseerde mens die het zeker weet, en voor wie geen onoplosbare raadsels bestaan. De 'verlichting' is doorgedrongen tot in alle hoeken van wetenschap en maatschappij en haar licht verbindt de mens met God:

*Het licht, dat gij, o Rede, spreidt,
Beschijnt Natuur, geen duisterheid
Verbergt meer 't wonder van haar raders;
En 't hart erkent de gunst eens Vaders,
Die al wat ademt heil bereidt.*

De negentiende-eeuwse mens is, volgens een gangbare opvatting, ontragies. Men kon de negentiende eeuw niets wijsmaken: ce stupide dix-neuvième... Maar de negentiende eeuw stond veel toe. Het is de eeuw van de verdraagzaamheid, en de enige waarin een zo edel beginsel als dat van het liberalisme wortelen kon. Natuurlijk, de negentiende eeuw is ook de eeuw van het imperialisme. Maar dat betekent immers alleen maar dat Europa eindelijk openstond voor de hele wereld?

Jules Verne was een imperialist, maar wie heeft slechte herinneringen aan hem? De negentiende-eeuwse was een goede buur, hij moest wel, vanwege het gezonde verstand. Hij zal geen bijgeloof uitroeien met wortel en tak: hij maakt zich er vrolijk

[p. 26]

over. Hij zal geen godsdienstoorlog ontketenen - hij respecteert de overtuiging van een ander. En soms brengt hij er een of ander gevoel voor op:

*Wie smalend tot uw Hutje kwam -
Niet ik, gij Kind van Abraham!*

De Israëlitische looverhut van A.C.W. Staring is een filosemities gedicht. Daar zijn er niet zoveel van in onze literatuur van vóór 1840. Maar smalers waren er blijkbaar wel...

Er is over *De Israëlitische looverhut* wel méér te zeggen; de hele dichter Staring spreekt er uit. Het is dan ook een merkwaardig gedicht, als gedicht. Het rijm, maar dat is bij Staring ontzettend vaak het geval, is mannelijk; het hele, vrij lange gedicht door. 't Rijm is gepaard; men kan het rijm nauwelijks ontlopen, schijnt het. Maar Staring heeft, met enkele uitzonderingen, vrijwel altijd in dit germaanse, maar in klassicistische, want jambies, kleed gestoken vierheffingsvers het aksent gelegd op de eerste en derde heffing, en dat ontnemt veel aan de nadruk van dat hamerende rijm. Het gedicht werd er tenminste een *vredegroet* door...

De strofenindeling biedt meer moeilijkheden. Er zijn strofen van twaalf, acht en tien verzen, waar een reeks strofen van vier doorheengeweven is. De moeilijkheid is duidelijk: in de reeks 4-12-4-8-4-10-4 is de onregelmatigheid niet zozeer gelegen in de

veranderlijke reeks 12-8-10 op zichzelf, als in het getal 10. Daar zit geen faktor 4 in, en wat moet men daar nu mee?

Maar de strofenindeling geeft zonder dat ook al stof tot denken. Kennelijk is de strofe van 8 de spil van het geheel, maar moet men het mes nu zetten op deze manier: 4-12-4/8/4-10-4, op deze 4-12/4-8-4/10-4/ of op enige andere wijze? Alleen het lezen van het gedicht kan ons tot besluiten dwingen, en daarom gaat het aan dit opstel vooraf.

[p. 27]

Men ziet wel dat de eerste drie strofen bijeengenomen moeten worden - ze vormen bijna een gedicht opzichzelf. Dat gevoel van: dit is een ronde zaak, wordt natuurlijk veroorzaakt door de bijna woordelijke herhalingen van de regels 5 en 6 in de 13e en 14e regel en van de regels 7 en 8 in de 19e en 20e: het heeft iets rondelerigs. Maar het heeft, in tegenstelling met een echt rondeel ook iets onafs. Er wordt in deze drie strofen alleen maar verteld, dat de dichter de loverhut zijn groet brengt, en dat dat mogelijk is, omdat die hut 'bij ons' geplant is, niet in Israël. Er wordt dus niet gezegd waaróm de dichter die hut zijn eer betoont; daar zijn meerdere, de volgende strofen voor nodig. Maar stappen we niet te snel van het rondeelkarakter van deze strofen af. Een rondeel heeft de neiging ons bij de neus te nemen, zuiver lirie en zonder kwade bedoelingen. Maar men kent de kracht van de herhaling. Er gaat iets bezwerends van uit, iets dat hipnotiseert, kritiek het zwijgen oplegt, denken tot stilte maant. Een rondeel loopt ook niet alleen maar rond, een rondeel veroorzaakt niet alleen maar die lichte stoornis in onze evenwichtsorganen - een rondeel heeft inderdaad een middelpuntvliedende kracht, het is iets dionisies, en bij het lezen van een rondeel heeft men maar al te vaak te kampen met het gevoel dat begrip er niet zo op aan komt, en dat verstaan genoeg is, zoniet overgave geboden...

We zullen er dus ernstig rekening mee moeten houden dat hier iets verzwegen wordt, dat hier de nadruk gelegd wordt op iets dat van minder belang is dan de dichter wil doen geloven.

Die dichter wijst op dit kind van Abraham, op zijn talrijk kroost, op die hut en op de tradisie sinds Mozes. Hij wijst niet op zichzelf, of alleen maar tussen neus en lippen door. Volkomen eerlijk en naïef spreekt hij van zijn opregt gemoed, zoals alleen een negentiende-eeuwer dat kan.

Maar was deze tijdgenoot van Feith (de dichters scheelden maar veertien jaar in leeftijd!) wel inderdaad een negentiende-eeuwer? Bilderdijk en Feith overstemden hem, niet in kwaliteit, maar in

[p. 28]

feite: hij zweeg, toen zij schreven. Maar toen zij zwegen, kwam hij aan het woord: hij klinkt 'moderner', hij *is* moderner. Aan de hand van de verspringingsteorie van Jan Romein is te illustreren dat hij zijn tijdgenoten 'inhaalde', de achttiende eeuw achterliet, en de negentiende aankondigde. Want Staring was natuurlijk een ferme kerel, een jongen van stavast. De hele, negentiende-eeuwse geschiedenis is bevolkt met deze ongespleten of volkomen witte of volkomen zwarte karakters. Verdient het dan geen aandacht, dat Staring tenminste in die Jood die gespleten, maar volkomen mens herkende, die deel heeft en aan wit en aan zwart? Ja, dat verdient onze aandacht ten volle: wat weet een landbouwekonom ten slotte van psychologie, nietwaar?

We komen nu aan de strofe van 8 regels, de spil. Het is een schema van tegenstellingen, dat het verleden tegenover het heden plaatst, eerbiedwaardige ouderdom tegenover eeuwige jeugd, alombekende grootheid in Israël tegenover anonieme verspreiding der Joden over heel de wereld, vergankelijkheid tegenover de stage wederkeer. Staring heeft voor deze tegenstellingen minder woorden nodig dan ik - dat pleit niet tegen mij, maar het pleit voor Staring. En wat nog veel meer voor hem pleit is, dat hij kans gezien heeft om al het gestelde in de eerste vier regels onder te brengen en al het tegengestelde in de laatste vier. De strofe van 8 splitst niet alleen het hele gedicht in twee delen, maar is in zichzelf gespleten en presies middendoor! Dit inzicht heeft natuurlijk gevolgen voor onze

indeling van het gedicht. Het is niet 4-12-4/8/4-10-4/, maar 4-12-4/ /-4'/4'-/ /-4-10-4 (als 4' en 4' samen de strofe van 8 voorstellen). De strofe van 8 is de evenaar. 't Overwicht in de eerste schaal - de drie eerste strofen - wordt vereffend door een tegenwicht in de schaal der laatste drie. Wees dan ook niet verwonderd en wrijf niet in de ogen bij het lezen van de vijfde strofe, want die was ten slotte te voorzien:

[p. 29]

*Wij - tasten rond, in 't ongewiss';
Op onze wieg ligt duisternis;
De stond dat ons Gods wil hier bragt,
Bleef ongevierd; werd niet gedacht!*

De omslag is volkomen, de omtuimeling der waarden had niet groter kunnen zijn. Zekerheden, verdwenen als sneeuw voor de zon; geheimen, niet langer te achterhalen. De rationalist met zijn slecht verholten twijfel - de der tradisie getrouwe gelovige met zijn onwankelbaar vertrouwen op wat komen gaat, dát zijn de ware tegenstellingen! Tegenstellingen, die verbonden moeten worden. En daarom is de zesde strofe de plaats waar het gedicht, door over hem te zwijgen, de moderne mens baart: deze, wiens navelstreng met God straks, verder in de negentiende eeuw, doorgesneden zal worden, en die, geworpen in het nu, op eigen kracht en met eigen vernuft een eigen weg zal moeten zoeken uit het labirint. Hoe schril staat in tegenstelling met deze mens in zijn noodlot die Israëliet, voortgejaagd door geweld, en dakloos, levenslang. Want hoewel ook hij in zijn 'kronkelgang' geworpen is, *hij* heeft de draad van Ariadne in de hand, daar 'Vuur-en Rook-zuil' voor hem toog...

De strofe van 10 regels, formeel een raadsel in de reeks 12-8-10, is ook materieel een raadsel, een taal-labirint, een middelpuntzoekende beweging, en dus de omkering van het middelpuntvliedende pseudorondeel der eerste drie strofen - tezamen toevallig 20 regels tellend, waarom?

De laatste strofe voltooit die omkering: Ze is, in 'omgekeerde' en zelfs binnenstebuiten gekeerde vorm, een woordelijke herhaling van de eerste...

De uitverkoren Israëliet! Nu pas begrijpt men waarom de uitverkoren kalvinist hem hulde brengt. Hij herkende in de balling, geslingerd tussen wit en zwart, een beeld van zichzelf, en zijn hulde getuigt van zijn heimwee naar deze mens, met God verbonden nog,

[p. 30]

en zonder het licht der Ratio! Wie dat doorkrijgt, gooit zijn Rede voor de wolven. Hij ziet geen verschil meer tussen zichzelf en een Jood. Men is van één geslacht, niet rassisties, maar fatalisties beschouwd. En als *die* grenzen maar vloeiend worden, wordt *alles* mogelijk: rede wordt gevoel, gevoel geloof - dolen is uitverkoren zijn, het ongewisse schept het licht, en 't begrip 'opregt gemoed' krijgt een polivalente betekenis: Starings gedicht is een *biecht* van zijn, ons aller, tekort.

Prinses onder de heksen (Jan G. Elburg)

R.A. Cornets de Groot

[p. 32]



[Ed van der Elsen, 'Een liefdesgeschiedenis in Saint-Germain des Prés', De Bezige Bij]

[p. 33]

Jan G. Elburg / Heks heks

*Tover jij?
je leeft zo eenvoudig
als duizend anderen
binnen een tent van frans katoen
met je borsten in twee kleine voorkamers
binnen een huisje van dunne kleren
zo klein zo klein
dat je benen de straat op moeten*

*je droomt zo bescheiden in je ogen
je werkt zo eenvoudig met je schouders
als duizend en een vrouwen
waarom moet mijn stem dan buigen
of een prinses voorbijkomt?*

*ik geef mij over
er komt een onmetelijke
vredige luchtvloot over*

*bekèn het maar je
(heks heks)
doet het, nietwaar,
toveren.*

[p. 34]

Prinses onder de heksen

1. Veronderstel dat ik over een bepaald gedicht meedeel, dat de leestekens erin tot het uiterste beperkt zijn, tot twee vraagtekens, twee komma's, twee haakjes om een paar woorden heen, en een aksent op het overigens reeds beklemde deel van een twee-lettergrepig woord, dan heeft u al geraden in ieder geval te maken te hebben met een modern gedicht, en het zal u duidelijk zijn dat onze weg door deze zinnen heen niet voor ons is afgebakend. Moeilijkheden levert dat in dit geval echter nauwelijks op, omdat men over een aan te brengen interpunctie nauwelijks te piekeren heeft. Het gaan der ogen over deze regels gaat vanzelf, en wordt door een verdeling in strofoïden van resp. 8-5-3 en 4 regels: 20 regels bij elkaar, vergemakkelijkt.

2. Te melden valt, dat uit de opbouw van de strofoïden onmiddellijk te zien is, dat de kleinste strofoïden de kortste regels tonen. De langste regels staan in de eerste twee - maar ik moet erbij vertellen dat de tweede strofoïde met regels van zeven tot tien lettergrepen er wat evenwichtiger uitziet dan de eerste, die regels bevat van drie tot vier, en van tien tot elf lettergrepen. Naarmate het gedicht dus het einde nadert, organiseert zich de regellengte tot een bepaalde orde: waarom?

3. De opbouw van de eerste strofoïde is de grondslag voor de opbouw van het hele gedicht. Elementen hierin zijn termen uit een soort van mobiele bouwkunde, zoals die bekend moet zijn bij nomaden en zwervers: een tent, twee kleine voorkamers, een huisje van dunne kleren: buitenhuisarchitectuur, en, om alvast bij het bovenstaande aan te sluiten en erop vooruit te lopen: de rest van het gedicht is van deze bouwkunst het innerlijk behang.

4. Eindrijm ontbreekt in strofoïde 1 geheel. Iets daarvan vindt men in II: assonanse-achtig rijm, maar ook rijm van onbeklemde lettergrepen (ogen-buigen). Rimeriche in III, in IV weggemoffeld eindrijm.

Alliteraties vindt men in I in overvloed, in de overige strofoïden: verborgen en zelden voorkomend.

[p. 35]

Voorrijm en binnenrijm in I, maar dan ook alleen maar door herhaling van het (de) zelfde woord(en); gebroken binnenrijm in II. Rijk aan klank is het gedicht dus wel.

5. Meermalen gebruikte woorden en toepassing van synoniemen komen vooral in de eerste twee strofoïden voor, al wordt in de laatste nog een sleutelwoord uit de eerste herhaald: hetzelfde werkwoord waarmee het gedicht opent, vormt, anders vervoegd, het slot van het gedicht. Bovendien bevat III de tussen haken gesloten titel van het gedicht in een daartoe bestemde versregel.

6. Wanneer ik nu verklap dat het ritme in I en II de stijgende verwondering weerspiegelt van iemand die zich gedwongen ziet te bevestigen wat hij voor onmogelijk hield; dat in III dit ritme verbroken wordt, en de verbazing wordt opgeheven door een onvoorwaardelijke overgave nu het begrip zeer tekort schiet; dat in IV het begrip zich even herstelt en een laatste aanslag pleegt op het wonder, waarna het ritme in een vuurwerk van moeilijk uitgebrachte sillaben uit elkaar spat, - dan heeft u begrepen dat ik hier een skelet heb opgetrokken dat maar door één gedicht kan worden bekleed.

Aanzienlijk moeilijker zou het voor u zijn (en eenvoudig, al te eenvoudig voor mij) als ik u het ontwerp voorleide van bij voorbeeld een sonnet. Inmiddels bent u reeds tot de slotsom gekomen, dat ik het al deze tijd gehad heb over Jan Elburgs gedicht *Heks heks*.

7. De vorige paragraaf over het ritme heeft een positieve korrelatie met het tweede over de opbouw van het gedicht in strofoïden. Het ritme begint breed, spitst zich toe, en stoot, een falanks, door bepaalde emoties heen. Presies zo begint het gedicht met een variatie in versregellengtes die allengs korter, gelijkmatiger worden, - geen onriskant

proses! Want op het prokrustesbed van het ritme wordt de laatste strofoïde in de versregel zelf gekraakt: hortend en stotend stort de tong zich in de waarheid.

8. De eerste strofoïde vertoont een geval van grammatikale

[p. 36]

homonimie. Men kan de tweede zin hier lezen op de volgende manieren: 1) 'Je leeft zo eenvoudig () binnen een huisje zo klein, dat je benen de straat op moeten'. (zo klein is een bepaling bij huisje). 2) 'Je leeft zo eenvoudig () zo klein, dat je benen de straat op moeten'. (zo klein is een bepaling bij het werkwoord).

Er is een punt waar de twee betekenissen elkaar raken: 'je leeft zo kleinbehuisd, dat je benen de straat op moeten'. Aangezien er van een heus huis geen sprake is, blijft deze uitleg binnen de beeldspraak. Ten overvloede: voor de eerste leeswijze is geen interpretasie mogelijk dan deze laatste, (als we het gebied van de beeldspraak niet willen verlaten). Dat is met de tweede leeswijze anders.

9. 'Klein' betekent eenvoudig. Deze betekenis blijkt uit uitdrukkingen als 'wie het kleine niet eert', 'of klein maar rein' e.d. Dat we die betekenis niet mogen verwaarlozen - ook al zijn we niet geneigd de eerste interpretasie te laten vallen - is duidelijk. Leeft ze niet eenvoudig als duizend anderen? Droomt ze niet bescheiden? Is frans katoen geen eenvoudige stof? Werkt ze niet zo eenvoudig met haar schouders als duizend en een vrouwen? Er is weinig dat haar van andere meisjes onderscheidt, behalve dan dat de spreker een prinses in haar ziet. En het is haar *kleine leven*, haar reinheid, die haar tot die hoogte verheft: in *zijn* ogen.

10. *binnen een tent van frans katoen*
met je borsten in twee kleine voorkamers
binnen een huisje van dunne kleren
zo klein zo klein
dat je benen de straat op moeten

: een blik, even sexy als het meisje. Maar we zullen de verleiding der welluidendheid en de charme van de opgeroepen verschijning moeten weerstaan, en integendeel een anatomiese les wijden aan deze regels. Wat ziet de jongen? Een lichaam? Een jurk? Wat maakt die jurk zo

[p. 37]

lichamelijk, wat dit lichaam zo transparant? Wat is 'binnen', wat 'buiten' bij dit luchtige, met vakantie gestuurde meisje? Stellig ziet zij zich anders, ziet zij zich misschien helemaal niet, maar is het haar kleding die haar voor deze blik zichtbaar maakt, - en niet als de blote naaktheid, maar als de reinheid zelf. Was deze knaap misschien een puritein die overdonderd werd toen hij de belichaming der zuiverheid ontmoette in iemand van wie hij blijkbaar anders verwachtte? In deze strofoïde vonden wij alliteraties in overvloed (§ 4): katoen, kleine, voorkamers, kleren, klein, klein: een reeks die betrekking heeft op het 'uiterlijk' van het meisje. Maar een schema van tegenstellingen, - maar die onderling reeds verzoend zijn tot een eenheid, tot deze éénvoudigheid waarvan die jongen getuige was (en is), - wordt gevormd door alliteraties in:

binnen - borsten - binnen - benen.

Er is geen 'uiterlijk' bij dit meisje, geen 'innerlijk': zichzelf is dit uiterlijk en innerlijk, en daartussen bestaat geen enkel verschil. Zij heeft geen lichamelijke, maar haar lichamelijke is immaterieel. Zo vrij is zij van de wetten der zwaartekracht, dat haar benen geen moeite hebben met dit lichte, volatiele lichaam, - dat haar benen, metonimies, dit lichaam *zijn*, dat daarom geen huis behoeft, maar een stad veeleer, een straat, een stuk buitenhuisarchitectuur, zoals zijzelf is. Dat is het *nieuwe* in dit gedicht: de nieuwe Sara Burgerhart: het meisje dat op straat pas thuis is en zichzelf: het gewone, moderne meisje is zij en een aanslag op het konservatisme van de spreker. Zijn lichte verbazing hierover blijkt, wanneer men de zin tot zijn kortste vorm terugbrengt: je leeft zo, dat je benen de straat op moeten...

11. *je droomt zo bescheiden in je ogen*

*je werkt zo eenvoudig met je schouders
als duizend en een vrouwen
waarom moet mijn stem dan buigen
of een prinses voorbij komt?*

[p. 38]

12. In § 5 wees ik op het gebruik van herhalingen en synoniemen in de eerste twee strofoïden. Ik zie dat als een terugvallen op verworven inzichten, een verzamelen van krachten om een uitweg te vinden.

Ook de werkwoorden in deze strofoïden hebben meer met elkaar te maken, dan men op het eerste gezicht zeggen zou.

Leeft (I) = intens bestaan

droomt (II) = de verbeelding laten werken

werkt (II) = actief zijn

Met deze woorden is niet iemand getipeerd die 'leeft' (er is), 'droomt' (er niet is) en 'werkt' (arbeid verricht), maar iemand voor wie deze drie activiteiten geen elkaar uitsluitende begrippen zijn, maar funksies van de geest, de ludieke geest, die pas in onderlinge samenwerking deze 'eenvoudigheid' vormen. Hoe onbegrijpelijk zo'n wezen is voor deze jongen, blijkt o.m. uit de versterking van duizend en een, de vervanging van 'anderen' door 'vrouwen' - uit de twee laatste regels van deze strofoïde: eindelijk is ze een 'prinses', iemand die argeloos leeft, en het zich bij alle ongemak comfortabel weet te maken.

13. buigen = wijzigen van toon; zich onderwerpen; eer betonen.

14. In het sonnet valt de *chute* na het oktaaf. In dit gedicht valt die na de twee langregelige strofoïden. De toon buigt om, de jongen onderwerpt zich: hij is gewoon verliefd.

15. Is hij verliefd? De derde strofoïde bevat een paar 'militaire' termen: *ik geef mij over - een luchtvloot*. We hebben hier de bekende voorstelling van erotiek in beelden van het gevecht.

De minnaar en zijn geliefde als vijand en vijandin, door de uit de lucht vallende vrede verenigd. Buitenhuisarchitectuur en innerlijk behang: de ànder en ik die die ander is, of wil zijn.

16. In de laatste strofoïde staan tussen haakjes op een onverwachte plaats de woorden die ook de titel vormen: heks heks. Waar is de prinses?

17. In zijn jonge jaren redigeerde Jan Elburg met Gerard Diels

[p. 39]

en Koos Schuur het tijdschrift *Het woord*. Er verscheen van hem een bundel poëzie: erotische poëzie. Natuurlijk, mèt de vijftigers, wendde hij zich af van de pure vormenkultuur. Maar àls je iets hoofs hebt, iets van een minstreel, kun je dat niet loochenen.

Jan Elburg bleef zichzelf trouw.

18. De hoofse lirieek ontstond in de Provence, het land waar de eenvoudigen, de reinen, de kataren woonden, - het land waarheen de allereerste inkwisieters werden gezonden. Let men op de vorm van Elburgs gedicht, dan ziet men dat het de vorm heeft van een verhoor: onze verliefde, jongen is een kettermeeester!

19. Kwasi bereidwillig geeft hij zich gewonnen, om dan, als de weerstand in zijn slachtoffer verdwenen is, met alle overtuigingskracht die hij in zijn woorden leggen kan, haar een bekentenis af te dwingen. Vandaar dat aanvankelijk wat onbegrijpelijke aksent op het woord *bekèn*. Zij is een heks, ze moet een heks zijn. Onwankelbaar in hem is immers *zijn* geloof in *zijn* wereld. Het is de strijd tussen konservatisme en nieuwe stijl, tussen de plichtsgetrouwe en de ludieke mens.

20. De laatste strofoïde is het moeilijkst.

*Bekèn het maar, je
(heks heks)*

*doet het, nietwaar,
toveren?*

Waarom niet gewoon: 'Beken het maar - jij, heks, heks - je doet het, nietwaar? toveren?'
Of: 'Beken het maar, jij - heks, heks - doet het, nietwaar, toveren?' Tot wie zijn die scheldwoorden gericht? Waarom staan juist deze woorden tussen haken? Omdat ze *verzwegen* worden, het zijn woorden die niet gericht zijn tot wie de geloofsrechter zich richt, maar hij richt ze binnensmonds tot zichzelf. De puritein werd heks, want de heks bleek een kataar in de etimologische zin van dat woord! Uit geen enkel ander element blijkt zozeer dat het gedicht na de stembuiging 'innerlijk behang', monologue intérieur werd, als uit deze aanspreking tot zichzelf.

[p. 40]

21. Irreële verwachtingen werden hardhandig tot de werkelijkheid geroepen. Door een sexy meisje werd een geatrofieerd instinct opnieuw gevoed. Reddeloos ging in het hartstochtelijk ritme van de laatste woorden de botte rechtzinnigheid ten onder, en niet zonder toverkracht wekte een onnadenkend wezen daaruit een nieuwe, reine sensualiteit.

Het mirakels orakel (Lucebert)

R.A. Cornets de Groot

[p. 42]



[Lucebert, tekening, Hans Andreus, 'Italië', A.A.M. Stols, Den Haag]

[p. 43]

Lucebert / Het orakel van Monte Carlo

*ginds zag ik de schim van willem kloos
de schim van willem kloos te monte carlo
te monte carlo in het speelhuis willem kloos*

*oh kloos klotsende klok met schuimende klepel
waarom nu nog sovereigns pounds pecunia verspelen
er is geen toren meer die je kan horen*

*er zijn nu kleine gasfabrieken kloos
ateliers voor elastieken broeken kloos
bolle glazen koffiekokers
lezers die de kranten lezen
zeer gezochte geesteszieken
kamers voor het kleine hart
en harten voor sigarenas
en pas gewassen dameshaar
met aan de tafels vet en zwaar
herenboeren als een hoos*

*en verder alles is - aesthetisch -
voos*

*er zijn geen winkelmeisjes in een witte vlag
er is geen dag des heeren met een herenhuis
het badzand is nu kolengruis
het water is een winterdas
en dichters dragen micatranen in een winkeljas*

*gij kloos die hier met eigen schim rinkelend rondwaart
gij die hier de roulette radeloos draaien laat
waarom was je god zo diep in je gedachten
en waarom liep hij niet gewoon op straat
met gewoon een paar ogen hardharen vachten*

[p. 44]

*en gewoon twee handen die de armen dragen
een paar armen aan het tandsteen van de aster
of het maagre handbeen van de roos
oh kloos je was een slechte rechter
en erger nog je was de slechte dichter
die aan de rechterhand des heeren
die had het door:*

de Vrede graast de Kudde voor.

[p. 45]

Het mirakels orakel

In het begin van zijn dichterlijke loopbaan schreef Lucebert het gedicht *Verdediging van de vijftigers*. Hoe komt hij aan deze naam voor die groep van eksperimentele dichters? Het ligt voor de hand te veronderstellen dat die in oppositie staat met de naam van de eerste revolutieairen in onze literatuur: de tachtigers. Wel is het gedicht *Sonnet uit Apocrief* dat begint met de verzen ik/ mij/ ik/ mij/ / direkt tegen de criteriumwawapoëzie gericht, maar het is net zo goed van toepassing op Kloos. De bundel *Triangel in de jungle* bevat in het daarin opgenomen *De dieren der democratie* het spotgedicht *Het mirakel van monte carlo*. Weliswaar verscheen *Apocrief* (1952) een jaar later dan *Triangel in de jungle*, maar Simon Vinkenoog vertelt, dat deze bundel eerder werd samengesteld, eerder ter publikasie aangeboden ook dan *Triangel in de jungle*. Ook *Apocrief* bevat een paar gedichten die herinneren aan '80. Van de aanvang af liep tachtig vijftig voor de voeten. Niet Kloos alleen, ook Gorter krijgt tenminste eenmaal iets van Lucebert te horen in het gedicht *School der poëzie*.

We weten dat Gorter hoopte iets van de poëzie te kunnen leren, ervan verwachtte dat die hem tot 'beter inzicht en geluk' zou brengen. Maar sinds *Val voor vliegengod* is het ons bekend, dat voor Lucebert de poëzie een duivelsbezoeking is. Tegenover Gorter en Kloos, de godsadvokaten van de poëzie plaatst hij zich als de advokaat van de duivel en van de onschoonheid.

In tegenstelling met hen wil Lucebert zijn zelf in de wereld uitdrukken. Niet het Ik naar binnen verbannen, maar de ruimte van het volledig leven tot uitdrukking brengen; niet mistieke zelfvergroting, maar de afwerping van het oude ik: licht, - het oorverdovende.

We schrijven het jaar 1949. Lucebert maakt zijn reis naar de zuidelijke landen: Italië, Frankrijk, Monte Carlo. De klassieke schoonheid zal in Italië op hem afgestormd zijn, zoals ze dat deed op Hans Andreus (*Italië*, gedichten, met illustraties van Lucebert).

[p. 46]

Een wereld, gebroken, verzengd, stom, maar sprekend. Een verwoest paradijs in een wereld, evenzeer verwoest, maar niet minder getuigend van eigen groot- en kleinheid.

In de gedichten die Lucebert dan en daar schrijft, zien we de eerste tekenen van het verzet tegen de leer van tachtig. Tot deze gedichten behoren de drie *Romeinse elehymnen* en het gedicht *Toen wij met een witte motor vlees sneden*, allemaal uit *Apocrief*, en het gedicht *Het mirakel van monte carlo* uit *Triangel in de jungle*. Uit de *Romeinse elehymnen* duikt Jacques Perk op. We weten niet of Lucebert daar bewust op aangestuurd heeft, of dat de gelijkenis op toeval berust, maar Jacques Perk, zoals men zich herinneren zal, onderging in de grotten de aanslag van de schoonheid op zijn ziel: hij keerde niet uit de onderwereld terug als die hij geweest was: moeder aarde baarde hem nieuw: klassiek geworden door de ingreep van de natuur.

Lucebert - in Rome - tussen al die beelden en wonderlijke fonteinen die uit de meest onbegrijpelijke plaatsen water braken, kwam er evenmin vandaan als die hij geweest was. Hij werd zelf een grot: aards geworden, door de kultuur der ouden.

*Watermarmer braak mij mijn ruïne heil
De aeroplane stalagmiete zuilen mijner ziel
En leef zo suizend als mijn lichaam steil
Staande in de op drift geheven jagers mijner taal*

(*Romeinse elehymnen*)

Een elehymne! Een elegie die meteen een hymne is, aangeheven om de levende dode klassieke wereld! Maar Lucebert is de enige niet die tegengestelde gevoelens kent bij het zien van de antieke schoonheid. Wèl is hij een van de weinigen die haar als een

[p. 47]

bron zien van eigen creativiteit: 'Want alles wat ik worden kan is om geluk / Een naakt en zuiver lied door de antieke slaap /' Perk werd klassiek, maar Italië, de moeder van moeder aarde, baarde Lucebert nieuw: niet klassiek, maar primitief:

*Na parijs en rome
Na af en aanwezigheden
Loei en kef ik
Lucebert*

(Toen wij met een witte motor vlees sneden)

Dat is dus iets anders dan Kloos en Perk en Verwey, die van de schoonheid zongen, of van de idee: van iets dat, omdat het bovenpersoonlijk, vooral allerindividueelst was. Alles wat de tachtigers deden, wordt door Lucebert op de kop gezet en binnenstebuiten gekeerd. Hij is de Tegentachtiger, en in dit licht kan men zich wagen aan zijn gedicht *Het orakel van monte carlo*.

Een maand na Rome bevindt Lucebert zich in Monte Carla, en op een dag stapt hij er het Casino binnen. Wie ziet hij daar? Kloos! Willem Kloos! De schim van Willem Kloos! Hoe kon Kloos wèten dat Lucebert hopeloos overhoop lag met de man? Dat zijn tegenstander hem nodig had als brood? De klap kwam hard aan: Lucebert dacht aan een wonder, een ingreep Gods. Wie de eerste druk van *Triangel in de jungle* opslaat vindt daar het gedicht *Het mirakel van monte carlo*. Pas later werd, terwille van het anagram op carlo, de titel gewijzigd.

Wanneer Virgilius met Dante bij de schimmen der klassieke dichters terugkeert, wordt hij volgens Dante begroet met de woorden: 'Ere de meester van het verheven dichten. Zijn schim keert weer'. (Onorato l'altissimo Poeta: / L'ombra sua torna). Het sitaat uit *Inferno*, Canto IV, 80, 81 staat als motto boven

[p. 48]

Potgieters *Florence*. In 1865, deelt Geertruida M. J. Duyfhuizen mee (*Potgieters Florence*), hing dit motto boven de toegang naar het plein in Florence, waar het beeld van Dante onthuld werd.

De woorden, gewijd aan Virgilius' schim, werden daar toegepast op de schim van Dante. Perk kende Potgieters gedicht natuurlijk. In 1880 woonde Perk het herdenkingsfeest ter gelegenheid van Hoofts 300ste geboortedag in het Muiderslot bij. Hij schreef: 'Ik heb de schim des drossaarts aanschouwd' - een gedicht, evenals dat van Potgieter, in terzinen geschreven, zoals ook Dante in terzinen schreef. In 1949, het 90ste geboortjaar van Willem Kloos, schreef Lucebert *zijn* terzine:

*ginds zag ik de schim van willem kloos
de schim van willem kloos te monte carlo
te monte carlo in het speelhuis willem kloos*

Laten we deze terzine vergelijken met een van Potgieter en een van Perk, bij voorbeeld:

*(Florence! die me op eens uw tal van tinnen)
Van verre beurt in zuider voorjaarszon,*

*Gij brengt me geen mij vreemde wereld binnen,
Ge biedt mij mild wat vroeg mijn hart al won.*

en:

*(Ik heb de schim des drossaarts aanschouwd)
Groot schreed hij voort, het lokkig hoofd omblonken
Van rond en gloed en geluw-glanzend goud,
Gelijk een god, in mijmerij verzonken.*

Men voelt onmiddellijk verschillen. Bij Potgieter prikt het metrum door de zinnen heen: de mededeling wordt geradbraakt door de

[p. 49]

maat. Hoe je zijn zinnen ook leest, altijd is er het gevoel: dit zijn jamben, vijf welgeteld. Het vers is geen eenheid: tussen de tweede en de derde versvoet krijgt het een wespetaille - of dit het vers nu staat of niet. Gelukkiger is Perk, die zich een overbetoning veroorlooft in de eerste voet de beste, en die er verder voor zorgt, dat de wespetaille twee, in zichzelf afgeronde woordgroepen scheidt. Heeft bij deze twee skandering nog alle zin, bij Lucebert bekruipt ons het gevoel dat zijn terzine door skandering alleen maar wordt vermoord. Is de eerste regel trocheïes? De rest jambies? Zinlege vragen! Hier prikt niets metries door de versregels heen - hier is ritme, en zou men *willen* skanderen, men zou het moeten doen in *ritmiese* voeten!

*Ginds zag ik / de schim / van willem kloos/
de schim / van willem kloos / te monte carlo /
te monte carlo / in het speelhuis / willem kloos /*

Iedere ritmiese voet is een aanvulling op de voorgaande en vormt daarmee een interpretabel geheel. Nergens wordt de eenheid van een groep door enige aanmatiging van de maat opgebroken, en zo zonder korset is de terzine, dat men niet eens weten zou of men op de daartoe geschikte plaatsen een punt, komma of gedachtestreep zou willen plaatsen. Hoogstens zou men aarzelen welke woorden aksent moeten krijgen: *schim* of *kloos* in 1; *schim*, *kloos*, of *carlo* in 2; *carlo*, *speel-*, of *kloos* in 3?

Hoewel er veel voor te zeggen valt, op het eerste gezicht om *schim* sterker te betonen dan *kloos* - dat lijkt in een gewone, mededelende zin het natuurlijkst - voelt men bij nader inzien toch het meest voor een stevig aksent op *kloos*. De mededeling wordt daardoor een uitroep van verbazing. *Kloos* is trouwens het belangrijkste woord van de terzine: het komt driemaal voor, tegen *schim* en *monte carlo* tweemaal. Bovendien brengt het ekstra-aksent ook reliëf in het rijm, dat niet alleen rijk rijm en meer-dan-dubbelrijm, maar ook

[p. 50]

ongelofelijk lange kettingrijmen bevat, aangezien Lucebert niet geaarzeld heeft de woordgroep waar de voorgaande regel mee eindigt in de volgende te herhalen. Maar er is natuurlijk geen reden om het woord *schim* onder te laten duiken in de stroom van klanken. Daar is het woord, door het estafettespel dat ermee gespeeld is (Virgilius - Dante - Hooft - Kloos) te opvallend voor. *Schim* krijgt dus ook aksent, maar minder dan *Kloos*. Na *schim* horen we een kleine rust, en in de dan volgende woordgroep is er iets van tempoversnelling. Door de aandacht die aan het woord *schim* besteed wordt, krijgt de hoorder natuurlijk het gevoel dat er iets met dat woord aan de hand moet zijn, en terecht!

Want toegepast op Virgilius, Dante en Hooft, betekent dit woord 'een lichaamloos wezen', identiek aan het wezen dat vroeger een lichaam bezat. Voor Dante, Potgieter en Perk

was de verschijning van Virgilius, Dante en Hooft realiteit. Maar Lucebert zag in het speelhuis Kloos-zelf zitten, in levenden lijve - een aanblik zo ongeloofwaardig, dat het vlees ontkend werd, ontkend moest worden: tot er een schim van overbleef. Luceberts woord *schim* betekent *spook*. Zijn Kloos is Perks Hooft op de kop gezet. *Schim*, bij Lucebert, is een eufemisme voor 'boze geest', een handlanger van Belzebub, de vliegengod: Lucebert heeft niet helemaal de pest aan Kloos! Hoe dan ook, het woord *schim* werd door Lucebert aan het gewone gebruik onttrokken. Deze schim is - en dat was bij Dante, Potgieter en Perk dus anders - taboe. Door Kloos tot een schim te maken, werd zijn naam ook losgemaakt van de man die hem droeg, en kon als naam ook optreden in een bijvoeglijke funksie. Het is m.a.w. niet nodig, al mag het wel, in de zin 'ginds zag ik (...) in het speelhuis willem kloos' de laatste twee woorden op te vatten als een lijdend voorwerp. Maar Willem Koos kan daar evengoed als een bijvoeglijke bepaling bij *speelhuis* dienst doen. Het is een naam, bij het horen waarvan men evenmin verplicht is aan de drager er van te denken, als bij het

[p. 51]

horen van de naam Vroom en Dreesmann. Maar nu rust ook op het speelhuis een taboe!

In tegenstelling met Potgieter die van geen ophouden weet, en Perk die tot het eind toe konsekvent blijft, vond Lucebert één terzine welletjes. Het superieure kraaltjesrijgen (aba, bcb, cdc etc.) schijnt onze neus voorbij te gaan, maar niet geheel. Lucebert reeg kraaltjes binnen de terzine zelf: ik wees al op het uitgesponnen kettingrijm, de estafetteloop met 'schim' en op het feit dat interpunksie hier onfunksioneel zou zijn: het doorstromen der klanken is essentieel - niet de adempauzen, die hier vrij karakterloos zijn, behalve aan het slot. In ieder geval: er komt na deze terzine geen terzine meer. Het gedicht *Het orakel van monte carlo* bestaat uit één terzine en een aantal strofoïden van resp. 3, 10, 2, 5, 12 en 1 versregels.

Dit onderscheid in terzine en strofoïden lijkt ver gezocht. Waarom zou men de drie regels die na de terzine volgen niet óók een terzine noemen? Omdat het het *aba*, of beter: het *bcb* mist? Omdat het rijm er zelfs helemaal in ontbreekt? Met een distichon is men zo kieskeurig niet! Maar ook omgekeerd: waarom zou men de terzine, ook al heeft die dan wèl het geëigende *aba* - niet óók een strofoïde noemen? Er zijn goede redenen om het te laten: de terzine heeft met de drieregelige strofoïde niets te maken.

De drieregelige strofoïde heeft meer met de overige strofoïden van doen dan met de voorafgaande terzine. De terzine opent een verhaal. Lucebert richt zich in die drie regels tot ons of tot zichzelf. In de strofoïden richt hij zich tot Kloos. Is de drieregelige strofoïde een aanspreking, ook in de volgende strofoïde kan het tweemaal herhaalde 'kloos' als aanspreking worden opgevat - niet alleen als een bijvoeglijke bepaling bij 'gasfabrieken' en 'elastieken broeken'. Grammatikale homonimie komt bij Lucebert herhaaldelijk voor, maar vrijwel nooit sluit de ene opvatting de andere uit, zodat men aan beide mogelijkheden betekenis mag hechten. Ook in de voorlaatste strofoïde spreekt Lucebert Kloos aan.

[p. 52]

We gaan nu even terug naar de verleden werkelijkheid: naar Monte Carlo, februari 1949 èn naar het PEN-kongres 1951 te Amsterdam, waarvan M. Revis in *Mandril* een verslag gaf (*Mandril*, maart 1951). Revis schrijft: 'Het vers dat Lucebert () voorlas, en dat geïnspireerd werd op een grofspelende bezoeker van het Casino te Monte Carlo, die op Willem Kloos leek, verwierf van de leden der PEN zelfs enige instemming'. Hoe komt Revis aan deze bijzonderheden? Het is duidelijk dat Lucebert een toelichting heeft gegeven op zijn gedicht. Op een dag in '49 - Lucebert lag toen al met Kloos overhoop - stapt hij het Casino binnen. Wie zie hij daar? Kloos! Willem Kloos! De schim van Willem Kloos! Hoe kon Kloos weten etc. Lucebert sprak van een mirakel; hij geloofde zijn ogen niet. En ook wij mogen wel geschokt zijn: hoe kan het toeval ons zo welgezind zijn soms? Maar het toeval is ons niet welgezind - eigenlijk bestaat het niet eens: 'het toeval

werkt gewoonlijk gunstig als de mensen hard streven', zegt Arthur van Schendel. Als Lucebert een gedicht over Kloos in pen zit, en hij *ontmoet* Kloos, dan is dat geen toeval, dan is dat gewoon zo voorbeschikt. Zoiets gebeurt altijd: morgen nog overkomt het ons, en zojuist nog moest zelfs ik die niet streef, mij de luimen van het toeval laten welgevalen, toen ik die oude *Mandrils* nog eens bekeek... Zo kwam Lucebert er dus aan, en daar, in de zaal van dat protserige Casino, zat Kloos: 'ginds zag ik de schim van willem kloos'! Het is een konfrontatie met een diepe zin. Want net als de ware Kloos speelde ook deze hoog spel, en moest diep vallen: de gelijkenis van de double beperkte zich allerminst tot het uiterlijk! Lucebert kon dus vooral *die* gelijkenis uitbuiten en in het uitschrijven van die gelijkenis een portret van Kloos tekenen dat diens wezen dieper trof, dan wanneer hij Kloos getekend had naar aanleiding van een ontmoeting op het Velperplein. Luceberts gedicht werd nu ook een gelijkenis in de letterkundige zin van dat woord. De gelijkenis, of parabel, zoals

[p. 53]

men weet, schept tussen de lezer (hoorder) en de situatie waarin die zich bevindt, een zekere afstand, met het doel de lezer of hoorder terecht te wijzen, zonder dat hij zich daardoor meteen beledigd voelt. De lezer raakt door de parabel vervreemd van zichzelf en van zijn situatie, omdat hij door het gewekte inzicht weigert zich te identificeren met die kant van zijn ik, waar het ten tonele gevoerde antivoorbeeld (hier dus Kloos) mee samen zou hebben kunnen vallen... Zelfs de leden van de PEN hebben dit toen zo gevoeld. Zij verloochenden Kloos, en applaudiseerden, zij het weifelend, voor het gedicht van de aartsverrader, vaderhater, koningsmoorder en opvolger van de grote tachtiger. Revis' mededeling is nog om een ander punt belangrijk: een zin die zonder zijn mededeling voor tweeërlei opvatting vatbaar zou zijn, verliest nu zijn dubbelzinnigheid. Het gaat om de volgende regel:

(gij kloos die hier met eigen schim rinkelend rondwaart)
gij die hier de roulette radeloos draaien laat.

Zonder Revis zou men in Kloos een bediende, de croupier, kunnen zien: een bediende die macht uitoefent over de bezoekers, omdat van de door hem bewogen roulette alles afhangt. Kloos is een bezoeker. Iemand die het vulgus de rug toekent en die in gelegenheden voor de élite met zich laat doen, zonder te willen het lot in eigen hand te nemen.

We zullen nu enigszins systematies een paar woorden die moeilijkheden brengen, onder de loep nemen. De titelt eerst! Eerst 'mirakel' dat wonder betekent, toeval, een ingreep Gods. Mirakel is ook een scheldwoord: het mirakel van monte carlo: Willem Kloos. Dan *orakel*, de omzetting van *carlo*. Maar wie is het orakel? Na alles wat we van Kloos gezegd hebben (een schim,

[p. 54]

een spook, een mirakel, een willoos wezen) kunnen we onmogelijk tot de konklusie komen, dat hij bovendien een *orakel* is. Laten we op de vorm: in de terzine spreekt Lucebert, in de strofoïden richt hij zich tot Kloos: steeds is hij aan het woord - dan moeten we zeggen, dat Lucebert het is die hier orakeltaal spreekt: hij is het orakel: hij verdreef met de wijziging Kloos uit de titel en nam er zelf de plaats van Kloos in, die hem door het PEN-kongres bij akklamasie was toegewezen.

oh kloos klotsende klok met schuimende klepel

is een prachtige zin, waarom? Kloos schreef een sonnet waarin hij de zee liet klotsen. De naam Kloos geeft blijkbaar aanleiding tot enige alliteraties: klotsende, klok, klepel. Alliteratie is hier een hulpmiddel, een weg, waarlangs Lucebert tot tal van ontdekkingen

komt.

'Klotsende klok met schuimende klepel' is een bijstelling bij Kloos, een *beeld* van de man. Kloos zou zeggen: het is niet *gezien* - maar wie goed kijkt, vermoedt in dit beeld een poëties-symboliese aanduiding van het begrip *lul*. Klok en klepel hangen samen door het spreekwoord: Kloos heeft de klok horen luiden, maar weet niet waar de klepel hangt: niet als dichter, niet als kritikus, niet als mens. Maar hoe komt 'klok' aan het adjektief 'klotsende', 'klepel' aan 'schuimende'? Eigenaardig verbinding van zaken! Niet gezien, zei Kloos - maar gevonden: ontdekt! Volgens Van Dale betekent *klepel* tong: zijn klepel staat nooit stil: Klok, - 'klok-klok' is een onomatopée: Kloos was een onmogelijk drinker. Zowel zijn tong (pen) als zijn dronkenschap droegen tot zijn imazje bij...

*waarom nu nog sovereigns pounds pecunia verspelen
er is geen toren meer die je kan horen*

[p. 55]

Van klok naar toren is maar een kleine stap. Kloos heeft hoog van de toren geblazen - het was alles Kloos wat de klok sloeg:

er zijn nu kleine gasfabrieken kloos / etc.

Kloos, met al zijn poen, gedroeg zich als een heer van de wereld: waarom nu nog sovereigns pounds pecunia verspelen? Hij *is* de heer van deze wereld: hier zet de diabolisering van Kloos, waarvan we al een begin zagen in de omkering van de betekenis van het woord schim zich door. Er is geen toren meer die je kan horen: een zin die meteen impliseert dat de dichter van vandaag geen ivoeren torens meer bewoont:

er is geen toren meer die je kan horen

Wat is er dan wel?

*er zijn nu kleine gasfabrieken kloos
ateliers voor elastieken broeken kloos*

het hele dagelijkse leven is door Kloos verziekt: de dichter toont banale zaken, banale mensen, - alles is *esteties*, aanschouwelijk-schoon: een zichtbare wereld, een wereld te zien, zoals Kloos wou: Monte Carlo! En zelfs de boeren werden heer: herenboeren als een hoos (= geldla)...

Maar wat was er dan niet?

*er zijn geen winkelmeisjes in een witte vlag
er is geen dag des heeren meteen herenhuis*

Er zijn in deze zinnen enkele tegenstellingen te vinden:
winkel - huis; meisjes - heren; en overeenkomsten:
witte vlag = vrede; dag des heeren = rust. Hebben we hier te doen

[p. 56]

met een voor het oog verborgen gehouden wereld? Met combinaties die pas opgelost kunnen worden, als het oog zich *niet* bedriegen laat, zoals het zich dat liet doen, toen Kloos het nog voor het zeggen had? Vormen deze regels m.a.w. verzen die in de onderdelen verkeerd verbonden zijn?
Maar laten we eerst even doorlezen!

het badzand is nu kolengruis

*het water is een winterdas
en dichters dragen micatranen in een winkeljas*

Zo staan de zaken dus. Door toedoen van Kloos, zijn gezanik met de schoonheid, is de wereld presies het tegendeel geworden van wat hem voorzweefde. Zand als kolengruis; water als een winterdas. Maar *badzand* komt in Van Dale niet voor - *badwater* wèl! Ligt het dan niet voor de hand te veronderstellen dat Lucebert die laatste samenstelling uit elkaar gehaald heeft tot *bad* en *water* en uit *bad* en *zand* een nieuwe samenstelling schiep: *badzand*? Herstelt men de opmerkelijke 'fout' dan staat er: het *badwater* is nu kolengruis, het *zand* is een winterdas, waarbij opnieuw - net als bij klotsende klok en schuimende lepel - vast en vloeibaar worden verbonden, zodat ook het begrip *micatranen* niet uit de lucht komt vallen hier.

Dit spelletje mogen we nu overdragen op de twee regels die we boven tijdelijk in de steek lieten: ook hier moeten de prefabricated montagestukken in een onverwachte combinatie zijn gegroepeerd. Wat te denken van:

*er zijn geen winkelmeisjes in een herenhuis
er is geen dag des heeren met een witte vlag - ?*

Tegenover de herenboeren in Monte Carlo, tegenover al dat zich mooier voordoet dan het is, lijkt dit de sprekendste tegenstelling...

[p. 57]

Terug weer naar *badzand* en *water* en *gruis*! Met de regels

*het badzand is nu kolengruis
het water is een winterdas*

wordt de badplaats Monte Carlo getekend: een badplaats in februari.

Hoe komt Lucebert aan mica?

Soms wordt mica in korrelvorm (mica = korrel) tussen zand gevonden, doorzichtige kruimeltjes, glimmend in de zomerzon. Nu, in de winter, glanzen ze als zonder innerlijk licht: kolengruis. Het is heilloos zand, het bevuilt, en bovendien is het water ontoegankelijk.

Badwater

'En er is te Jeruzalem, aan de Schaapspoort, een badwater, hetwelk in het Hebreeuws toegenaamd wordt Bethesda, hebbende vijf zalen' (Johannes 5 : 2). Badwater betekent dus ook badplaats. Monte Carlo, als badplaats, is dit Bethesda op de kop gezet. Volgens Van Dale is Bethesda een naam die door tal van ziekenhuizen gedragen wordt. Maar van Monte Carlo wordt men ziek, naar lichaam en geest: zoveel wordt van dit gedicht bij allereerste lezing wel duidelijk.*

* Het is heel goed mogelijk, dat Lucebert bij het maken van *Het orakel van monte carlo* wist dat Bethesda binnen de muren van Jeruzalem lag, zoals archeologies onderzoek heeft aangetoond. De vijf zalen waar de bijbel van spreekt, waren vijf betrekkelijk kleine kamers, eerder sellen. Ze zijn droog vandaag de dag, volgestort met puin en zand. Dat Christus van de door hem genezen zieke afscheid nam met de woorden 'Ga heen en zondig niet meer', wordt begrijpelijk als men weet dat de archeoloog er zeker van is, dat Bethesda een *heidens* (niet-joods) heiligdom

[p. 58]

Badwater, als samenstelling gebroken en verworpen tot *badzand*; badwater, als stof gestold en verbrokkeld tot zand, tot gruis, toont ons de wereld: versplinterd, en aan scherven geslagen die geen licht meer weerkaatsen. Er is niets vloeijds meer, niets impressionisties. Er valt de lezer niets meer te tonen. Het wordt zo langzaam tijd dat hij begint te *denken*.

Kritiek dus, maar niet alleen op het impressionisme, ook op die vlucht naar binnen, naar 'mijn zelfs zelf', zoals Kloos zegt. Men weet dat die vlucht vergemakkelijkt werd door de persoonssplijting die ingang vond bij de tachtigers en bij de generaties daarna (Verwey: ziel van mijn ziel; Van Eyck: Ik vond één ding: onsterfelijk heeft / mijn ziel in zich een diepere ziel /). Kloos schreef: Ik ben een god in 't diepst van mijn gedachten. Ook Lucebert weet voor zich van deze splijting: 'Ware ik geen mens geweest / Gelijk aan menigte mensen / Maar ware ik die ik was / De stenen of vloeibare engel'!... Maar waar Kloos zich met het onaardse vereenzelvigt (de *schim* krijgt nog een dimensie erbij), verklaart Lucebert zich solidair met zijn lotgenoten. Hij vluchtte dus niet in het eigen innerlijk, maar begaf zich naar buiten: onder de mensen.

was, en de zondaar een jood, die uit wanhoop eens een andere god om genezing bad dan deze van zijn eigen en uitverkoren volk. Niettemin blijkt het gedicht het ook bij de door de historicus gewijzigde voorstelling goed uit te houden. Het woord *badzand* wordt zelfs veel funksioneler, de droge sellen in aanmerking genomen, en, het heidense van deze heilige plaats maakt ook de vergelijking tussen Monte Carlo en Bethesda in hoge mate treffend. Ik zei dat Lucebert deze dingen misschien niet wist, maar hij had waarschijnlijk gewoon een profetiese kijk op deze dingen: spraken we niet af, dat hij een *orakel* was?

[p. 59]

*gij kloos die hier met eigen schim rinkelend rondwaart
gij die hier de roulette radeloos draaien laat
waarom was je god zo diep in je gedachten
en waarom liep hij niet gewoon op straat
met gewoon een paar ogen hardharen vachten*

De persoonssplijting wordt meteen hard aangepakt:

'met eigen schim' kan hier betekenen: in eigen persoon, al is het dan als spook; het kan ook zijn dat Kloos met die schim aan de wandel is - dan is er sprake van twee, voor het oog waarneembare wezens. Het kan tenslotte zijn, dat de schim in Kloos' innerlijk leeft. Dan is er w.i.w. sprake van twee wezens, maar alleen de vleselijke is zichtbaar. Ik geloof niet dat het nodig is, om uit de mogelijkheden een keus te doen. Alles kan op een gegeven moment gelden.

De eerste mogelijkheid wordt bij voorbeeld begunstigd door het woord 'rondwaren' (= op een geheimzinnige of beklemmende wijze rondgaan). De tweede mogelijkheid? Kloos wordt eerst aangesproken met *gij*, tweemaal; daarna wordt hij getutoyeerd. Kloos is er aanwezig als god en als toevallige, menselijke gedaante. In dit geval is het woord *je* een bezittelijk voornaamwoord; *je* god is dan onderwerp bij 'was' en is identiek met 'eigen schim'. Die god wordt dan in het vervolg definitief van de figuur Kloos afgesplitst:

'Waarom liep hij (= je god) niet gewoon op straat?'

De derde mogelijkheid wordt gerechtvaardigd door het sonnet van Kloos dat hier aan de orde is. Maar ook door het woord *je* op te vatten als een persoonlijk voornaamwoord, dat onderwerp is bij 'was' en door aan te nemen, dat Lucebert zich in de zin 'waarom liep hij niet gewoon op straat?' van Kloos afwendt en opnieuw tot de hoorder (lezer) spreekt, of tot zichzelf: als in overdenking...

*met gewoon een paar ogen hardharen vachten
en gewoon twee handen die de armen dragen*

[p. 60]

*een paar armen aan het tandsteen van de aster
of het maagre handbeen van de roos*

Ook hier vinden we verwisselde combinaties, de vereniging van wat niet bijeen hoort. De eerste is *hardharen vachten*. Hardharen komt in Van Dale niet voor (*zacht*harig wèl). Maar de woorden *hard* en *haren* komen er vlak bij elkaar voor, en waarschijnlijk heeft

Lucebert de woorden gewoon achter elkaar geplaatst en is toen pas gaan zoeken naar een tegenstelling: vachten.

Dat Lucebert om 'gewoon een paar ogen' vraagt, ligt voor de hand: een impressionist kijkt niet gewoon, maar sluiert zijn ogen om tussen de wimpers door het licht te zeven, zodat de dingen zachter worden van kleur, vloeiend en onklaar. Het gewone, ongesluisde oog daarentegen ziet geen nuances, geen overgangen, maar schokkende tegenstellingen. Verband te zoeken met de schilderkunst ligt dus wel voor de hand, en men zou via *hardharen kwast*, *vochtkwast*, *vocht-vacht*, tot een interpretatie van *hardharen vachten* als bijstelling bij een paar ogen kunnen komen. Ik geef deze assosiatie reeks uiteraard voor wat die is: een hineininterpretierung, maar blijf bij *hardharen vachten* als bijstelling: ook het oog zelf immers, dat zowel gesluisd (vachten) als open (hardharen) functioneren kan is een bundeling van tegenstellingen...

Tandsteen en *handbeen* bestaan uit de delen hand en tand, steen en been. Opzettelijk vermeldt Lucebert 'twee handen'. Van Dale zegt: 'ieder welgeschapen mens heeft twee handen'. Maar het portret dat Lucebert tekent van de dichter (of de God) die hem voor ogen staat, beantwoordt eerder aan de anatomie volgens Picasso: *de* schilder van het postimpressionistische tijdperk! De zin 'twee handen die de armen dragen' is eveneens een omkering van de waarneming. Alles is in deze regels door elkaar gegooid, maar een herordening te beproeven in naturalistische zin, kan misschien iets onthullen van Luceberts bedoelingen.

[p. 61]

Steen en been is gewoonlijk verbonden met klagen; hand en tand komt voor in: met hand en tand iets vasthouden; iets verdedigen; iets *zeggen* met hand en tand, d.i. met de meest mogelijke nadruk iets zeggen. Voorts: van de hand in de tand leven: handen stil, tanden stil. We moeten hier kiezen, en in verband met die roos en die aster - schoonheidssymbolen, die niets dan armoede verbergen - voel ik het meest voor: met hand en tand iets zeggen. Het oordeel dat Lucebert over Kloos velt

*oh kloos je was een slechte rechter
en erger nog je was de slechte dichter*

pleit voor die keus.

Vatten we nu in de zin: 'twee handen die de armen dragen' armen op als 'behoefte', dan is dat een verwijt aan Kloos' ongeëngageerde, want far from the maddening crowds verwijderde, individualistische kunst. Die armen kunnen dan nog geassocieerd worden aan het klagen steen en been en aan het leven van de hand in de tand. Het is natuurlijk onzin om Lucebert te meten naar de maat die Kloos op alle poëzie toepaste: de aanschouwelijkheid. Het is er Lucebert immers alleen maar om te doen om te laten zien, dat die aanschouwelijkheid hier volledig strandt: men moet niet zien, men moet *weten*. Interesse voor de gemeenschap, en weg met het individualisme. Het woord alleen betekent alles voor de dichter, het beeld niets, of zo goed als niets. Kloos had geen begrip van het begrip - bij hem werd de aanschouwelijkheid aanschouwelijkheid om de aanschouwelijkheid tot ze hem verblindde. Terecht herstelt Lucebert dan ook de woorden van Ter Haar in ere:

*die aan de rechterhand des heeren
die had het door:
de Vrede graast de Kudde voor*

[p. 62]

en pas na deze verrassende keer vraagt men zich af, of het wel zeker is, dat Lucebert een breuk in de continuïteit zag, toen hij met het badwater Kloos de klotsende zee insmeet.

Voor alles is hij immers de rechtmatige erfgenaam van Kloos - al was het maar omdat hij

de kroon die de tachtiger verloren had uit de modder opraapte en op het eigen hoofd plaatste: de keizer der vijftigers. De namen Ter Haar, Kloos, Lucebert - die van Virgilius, Dante, Hooft, Potgieter en Perk doen trouwens geen revolutie vermoeden, maar een geleidelijke ontwikkeling, zij het dan ook een dialektiese, in marxisties-hegeliaanse zin. Lucebert sluit direkt op Kloos aan. Maar dat wil zeggen dat we de breuk in de volheid niet moeten zoeken in '80 of in Monte Carlo, maar ginds, in Eden, in het begin der tijden, toen Satan actief werd, deze Vliegengod, met wie Lucebert (= Lucifer) voortdurend op de vuist moet, en wiens zoon hij zich weet. Virgilius, Dante, Hooft, Kloos: zij allen waren *schimmen*, schijn gestalten van de heer der vliegen, evenals Lucebert. Om hun plaats met recht in te kunnen nemen, moest de zoon de vader doden: daarom keerde Lucebert Kloos binnenstebuiten, schreef zijn gelijkenis en werd formeel en materieel een rederijker: het tegendeel van Kloos. Formeel, omdat hij zich bij voorkeur in rederijdersvormen uit, en materieel omdat hij ons *belerend* weet te *overtuigen* van zijn waarheid.

Naschrift

Lucebert, gevraagd naar de betekenis van de tachtigers in zijn poëzie, antwoordde dat tachtig vrijwel niets voor hem betekende, en Kloos nog minder. De poëzie waar hij zich tegen verzette, was die van het *na-oorlogse* Criterium. Het gedicht *Het orakel van monte carlo* achtte hij een van zijn minst belangrijke gedichten. Niettemin droeg hij op het Penkongres dít gedicht voor. Niettemin komt in dit gedicht een sitaat van Ter Haar voor, dat ook als

[p. 63]

motto in de siklus *De dieren der democratie* is opgenomen, en dat later nog eens herhaald wordt in een van de gedichten uit de bundel *Val voor vliegengod*. Voor Luceberts geringe waardering voor dit gedicht pleit het feit dat het niet met *Romeinse elemhymnen* en *Toen wij met een witte motor vlees sneden* in één bundel werd opgenomen. Dat het gedicht voor een lezer (toehoorder) veel betekent, blijkt uit het feit, dat Lucebert het voordroeg. We kunnen het zo samenvatten: lezers moeten de leer van het onschone nog leren, Lucebert doseert die. Voor hem heeft de vorm waarin dat gebeurt niet veel betekenis, voor zijn toehoorders wèl.

Idealist door gedrag (Willem Elsschot)

R.A. Cornets de Groot

[p. 64]



[Marc Chagall, tekening, Paul Eluard, *le dur désir de durer*, Bordas, France]

[p. 65]

Willem Elsschot / Bij het doodsbed van een kind

*De aarde is niet uit haar baan gedreven
toen uw hartje stil bleef staan,
de sterren zijn niet uitgegaan
en 't huis is overeind gebleven.*

*En al 't geklaag en dof gesnik,
zelfs onder 't troostend koffiedrinken,
het kon uw stem niet op doen klinken,
noch licht ontsteken in uw blik.*

*Gij zult wel nimmermeer ontwaken,
want gij bleef roerloos toen de trap
zoo kraakte bij den stillen stap
des mans, die kwam om toe te maken.*

*Ziet, lieve mensen, 't is volbracht,
Wat gaan wij doen? Wij konden bidden,
dan blijf ik nog wat in uw midden,
gij krijgt toch wel geen slaap vannacht.*

*En heeft een uwer een ervaren
en hooggeleerd en vruchtbaar brein:
hij zegge mij of 't waar kan zijn
dat haar de wormen zullen sparen.*

[p. 66]

Willem Elsschot / De klacht van den oude

*Ik word aan 't oud zijn niet gewend.
De lichterlaaie die ik heb gekend
zit nog te diep in mijne knoken
en blijft mij dag en nacht bestoken.*

*Mij beetren heb ik steeds gewild
en menig, menig uur verspild
aan op te zien naar ginder boven,
aan bidden leeren en gelooven.*

*Helaas, ik schaam mij en beken
dat ik wel diep verdorven ben.
Want God en Ziel en andre dingen
waarvoor de mensen psalmen zingen,*

*Geweten, Vaderland in nood,
De Sterrenhemel en de Dood,
het wil, het wil tot mij niet spreken,
wat ik ook tracht het ijs te breken.*

*Maar waar ik wèl toe ben bereid,
dat is voor elke jonge meid*

*zooals er honderdduizend lopen,
de kleeren van mijn lijf verkoopen*

*en heel mijn huis en heel mijn vrouw,
Ik zou het doen, en geen berouw
zou in mijn oogen staan te lezen,
en 't zou nochtans een misdaad wezen.*

[p. 67]

*Wanneer ik langs de huizen trek
loert men mij na, als ware ik gek,
alsof mijn plannen en mijn zonden
op mijnen rug te lezen stonden.*

*Ik ben een schurk, ik ben een hond,
geen rustplaats waard in heil'gen grond,
en 'k wil een hoog rantsoen betalen
voor elken bundel zonnestralen:*

*Maar laat mij doen met eigen vuur
Wat ik verkies, zoolang ik duur.
En terg ons niet: mij arme stakker,
en Satanlief, mijn laatste makker.*

[p. 68]

Idealist door gedrag

Wie de bundel *Verzen* van Willem Elsschot doorneemt, merkt op, dat het opvallendste motief in deze gedichten de moederfiguur is. Hij ziet in minstens zeven gedichten dat motief terugkeren, maar misschien rekent hij het gedicht *De zee* niet tot die groep van moedergedichten. Ten onrechte, want het is een gedicht dat geen freudiaan zich graag zou laten ontglijpen!

Laten we eens zien:

De zee

*Wat een machtig en woelerig deinen
van baar op baar,
bruisend opstaand en bruisend verdwijnend
over elkaar.*

*De stemklank der mensen die zingen
maakt mij zoo wrang;
van verouderde krachtlooze dingen
spreekt mij hun zang.*

*Doe uw geesten mij bouwen een woning
diep in uw schoot,
waar ik zingen zal als barenkoning
tot mijnen dood.*

*Want geen keel die aan wal uwe zangen
ooit navertelt,
en geen menschenbrein ooit zal vervangen
uw effen geweld.*

In de derde strofe spreekt de dichter zijn verlangen uit naar een toestand van oorspronkelijk zijn, van prenatale onbewustheid.

[p. 69]

Maar dat betekent alleen maar, dat de dood waar de dichter het over heeft, niet anders dan een geboorte kan zijn: een val uit het paradijs, het leven in. Reeds in *De zee* zijn moeder- en doodsmotief innig verbonden, en het blijkt dat de dood niets anders symboliseert dan het leven zelf. De dood in Elsschots poëzie *leeft*, net als Hein of de dood in de dodendans. Elsschot noemt de dood trouwens Schele Piet in een van zijn gedichten, en hij laat hem daar aan de tenen trekken van zijn moeder...

Men spreekt van Elsschots sinisme. Maar er is een middeleeuwse vertrouwdheid tussen Elsschot en de dood, tussen Elsschot en het heilige, tussen Elsschot en het onheilige. Evenals hij wandelen ook zij op aarde rond, en zijn veronderstellingen zijn stellig aards, maar lang zo sinies niet als de grappen die men zich in Uilenspiegels kring veroorloofde met dit soort zaken. Het is maar de vraag, of men stellen kan dat de grondgedachte van Elsschots poëzie is: 'de ontluistering van de mens, door zedelijke kleinheid, door onrecht en egoïsme, maar vooral door de onontkoombare vergankelijkheid van het leven'.* Is het leven zo vergankelijk in zijn ogen? In *Aan Fine* schrijft hij:

*Ik heb u altijd zo veel leed gedaan
mijn mager lief en u toch zoo doen lijden;*

*ik heb u steeds de vrome vree doen mijden
die gij kondt vinden op uw levensbaan.*

En hij vervolgt:

*Gij zijt een beeld van 't goede dezer wereld,
het helder lichtend goddelijk ware
dat niet kan tanen daar het eeuwig is.*

* T.J.M. Versteegen, *De thema's van Elsschots poëzie* (NTG 57e jrg.)

[p. 70]

Hoe zou bij deze overtuiging de dood kunnen vernietigen wat schoon en dierbaar is? Voor Elsschot zijn Fine, de moeder, het kind en ieder die een prooi van de dood is of het zal worden, na de dood een lichaamloze aanwezigheid. Als zodanig leven zij voort, roepen zij emoties in hem wakker, laten zij gedichten aan zich wijden. Het beeld dat niet kan tanen is de drager van iets dat het verleden bestaan van een mens continueert en tot in het oneindige continueren blijft. Veronderstel dat men geneigd is de volgende woorden (uit *Spijt*)

*Priesters zalven en beloven
maar ik kan het niet geloven.
Neen, er is geen wenden aan:
als wij dood zijn is 't gedaan*

letterlijk op te vatten. Dan moet men direkt daarop erkennen, dat zo'n opvatting onhoudbaar is, door het *gedrag* van de dichter. Niet zijn woorden tellen, maar het feit dat hij schrijft, en dat hij schrijft, moest men zijn woorden geloven, over zinloze dingen, die niet zinloos kunnen zijn omdat ze hem raken.

In figuren die - althans schijnbaar, zoals aanstonds blijken zal - minder tot zijn hart behoren, lijkt hij, ter objectivering van zijn gevoelens, het thema van geestelijke en lichamelijke ontluistering van de mens te doen horen, maar het enige wat hij doet is ons Hein in een min of meer aanvaardbare vorm presenteren. De baggerman, de bultenaar, de armen en de bedelaar - allen spiegelen ze de zelfgenoegzame burger de geringe beloften van zijn leven voor. Ze zeggen niet veel, want ze hoeven maar één ding te zeggen en te tonen: de waarheid. Eén met de aarde, maar uit de maatschappij gezeefd, zijn zij de ware onheilsprofeten, maar ook de *goeroes* op de weg terug naar de natuur. Zij zijn met ons lot begaan, maar wie hen oordeelt, wordt zelf geoordeeld: 'Ik zag naar de plaats des gericht: daar was de boosheid', citeert Elsschot terecht uit

[p. 71]

Prediker. Zij, personifikaties van Hein, vragen van ons niets anders dan ons te verzoenen met het aardse lot: dezelfde verzoening die de weldoorvoede dichter de baggerman voorhoudt: dát is pas ironie - indirecte liriek in het kwadraat!

Men zou misschien menen dat in ieder geval de bultenaar (uit *De bult spreekt*) niet in dit gezelschap van onruststokers tuis hoort. Als er één figuur is in deze gedichten die niets van een goeroe en alles van een duivel heeft, dan hij. Of niet? Ziehier een man, volmaakt onschuldig, beschimpt, bespot, getergd, en niettemin bereid de schuld op zich te nemen van ieder die *zijn* teken wil dragen. De bultenaar, de duivel - maar in wiens ogen? - als het Lam Gods! En natuurlijk herkent Willem Elsschot hem en zijns gelijken. In *Tot den arme* schrijft hij:

*Ik ben niet vies van u, o neen,
noch van hetgeen uw kleed doet blinken,
en zwart doet zien en muffig stinken.*

Wend u niet af en ga niet heen.

*Maar grijp mij of wij broeders waren,
aan éenen duivel saam verkocht,
en laat gerust uw ademtocht
mij om het aangezichte waren'.*

Van de bultenaar, als zoenoffer dat de mensen met hun lot verzoent, naar Marinus van der Lubbe en van daar naar de flamingant-aktivist Dr. August Borms is maar een stap. Dat Elsschot begrepen heeft dat zij, duivels in de ogen van nazi's en patriotten, door hun offer de mogelijkheid schiepen om hun volk vrij te maken van schuld, blijkt uit de *opdracht*, die de slotstrofe vormt van *Borms*, een hekeldicht als er na de dood van Oldenbarnevelt niet meer geschreven is.

Er is in *Borms*, het laatste gedicht van Elsschots *Verzen*, een

[p. 72]

motief dat doet denken aan 'het beeld dat niet kan tanen' uit *Aan Fine*, een van Elsschots eerste gedichten. Dit motief uit *Borms* vindt men in de achtste strofe:

de echo van uw stem wordt door geen schot gesmoord.

Er is dus inderdaad 'iets', dat overblijft nadat de dood zijn werk heeft gedaan, naar Elsschots overtuiging: tussen 1901 en 1947 is er in dat inzicht geen verandering gekomen. Maar dit 'iets' vaart niet ten hemel of ter helle, dit 'iets' blijft, als iets immaterieels, maar zeer reëls en levends op aarde: 'Moog je geest in Leipzig spoken', schrijft Elsschot in *Van der Lubbe*.

Omdat de dood, evenals het leven een aardse aangelegenheid is, is de kosmiese metafoor bij Elsschot een metafoor, die op dat aardse de nadruk legt.

*De aarde is niet uit haar baan gedreven
toen uw hartje stil bleef staan,
de sterren zijn niet uitgegaan
en 't huis is overeind gebleven,*

aldus de aanvang van *Bij het doodsbed van een kind*. En in een gedicht, *De klacht van den oude*, dat alweer aan een van de onruststokers is gewijd:

*Helaas, ik schaam mij en beken
dat ik wel zeer verdorven ben.
Want God en Ziel en andre dingen
waarvoor de mensen psalmen zingen,*

*Geweten, Vaderland in nood,
De sterrenhemel en de Dood,
het wil, het wil tot mij niet spreken,
wat ik ook tracht het ijs te breken...*

[p. 73]

Vatten we nu de gegevens in een schema samen, dan kunnen we vaststellen, dat het leven van geboorte tot dood, vergeleken bij het land van herkomst, ervaren wordt als een uitstoting uit het paradijs. Maar in dat leven wordt de mens gekonfronteerd met zijn geweten, gepersonifieerd door de paria's der maatschappij. Met dit geweten - het lam Gods door 's mensen schuld - als kompas moet de mens zelf, zonder tussenkomst van God en van de sterren, de weg weten te vinden tot zichzelf, opdat ook van hem 'het

beeld dat niet kan tanen' worden kan tot het 'helder lichtend goddelijk ware', en opdat hij door de dood heen (voorgoed?) die staat van onbewustheid geworden kan die Elsschot als beeld voorzweefde in zijn gedicht *De zee*. En laat men niet van mij zeggen, dat ik in staat ben van iedere nuchtere kaaskop een oosters mistikus te maken. Ik zou zoiets niet doen als Elsschots werk daar geen aanleiding toe gaf. En trouwens, waarom zou ik mij deze dichter laten ontgaan, wanneer zijn poëzie mij aanspreekt? Voor mij is hij een lichaamloze aanwezigheid, en terwijl ik deze regels schrijf, leest hij misschien wel mee: wie zou hem onder de sterren willen zien?

Het daglicht van de nacht (Anthonie Donker)

R.A. Cornets de Groot

[p. 74]



[Zwitsers berglandschap]

[p. 75]

Anthonie Donker / Davos

*Een herfst is er, onaangeroerd van sterven.
Wit rijzen toppen, in de zon gewasschen,
Weerbaar, gekarteld in het blauw gekorven,
Maar oogen die reeds keeren in hun kassen
Zien er het schuimend licht vergeefs verbrassen.
De zon is licht, het lichaam is bedorven.*

*Lijdelijk liggen zij er uitgestrekt,
Leven verlangend uit vertraagden dood,
In loome rust van dag tot dag gerekt,
Hier in dit dal als een gezonken vloot,
Verloren in het laatste avondrood,
Te vroeg verraden en voorgoed genekt.*

*Nooit was verlangen droef als dezen avond.
Het rosse licht scheen over het balcon.
Er lag een jonge Griek; smal en gehavend
Waren zijn trekken in de matte zon,
Maar teeder en gelukkig om het lavend
Lied dat een kleine nachtegaal begon.*

*Voordat de duisternis was ingevallen,
Onstak die klare brand tusschen de twijgen
Der schrale lijsterbes; een trillend schallen,
Opwindend, roekeloos, een stralend hijgen,
En helderder na een korstondig zwijgen.
Een koele sneeuw van tonen scheen te vallen.*

[p. 76]

*En de vermoeide oogen gingen dicht,
Luisterend, poop'lend in zichzelf verzonken.
Een duist're droom werd liefelijk en licht.
Dit zingen werd als morgendauw gedronken.
Het sprankelde in de schemering als vonken,
Het werd een zingend vuur, een stroomend licht.*

*Het zwol tot een hartstochtelijk verlangen,
En dan weer zonk het, zacht en ingehouden,
Geluwd en in een milden droom bevangen.
Doch of zich vleugelen van klank ontvouwd
Ruischte het wijder, luider, in een lange
Wild jubelende wervelstorm van zangen,
De kleine stem, die zich verduizendvoudde.*

*En onverhoeds zweeg het onstuimig lied.
Hij sloeg de oogen op. De nacht was vaal.
Dwalende zag hij rond, het was er niet.
Was dit het einde van het wild verhaal?
Een zorgeloos geluk, het was er niet.
Veerkracht en vreugde, maar het wàs er niet.
O God, vergeef de kleine nachtegaal.*

[p. 77]

Het daglicht van de nacht

Anthonie Donkers gedicht *Davos* uit de bundel *Kruistochten* lijkt geen moeilijk gedicht. Het draagt de gevoelens waardoor de dichter werd getroffen over, zonder dat de lezer daar moeite in de zin van zelfwerkzaamheid voor hoeft te doen. Maar wie zich desondanks toch rekenschap geeft van de hoogst merkwaardige vorm van dit gedicht, ziet gaandeweg hoe zich een aantal problemen opstapelt. Er zijn zeven strofen, maar vijf ervan bestaan uit zes, en twee, de laatste, uit zeven verzen: waarom? Het rijmschema is, in deze volgorde, tweemaal achtereen ababba, eenmaal ababab, dan weer tweemaal ababba en ten slotte tweemaal ababaab. Er is uitsluitend slepend eindrijm in de eerste, vierde en zesde strofe, uitsluitend staand eindrijm in de tweede en laatste strofe, de derde strofe is om en om slepend / staand, de vijfde daarentegen om en om staand / slepend. Het gedicht is overwegend jambies, in vijf voeten, maar soms is er aksentverwisseling zoals in: 'Leven verlangend uit vertraagden dood'. Naar de vorm beschouwd kan men het gedicht in tweeën indelen, de eerste vijf strofen bijeen en de twee laatste, dus 5 x 6 en 2 x 7 verzen. Maar met het criterium staand of slepend rijm kan men overhellen tot één verdeling 2-3-2, dus sl(epend)-st(aand) / / sl-st-sl-st-sl / sl-st, - een indeling die met ons gevoel voor simetrie niet al te zeer in strijd komt. Met het oog op het rijmschema kan men dan nog een indeling voorstaan 2-1-2/2, een indeling in vieren die trouw aansluit bij de 5-2 indeling. Met dat al heeft noch de spontane, noch de beraden lezer meteen het gevoel, dat hij met een manieristies produkt van doen heeft. Het taalgebruik van Anthonie Donker is uiterst eenvoudig. Ondoorzichtige woorden, geknoei met dubbelzinnigheden, opzettelijke letterverplaatsingen, enigmatiese akrobatiek, het komt hier allemaal niet voor. Wel een dichterlijk woord als *herfst* en *doch*, maar evenzeer een onwelluidend als *genekt*. Gewone taal over in de omgeving van Davos gewone zaken, en ons gebracht in wendingen die aan de gewone dichterlijke zeggingswijze zijn ontleend: manieristies zonder

[p. 78]

manieristies te willen zijn, zoals zoveel poëzie... Onbevangen en zeker van zijn dichterschap dus schreef Anthonie Donker de dichterlijke regel die de lezer ook dichterlijk leest: 'Een herfst is er, onaangerand van sterven'. Een regel die onmiddellijk te begrijpen is, te 'verstaan'. Pas wanneer men, zoals dr. C. F. P. Stutterheim (*Taalbeschouwing en taalbeheersing*) vraagt, wat het dichterlijke, maar onberaden woord *herfst* hier eigenlijk betekent, opent zich een afgrond. Maar dezelfde en nauwelijks zinvolle vraag wordt nog steeds voorgelegd aan hbs-ers en gymnasiasten (in dr. J. Karsemeyer en dr. G. Kazemier, *Nederland na 1600*), en natuurlijk weet geen zinnig scholier daar een zinnig antwoord op, net zomin als zijn leraar uiteraard, als die bij zinnen is. Men verzekert mij, dat ook de dichter gevraagd is naar de betekenis van *herfst*. In antwoord daarop herzag hij zijn gedicht en herschreef o.m. en vooral deze regel. Daarmee zou voor iedereen de kous af kunnen zijn, maar juist nu wordt, voor mij tenminste, de zaak pas interessant. Interessanter dan Anthonie Donkers antwoord lijkt mij de vraag, waaróm men hem gevraagd heeft naar de betekenis van *herfst*. 'Een herfst is er, onaangerand van sterven' is toch zeker een zinrijke, puntige verbinding van elkaar uitsluitende begrippen, een oksimoron zoals de manieristen dat noemen? Anthonie Donker was, toen hij zijn gedicht schreef, of hij wilde of niet, wel degelijk een manierist, en dat feit maakt zijn gedicht tot iets meer dan een nagebeelde werkelijkheid alleen - het maakt het tot een bouwwerk van de fantasie: ik herroep mijn uiteenzetting over het ongemanieerde van Anthonie Donkers poëzie.

'Een herfst is er, onaangerand van sterven', - ik begrijp de bezwaren tegen deze regel niet meer. Het is een zin die tegenstellingen verenigt en als zodanig vormt het de beste

inleiding tot een strofe waarin een machtige, grootse natuur tot dekor dient voor de nietige, wegterende mens: 'De zon is licht, het lichaam is

[p. 79]

bedorven'... Tegen deze tegenstellingen zal wel niemand bezwaren voelen oprijzen. Waarom niet? Omdat dit niet in tegenspraak is met onze kennis, onze zg. 'ervaring', dat holle vat, waar we onze redeloze en reddeloze vooroordelen uit putten. Want natuurlijk zijn tbc-patiënten in Gods heerlijke natuur even absurd als een leeuwennummer in een sirkus, en even normaal als 'het daglicht van de nacht' is 'een herfst, onaangerand van sterven'. Wie zich daarbij niets voor kan stellen, mist m.i. het orgaan voor het hogere, en als Anthonie Donker zijn gedicht *verknoeide*, pleit dat misschien voor hem als nederlander, maar het diskwalificeert hem als poëet. Wat kan een dichter in godsnaam het nederlands schelen? Het gaat toch om *zijn* nederlands?

De desorganisatie in de eerste strofe (en in het hele gedicht, gezien de weelderige vorm ervan) zet zich voort in de tweede. Er is in die strofe, zoals vermeld, staand rijm. Een weinig opvallend rijm overigens, omdat door aksentverplaatsing slechts twee rijmwoorden - maar dan ook de woorden 'dood' en 'genekt' - de volle lading krijgen. Omdat 'genekt' niet zonder opzet het laatste rijmwoord van die strofe is, treedt tussen de tweede en de derde een diepe stilte in. Het is daarom redelijk om daar een eerste scheidslijn te trekken en te wachten op de dingen die komen gaan. De derde strofe slaat alles tot nog toe. Lieten de eerste twee een aantal zieken lijdelijk liggen in een onovertroffen natuur, deze strofe abstraheert uit dat aantal een enkeling, smal en gehavend, maar gelukkig om een door een nachtegaal begonnen lied. Hij is, zegt de dichter met nadruk, een jonge *Griek*, niet een rus dus, of belg, deen, zweed, noor, ier, schot of turk, - mensen die ons toch meer na zijn dan juist uitgerekend een griek. Dit woord heeft, in tegenstelling met die nachtegaal, een vervreemdend effect: een griek in de Alpen: een displaced person! Want grieken in poëzie horen tussen tempelruïnes thuis, zij hebben geen tbc, zij hebben geen leeftijd, ze zijn onsterfelijk, en dus kunnen ze niet zonder schok in onze

[p. 80]

alledaagse wereld worden verplaatst, - tenzij het gebeurt op de wijze van Hölderlin natuurlijk: 'Gelukkig de man wien een bloeiend vaderland het hart verheugt en sterkt! Mij is 't, als werd ik nedergeworpen in het slijk (), en treedt 'n persoon nader die mij 'Griek' noemt, zo heb ik 't gevoel alsof hij *met den halsband van een hond mijn keel toesnoert*' (*Hyperion* vertaling: G. L. Dijkman; kursivering aangebracht). Maar waarom zou Anth. Donker aan Hölderlin gedacht hebben, nietwaar? Misschien was zijn uitzonderlijke griek gewoon een doodgewone griek, al zijn er konsekwenties. Het uitzonderlijke zou ons immers doen stemmen voor de 2-1-2/2 indeling, het gewone voor een indeling 2-3-2. Maar dat het uitzonderlijke en het gewone hier één zijn,¹[Ingevoegd tussen 'één' en 'zijn']: zullen blijken te doet ons inzien, dat onze keus nauwelijks van enig belang kan zijn voor het begrip van dit gedicht... Hocke noemt in zijn boek over het manierisme het voorbeeld van een uit paronomasie voortvloeiend spel met woorden. Uit *onyx* is af te leiden: oh, nix (o, sneeuw). Een daaruit te konstrueren oksimoron luidt: oh, nix, flamma mea (o, sneeuw, mijn vlam). Dus: onyx = sneeuw = vlam. Een soortgelijk spel komt in *Davos* voor. Nadat Anthonie Donker in de tweede strofe heeft gesproken van het verlangen naar leven uit 'vertraagden dood', schrijft hij in de strofe over de griek: 'Nooit was verlangen droef als dezen avond'. Maar hoe droef ook het verlangen, die griek was gelukkig, omdat dit verlangen verklankt wordt in de zang van de nachtegaal. In de vierde en vijfde strofe wordt die zang genoemd een 'klare brand', een 'koele sneeuw', een 'morgendauw', 'vonken', een 'zingend vuur', een 'stromend licht', en pas in de vijfde strofe eindigt deze ketting van assosiaties, en daar plaatsen we dan ook de tweede (eventueel derde) scheidslijn.

De zesde strofe sluit alleen maar in schijn op de vijfde aan: in werkelijkheid vat deze

strofe eindelijk de *eenheid* van zang en verlangen en hartstocht samen, - dwz. die zang en dat verlangen worden niet meer scherp van elkaar onderscheiden; de verschillen vallen weg, de begrippen vloeien in elkaar over en smelten samen.

[p. 81]

Die zang *is* dat verlangen...

De laatste strofe ten slotte bevestigt het laatste vers van de tweede ('Te vroeg verraden en voorgoed genekt').

Hier is het staand rijm in hoge mate actief. De zang van de nachtegaal houdt op, ieder rijmwoord is een klap, en de griek is nu ook mentaal genekt. Anthonie Donker eindigt zijn gedicht met een gebed: 'O, God, vergeef de kleine nachtegaal' - maar wie gevoel voor verhoudingen heeft, wie dus in de gaten heeft, dat het in dit gedicht gaat om een wereld die zich omgekeerd evenredig verhoudt tot de normale, komt er vanzelf toe, het gebed tot de nachtegaal te richten: 'o nachtegaal, vergeef de grote God'... Zeven strofen lang heeft hij het daarop aangelegd, dat uit te spreken: het noodlot en God zijn één.

Overzien we het gedicht nog eens, dan zien we dat er sprake is van een herfst, onaangerand van sterven - het sterven alom aanwezig in de natuur heeft geen vat op de wereld van deze griek, en niet omdat de nachtegalenzang die wereld boven natuur en sterven verheft, maar omdat die zang *zijn* zang is, zijn verlangen, en dat plaatst die wereld, dit fantastikon, een tijdlang, gedurende één herfst, buiten de greep van de natuur. Waarom zou Anthonie Donker aan Hölderlin hebben gedacht, vroeg ik, maar de vraag moest luiden, waarom dacht *ik* aan Hölderlin?

Hölderlin, een profeet, schreef een gedicht aan de schikgodinnen, *An die Parzen*. Men kent het natuurlijk sinds J. C. Bloems gedicht *De ledige*, en ik schaam me dood het hier als een soort openbaring te brengen. Het begint zo: 'Nur *einen* Sommer gönnt, ihr Gewaltigen, / Und *einen* Herbst zu reifem Gesange mir, / Dasz williger mein Herz, vom süßen/ Spiele gesättigt, dann mir sterbe!/' Misschien heb ik Anthonie Donker helemaal niet zo goed begrepen als ik dacht, misschien bedoelde hij wel degelijk met wat hij zei: 'O God, vergeef de kleine nachtegaal' de berusting, die ook de berusting was van Hölderlin. 'Einmal', zo besluit deze grote dichter zijn gebed, 'Einmal,/lebt' ich wie Götter, und mehr bedarf's nicht'.

Balders zelfkick (Herman Gorter)

R.A. Cornets de Groot

[p. 82]



[C.A.B. Bantzinger, 'Margot Fonteyn']

[p. 83]

Herman Gorter

*Ik zat eens heel alleen te spelen
op een gedachteharp, de kelen
van schemering en duisternis om mij
fluisterden liedjes, het leek toverij.*

*Mijn vingers en mijn ogen teder gleden
langs gele snaren, boven en beneden
bleven ze langer, want ik wist niet wat
ver achter in gedachtenvlakte zat.*

*Een kinderbeeldje, dat is opgerezen
zwierig in haar gewaad, ze had te lezen
gezet in haar vreemd gedachtenboek,
nu stond ze in een gelen rimpeldoek.*

*Nu kwam ze dichterbij, we zijn gekomen
midden ter vlakte onder heel wat bomen,
we spraken niet, want boven zei de wind
al mijn gedachten en die van het kind.*

*Maar te dansen zijn we wel gegaan,
heen en weer, op en neer, een lange baan
van luchtige passen, voeten beurteling omhoog,
omlaag als rozenbuiteling.*

*Te dansen zoals twee rozen gaan,
rozerode rozen tussen groene blaas
samen gesproten van uit éne steel,
twee windewiegelingen, geen geheel
maar altijd twee, hoewel ze ongescheiden
het leven doordansen met hun rode beiden.*

[p. 84]

*Zo dansten wij, mijn vingers scholen in
't geelglimmende fluweel een diepen zin
voelden ze daar van 't levende dat edel
in 't gele woonde, en de windevedel
blies uit een adem van een gele stof
zoals een zonneshijn in bloemehof.*

*Wij zeiden altijd niets maar sprongen om ons om -
haar gouden ogen fonkelden, haar lippen bleven stom -
de wind zei àl gedachten, en de dansemaat
die fonkelde in diamant op haar gelaat.*

*Maar eind'lijk zei ze goeien dag en is weer weggegaan,
op hare lippen danste lach, haar kleed was als de maan
zo flikkerend om 't dansend lijf, zo sprong ze heel, heel ver,
zoals de gouden maan eerst, toen zoals de gouden ster.*

Ik ben zoals een oosterster, zij tintelt in het westen,

*wij tweeën vogels weten wel de takken onzer nesten,
wij komen nog wel weer te saam, is het niet, is het niet,
dansende liefste, liefste, liefste, op windelied?*

*Maar onderwijl zit ik te spelen
op een gedachteharp, de kelen
van schemering en duisternis om mij
fluisteren liedjes, het lijkt toverij.*

[p. 85]

Balders zelfkick

Het leven van Mei is een beeld van het momentane, Balders leven een beeld van het eeuwige en universele. Gorter als dichter brengt beide bijeen, in het besef dat deze eenheid vroeg of laat uiteenvallen zal.

Impressionisme plus mistiek is sensitivisme en sensitivisme is het aanschouwelijke zó intensifiëren tot een oogverblindend licht dat het onaanschouwelijk wordt, terwijl het daarentegen het van nature onaanschouwelijke zichtbaar maakt. Beide bewegingen - uit tegenover elkaar gelegen gebied beginnend - ontmoeten elkaar in een sfeer, waar het onderscheid tussen de een en de ander is opgeheven, en beide passeren elkaar daar ook, maar niet zonder wederzijdse verrijking van het eigen bestaan.

Balder en Mei: voor Gorter zijn het personifikaties van in de wereld werkzame krachten: de grond van de wereld die eeuwig, en de verschijning van de schoonheid die vergankelijk is. 'Filosofiese' ideeën waar een dichter mee werken kan, waar Gorter zijn heelal op grondvest. Die sfeer dus waar Balder en Mei tesamen een schone droom zijn. Binnen de 'werkelijkheid' van alledag, waarin zulke krachten heersen als die welke in Mei en Balder gepersonifieerd zijn, heeft de dichter een strikt eigen heelal opgetrokken, met eigen wetten, eigen goden, eigen levens. Maar omdat in dit fantastikon de krachten uitstralen die in Balder en Mei zijn ondergebracht kan dit universum zich niet blijvend onttrekken aan de wetten van het verval, die nu eenmaal heersen in de natuur. Dit nieuw heelal is het gebied van het kind, van de primitiviteit, de magie, toverij. Hier blijven Balder en Mei alleen zolang tesaam, zolang het Mei gegeven is, de schone droom te voeden. Hier drijven ze uit elkaar zo gauw Balder sterker blijkt dan zij. In dit gebied is Mei wel, Balder niet helemaal thuis. Wel de dichter ten dele, ten dele ook weer niet, waarom zou hij ook, deze gespleten mens? Dit nieuw heelal is een als in het levenseliker gedompelde ruimte: wie erin verzeild raakt, wordt als een kind: ook Balder, ook de dichter, men ziet het aan het gedicht *Mei*.

[p. 86]

De tijd loopt terug voor de goden als Mei ze bezoekt, en ze vallen terug in de dagelijksheid als Mei ze verlaat. Als Mei Balder vindt, is er een ogenblik van harmonie. De tijd staat stil, er is geen onderscheid meer tussen Mei en dichter, en Balder, de God. En het is daarom op dit moment, dat het gefantaseerd heelal tijdelijk ontstijgt aan de wetten van de entropie, die in het dagelijks heelal dagelijks gelden. Op dit moment onttrekt zich het fantastikon tijdelijk aan de realiteit: het wordt een heelal, waarin Balder en Mei *sterren* zijn, - iets dat te voorspellen was, want Mei is een kind van zon en maan, en Balder een godenzoon. Maar dat het zolang duurt voordat Gorter hen als ster bevestigt, begrijpt men pas, wanneer men beseft, dat zij niet eerder tot ster konden worden gepromoveerd dan in dit ogenblik, waarin het fantastikon boven het lagere verheven is.

Pas op bladzijde 106 dus (van Stuivelings uitgave van *Mei* bij Bert Bakker / Daamen, nv) blijkt uit Meis vraaggesprek met Wodan dat Balder inderdaad een ster is:

Mei: 'Was hij de blankste en de blinkendste?'

Wodan: 'Zijn oog het lichtst, zijn stem het klinkendste.'

Mei: 'Balder, een hemelster, een dage bloem...'

En op blz. 111 hoort men voor het eerst van de sterrenatuur van Mei:

'Mei zat daar nog en zat een einde ver

In 't duister en ze blonk er als een ster'...

Hoe spoedig vergaat in dit heelal der vernieuwing van de ekstase de duur! Reeds

herneemt het leven zijn rechten en de tijd draait niet langer terug, staat ook niet meer stil, helaas, maar wentelt weer voort, integendeel: naar het einde. Het fantastikon raakt weer in de greep van de vergankelijkheid: Balder bekt Mei af, Mei sterft.

[p. 87]

Twee sterren drijven uiteen, twee sterren, die, als het hart het voor het zeggen had, een dubbelster moesten zijn... Maar ons hart heeft het niet eeuwig voor het zeggen, eens houdt het op te kloppen, en wanneer een volheid in haar delen uiteenvalt, is er niets dat die delen dwingen kan zich te herenigen tot het oorspronkelijk geheel... Niets? In het fantastikon is alles mogelijk, en wie zegt dat de dichter niet zelf een ster zou kunnen zijn? Was zijn hart niet nauw verwant aan dat van Balder en Mei? Impressionisme en mistiek: was dat Gorter niet? Een doorzichtige ster, die energie uitstraalt, door die te absorberen. Een heelal waarin de dichter het kind weer vindt, en zichzelf, en zichzelf als kind: stralend en betoverd.

'Ik zat eens heel alleen te spelen' is een gedicht van Gorter dat veel met Mei te maken heeft. Het is een grillig geval naar vorm en inhoud, maar van een dichter als Gorter verwacht men waarschijnlijk niet anders, en in ieder geval wijkt de strofenbouw niet af van vele van zijn andere, liriese, gedichten. Is een zin uit, dan is de strofe uit, en een nieuwe begint. De strofe is de drager van zijn zinnen, en dus is de zin zijn maat, zijn beginsel van ordening in het gedicht, en dat er in deze reeks van vierregelige strofen twee bij zijn - in het midden ongeveer - die zes verzen tellen, hoeft daarom nog geen probleem voor ons te zijn. Het is ook geen probleem. Er wordt in die twee strofen gedanst. Er is daar een ander ritme, een ander gevoel: het instinkt heerst, dat onbewuste iets, dat, op straffe van lamgeslagen te worden en tot niets meer in staat te zijn, niet door een of andere vorm van bewustzijn mag worden gestoord. De dansers doen een stap terug in de primitiviteit, ze 'regresseren' tot het peil van de eeuwige mens, het eeuwige kind. De intelligensie gaat aan de haal - 'we zeiden altijd niets', zegt Gorter: niet de hersens, het hart regeert. Er is een uitdijning van het gebied dat te lang onder controle stond: de ademhaling wordt ruimer (5, 6, 7 heffingen in de laatste strofen), de zin, de strofe

[p. 88]

langer, het ritme breder. Er heerst geen gevaar, omdat men het ontkent, er is geen dood, omdat men nu pas leeft. Dit is ekstase. Dit overwint de dood: Dit heelal, deze schepping, die Mefisto Faust in leen gaf: het paradijs, met slang en al... Terug naar de bedachtzaamheid. Dat is vooral: terug naar die eerste vier strofen, die van deze bedachtzaamheid formeel getuigenis afleggen. Er is daar, zoals overal elders in dit gedicht, gepaard rijm. Maar hier is de afwisseling van vrouwelijk en mannelijk rijm regelmatig: er moet nog iets worden opgebouwd. Pas in de vijfde strofe, waar de dans begint, zien we een breuk in de regelmaat: tweemaal mannelijk rijm achter elkaar, door dubbelrijm gekompliseerd. Strofe zes heeft: m-m-vr; strofe zeven: m-vr-m; acht: m-m, evenals negen, waarin de dans tot een eind komt. Hoe vanzelfsprekend is het dan, dat in tien een terugkeer naar de opbouw van het rijm uit het begin te zien is, en dat strofe elf bijna woord voor woord aan strofe één identiek is. Deze sikliese vorm is op zichzelf al een beeld van een tussen haken geplaatste wereld - een wereld die in de polen aan de werkelijkheid is opgehangen - vervoering, omsloten door een behoedzame, liefkozende bedachtzaamheid.

Het formele deel van dit onderzoek sluit ik voorlopig af met de kwestie van de in dit gedicht voorkomende neologismen. In volgorde van hun voorkomen gaat het om de volgende woorden: gedachteharp, gedachtenvlakte, gedachtenboek, rozenbuiteling, windewiegelingen, windevedel, windelied.

Men ziet dat de eerste drie zich van de andere neologismen ten zeerste onderscheiden. Logies beschouwd duiden ze abstraksies aan die door konkretisering aanschouwelijk zijn

gemaakt. De andere woorden - men leze ze in het verband waarin ze voorkomen - verliezen veel van hun werkelijkheidsgehalte door de sprookjesachtige belichting van hun konkrete aard. Deze laatste categorie van neologismen heeft overigens weinig verrassends voor

[p. 89]

ons, en wellicht weinig verrassends voor de toenmalige gelovigen in '80. Het zijn de bekende samenstellingen naar het beproefde resept van *Windekind* die ons de algemene armoë van deze *pauwepronk* niet heeft willen besparen. Verwacht, bekend, algemeen: een boeventaaltje. Schril tegen dit 'impressionistische' woordgebruik steekt het 'mistieke' af: deze gedachteharp, die gedachtenvlakte, dat gedachtenboek! Verrassend, niet te voorzien, en nieuw dus, nieuw tot op deze dag. En als we iets zinnigs willen zeggen over dit gedicht, dan moeten we het niet alleen zien als een proeve van *woordkunst*, hoe schilderachtig en sprookjesachtig ook, niet alleen als de artistieke weergave van een waarneming, maar als een wezenlijk antirealisties bouwwerk van het denken - al is het maar een poëties denken, hier. Voor mij staat overigens vast, maar ik zie er van af er verder over uit te weiden, dat er, zónder de 'mistiek' gekleurde neologismen, van Gorters fantastikon geen bal terecht gekomen zou zijn.

Impressionisme en mistiek: een eenheid. De beweging der 'filosofiese' ideeën (Balder, Mei) die elkaar doordringen en opheffen, schept prachtige kansen voor de sinestesia - deze verbinding van waarnemingen uit verschillende zintuigssferen. In de eerste vier strofen zien we hoe de dichter weliswaar met het woord 'gedachte(n)' jongleert, maar hij laat meteen zien, hoe *leeg* hij eigenlijk wel is - open voor iedere impressie, die de ziel in ekstase voeren kan. Het is de enige realiteit: 'Ich sehe also jetzt nur jeden Tag unmittelbar vor mich hin', zegt Goethe, 'und tue das nächste'. De leegte alleen kan alles bevatten, en wie zelf een vacuum is waar anderen vrijelijk kunnen binnentreden, is meester van iedere situatie, en belijdt het enige geloof zonder illusies: het geloof in illusies. Aan illusies ontbreekt het dan ook niet in deze strofen. Daar is in de eerste plaats de veelheid van geluiden: waar komen ze vandaan? 'Ik zat eens heel alleen te spelen / op een gedachteharp...' Maar zijn het niet de kelen van schemering en

[p. 90]

duisternis die het eerste geluid veroorzaken? Van buitenaf wordt de harp tot meetrillen bewogen: klanken uit de realiteit fluisteren liedjes. Maar is er onderscheid tussen die klanken en de gehoorhallusinasies, de akoasmen, van de dichter? Of zijn die liedjes en die akoasmen samen één? Bestaat er wel zo'n oorzakelijk verband tussen die geluiden als hierboven gesuggereerd, of is het zo, dat natuurlijk en innerlijk leven bij deze dichter, in dit gedicht, alleen in abstrakto te scheiden zijn? Wisselwerking, een eenheid: muziek. Daar is ten tweede de visuele hallusinasie. Die gedachteharp - dit prachtige *beeld* voor het ons ingeschapen computermechanisme - wordt ons voor ogen getoverd: reeds bewegen er vingers, omhoog, omlaag, de snaren zijn zichtbaar, want geel, ja, er komen ogen aan te pas, die dit allemaal kunnen zien. Wat zijn dit voor ogen? Geen objectief kijkende, op naturalistische lusten gespitste ogen. In de tweede strofe is er een tweede ik, een innerlijk ik, waar het ik, dat naar dit tweede ik zit te kijken, een schim van is. De dichter uit deze wereld ziet zichzelf overstappen in die andere en beschrijft van hieruit, wat hij daar doet. Het is een visioen, zo helder, dat men twifelen mag aan het illusoire karakter ervan. Een beeld, geschapen door het innerlijk oog en daardoor ook weer ontvangen en doorgestuurd naar dit netvlies door middel van een dichterlijk appersepsievermogen, dat zich in ieder opzicht met het appersepsievermogen van alledag meten kan, omdat het dat in ieder opzicht overtreft of overtreffen kan... De eerste strofe schuift een gordijn weg: terzij de waan, de wezenloze pronk - daarachter: de gedachtenvlakte, die oneindige ruimte, dit nieuwe heelal, met daarin de nieuwe mens, het nieuwe kind. Een *danskind*: oog en oor wekten het op: muziek in beeld, een beeld van muziek: sinestesia.

Muziek schiep deze ruimte, die liedjes, die harp, - maar wie schiep die muziek? De dichter? De kelen van schemering en duisternis? Ik zei al, dat dat niet uit te zoeken is: wat in wisselwerking

[p. 91]

staat met elkaar, staat niet met elkaar in een kausaal verband. Er wordt in het gedicht dan ook niet langer gepraat over duisternis en schemer, niet over de gedachteharp. In de vierde strofe staat: 'want boven zei de wind / al mijn gedachten en die van het kind'. Deze wind bewoog de kelen, de harp. Deze wind veroorzaakte muziek, muziek, in harmonie met de akoasmen van de dichter. Die wind dus riep die tweede dichter op, die afsplitsing van Gorter in strofe twee, en ook het kind in strofe drie is van de wind een schepping. En niet alleen riep hij ze op en bestendigde ze, hij schiep ook de ruimte waarin zij konden leven en dansen en zwijgen. Wie is die wind? Die wind is Balder.

Als Mei Balder gevonden heeft, en beiden elkaar gezelschap houden, ziet Mei tal van verschijningen bewegen, op *zijn* muziek:

*Zo zaten ze en toen terwijl bewogen
Voor hen veel wondere verschijningen
Op maat en melodie en deiningen
Zo was dat land waar al wat Balder dacht
Hij landsheer en landsgod, zichzelf bracht
te voorschijn en ter wereld en bleef leven
Tot nieuwe onderdanen het verdreven...*

en voorts: *in hem zijns lieds geruis op zijn ritmiek,
Maar buiten hem de levendlichte schemer,
Schimmenafbeeldsels in een spingewemel...*

Wie in Balder is, staat buiten Maya, de schijn. En alle strofen in dit gedicht op het begin en het slot na, zijn in Balder als een heelal in een heelal...

[p. 92]

Voor de juistheid van de hypothese dat de dichter en het kind beide scheppingen zijn van Balder (de wind) hebben we een sprekend bewijs. 'Maar te dansen zijn we wel gegaan', zegt de dichter, 'te dansen zoals twee rozen gaan, rozerode rozen tussen groene blaas / samen gesproten *vanuit ééne steel twee windewiegelingen...*

'Twee windewiegelingen, geen geheel', zegt Gorter - 'maar altijd twee', en hier is het, dat het afscheid van straks al te voorspellen valt en de diepe zin die de dichter voelt in het levende dat edel woont in het geelglimmende fluweel. Maar juist dit besef dat liefde geen betekenis hebben zou, wanneer niet het verlies van wat men nu omarmt en liefheeft op de achtergrond aanwezig is, terwijl daar de illusie doorheen speelt, dat het verlies te vermijden is, en het afscheid geen afscheid voorgoed, treedt hier als spelbreker op. De intelligensie keert terug en verstoort de gekonditioneerde reflexen van de dansenden. Wel spreken nog de zevende en de achtste strofe van de illusie jong te kunnen blijven, de negende van die, de dood te hebben overwonnen - reeds wordt het meisje vergoddelijkt, reeds staat zij aan het zwerk als ster te pronk! - maar de droom hapert en mondt uit in een beklemmend gestamel: ideomotorische bewegingen van de tong als expressie van een verbijstering waar geen woorden meer voor zijn. Niks allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie dus, maar terug naar de taal van iedereen en voor alledag, de doodgewone taal van iedereen die een zelfkicker is: wie het onzegbare te zeggen heeft, grijpt naar de woorden die hem het meest vertrouwd zijn, niet naar dat wat hem vreemd is...

In Gorters gedicht zien we, dat hij de gedachte niet geheel heeft uit kunnen bannen in

zijn liriek. Ondergronds is de gedachte aanwezig, maar almachtig heerst in zijn poëzie de taal. Gorter noemt een woord. Het woord neemt het iniatief over en dicht als het ware met zichzelf verder, substantiveert zich, verenigt

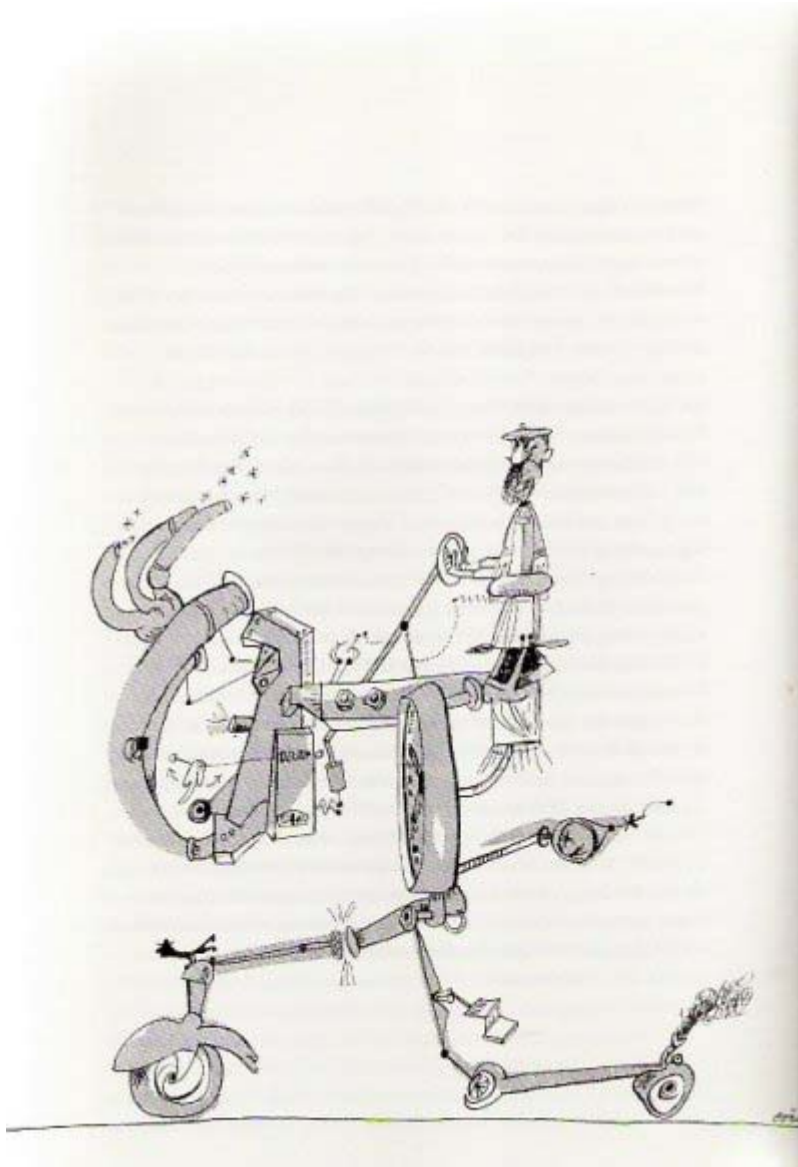
[p. 93]

tegenstellingen, verstrengelt zintuiglijke waarnemingen van allerlei aard tot een geheel. 'De windevedel', zegt Gorter bij voorbeeld, 'bliet uit een adem van een gele stof / zoals een zonneschijn in bloemehof'. Van die kombinasiekunst - de kunst om alles met alles te verbinden, geven vooral de negende en de tiende strofe prachtige staaltjes te zien. Het kleed waarin het meisje danst, was als de maan, zegt Gorter, waarna hij ook haar met de maan vergelijkt, die zich verwijderd en ten slotte zichtbaar blijft als een heldere ster. Kleed = maan = kind = maan = gouden ster, dat is de keten van assosiasies uit de negende strofe. In de tiende blijft hij spelen met het woord ster: *oosterster* - een kombinasie van woorden die zeker door een lettristies instinkt is ingegeven, maar die ook de tegenstelling 'westen' met zich meesleept, waardoor de verwijdering tussen dichter en meisje symbolies kan worden voorgesteld. Balders gedachte is ten einde. De balderse materie waait uiteen, uitdijend in het eigen heelal, schitterend als de maan, de sterren: van Balders muziek klinken de laatste maten. Duizelend, maar niet zonder illusies, houdt de dichter vast aan die maten, die klanken, ze herhalend in steeds klemmender toon, als om de duur te verlengen. Het is uit. Balder speelt niet meer mee. De realiteit herneemt zijn rechten. Het paradijs verdwijnt, als door toverij. Wel speelt hij weer op zijn gedachteharp, de dichter, op jacht, de godenroes achterna. Maar het hoeft niet meer: hij is weer hier, het is weer nu: de laatste strofe levert hem weer uit aan het heelal, waar hij aan ontsnapte, een moment. Aan het heelal waar de ontbinding heer en meester is, en waar Mefisto hem wacht, deze vriendelijke Tegenschepper, dit tegenwicht op het hogere, ons aller broeder.

Awater op dood spoor (Martinus Nijhoff)

R.A. Cornets de Groot

[p. 94]



[Jan Roëde, Tekening]

[p. 95]

In zijn *Aantekeningen bij Awater* schrijft K. Meeuwesse 'In zijn boek over Martinus Nijhoff en de moderne westerse poëzie heeft L. Wenseleers gedaan wat hij kon om de befaamde wending van de dichter naar de aarde te situeren in de evolutie der Europese cultuur van deze en de vorige eeuw. Zo () betreft hij Mannheim, Huizinga, Berdjajew, Toynbee, Guardini e.a. bij zijn bespreking van Nijhoffs opvatting dat de crisis der westerse beschaving wordt veroorzaakt door het achterblijven van de menselijke geest bij de stoffelijke expansie van wetenschap en techniek'.

Men weet dat dit probleem ook door A. Roland Holst onder ogen werd gezien, m.n. in zijn essee's *De twee planeten* en *Woest en moe*. Sindsdien heeft ook een modern schrijver als Harry Mulisch zich in deze zaken verdiept. Zowel de laatst genoemde schrijver als A. Roland Holst zien in het achterblijven van de geest bij de technische ontwikkeling een enorm gevaar, en men moet toegeven: niet zonder reden. Dacht Nijhoff anders over dit probleem?

K. Meeuwesse schrijft aan het slot van zijn eerste aflevering van *Aantekeningen bij Awater* (*De nieuwe taalgids*, zestigste jaargang, blz. 33-40): 'Voert die reis (van Awater dus, RC) hem (dat is de dichter, RC) naar een door wetenschap en techniek in steeds hoger mate bepaalde, gemechaniseerde en geperfectioneerde wereld? Ongetwijfeld.' En Meeuwesse konkludeert, dat die wereld gezien wordt, als het beloofde land, het land van een uiteindelijk in Jezus verlorene mensheid. Het ligt dus voor de hand om aan te nemen, dat de dichter zich in die wereld wel op zijn gemak zal moeten voelen: hoe anders dus, dan Roland Holst of Mulisch. Natuurlijk mogen we bij het lezen van Awater niet uit het oog verliezen dat Nijhoffs gedicht al in 1934 verscheen. Maar dat is toch al een jaar na 1933, en hoewel dr. Rookmaker ergens zegt, dat de kunstgeschiedenis nergens de these ondersteunt, als zouden kunstenaars met de gave van het tweede gezicht zijn begenadigd men mag veronderstellen dat iemand die niet helemaal van zijn

[p. 96]

verstandelijke vermogens is beroofd, in 1934 wel iets anders te doen had dan op een stasjon te staan en te zingen van mooi weer. Het lijkt me daarom maar het beste, om het gedicht *Awater* voor de zoveelste keer te lezen, en te kijken wat er staat, als er niet staat wat er staat.

Iedereen weet dat *Awater* begint met een bede tot de allereerste geest, die op dit (door de dichter begonnen) werk moet toezien. 'Dit werk' wordt vervolgens onmiddellijk gepersonifieerd. Het kan *zien*, het kan *zingen*, het kan, zij het niet alles, zelfs *willen*. Het is dus een bundel potentialiteiten: een mechanisme.

K. Meeuwesse wees er in zijn tweede aflevering van *Aantekeningen bij Awater* (*De nieuwe taalgids*, blz. 171-176) op, dat het gedicht het een en ander te maken heeft met Ulysses van James Joyce, en dus met de automatiese schrijftuur: een schrijven dat mechanies zichzelf voortbrengt, een *mechanisme* dat zich uit zichzelf ontwikkelt, en dat nergens anders dan in zichzelf zijn eigen kausaliteit vindt. Nijhoff denkt er zelf ook zo over: 'De schrijfmachine mijmert gekkepraat. Lees maar, er staat niet wat er staat'. Men zal zeggen: 'Jamaar, deze verzen slaan op een machine: niet op het gedicht' en natuurlijk is dat ook zo. Maar als we erkennen dat de schrijfmachine kan mijmeren (dat staat er) dan is er al een boel gewonnen. Die machine kan nl. even goed mijmeren als dichter zelf: het apparaat mijmert *dit* gedicht. Het maakt diktaat van wat de dichter invalt, en die invallen zijn voor de dichter niet anders dan opnieuw een diktaat, aan het eerder genoemde diktaat gelijk. Maar dan kan het ook niet anders of dit diktaat, dat in het gedicht tot gedicht wordt, leeft een eigen leven, volgens eigen wetten, zij het met deze restriksie, dat alleen de dichter weten kan, wàt zijn, dit werk, al dan niet wil. Men kan dit heel eenvoudig inzien. De aanhef van dit werk is geprogrammeerd op ee: nooit kan de machine hier al *aa* willen, af *uu*... Ecriture automatique betekent dus bepaald niet dat de dichter zijn bewustzijn uitschakelt, en dát betekent natuurlijk dat

[p. 97]

hij wéét wat dat zeggen wil, wanneer hij het zijn gedicht toestaat het volgende in zich op te nemen:

'Het wil niet () puinhopen zien () want () nimmer is, wat ook, ooit puin geweest'. Deze zin, met zichzelf in tegenspraak, betekent eenvoudig dat het gedicht niet puinhopen kan zien, het heeft het nooit gekund: er is immers geen puin. Het gedicht kan niets buiten het voorgeprogrammeerde schema om. Er is geen puin, maar er is een wereld, woest en leeg, en om die reden komt die geest er aan te pas, en zie: de eerste steen ligt er al, en dat is geen steen uit een puinhoop, maar een zeer zinvolle steen: een grafzerk misschien, ten teken dat uit de dood nieuw leven rijst. En ja, wat geschiedt, geschiedt nieuw, opnieuw. Zie maar hoe Noach bouwt en Jonas preekt: ook zij mensen, bewogen door de eerste beweging: machinemensen. Ook hun bouwwerk, hun preek: een diktaat. Net als dit gedicht. Noach en Jonas zijn daarom afbeeldingen van de dichter, en pas nadat wij kennis hebben gemaakt met deze figuren worden we voorgesteld aan Awater. Onze computer wordt daartoe geprogrammeerd op de *aa*-klank.

De dichter zegt van Awater: 'Hij heeft geen naam. Geef hem ons aller vóórnaam bij elkaar', en men schijnt het erover eens te zijn dat wij worden uitgenodigd in Awater Adam te zien. Daar is veel voor te zeggen, en ook ik leg me er bij neer, met de aantekening dat de strekking van de woorden wel zeer beperkt wordt daardoor. Graag behoud ik me dus het recht voor, die beperking op te heffen, zodra dat gewenst is. En gewenst is het, want deze Awater is behalve Adam vooral ook Elckerlijc. Het duurt ook niet lang, of hij verschijnt ons als Johannes de Doper, en later als niemand minder dan Mozes. Onze Adam Awater is een wisselfiguur; hij kan in principe in alle gestalten veranderen. Hij is een konstruksie, een hulpschema, geen echt levende figuur, maar een mechanisme dat handelt overeenkomstig onze idee van 'de mens': Elckerlijc. Eén ding is uitgesloten. Als gevraagd wordt

[p. 98]

hem ons aller voornaam te geven, dan kunnen we hem nooit noemen de alpha en de omega. Maar wèl van toepassing is de alchimistische naam Azoth (*a* de eerste letter, *z*, de laatste van het latijnse, *o*, de laatste van het griekse en *th*, de laatste van het hebreeuwse alfabet), die eveneens 'begin en einde' betekent, maar die een instrument is, dat de mens zich veroveren kan, - een in zichzelf besloten eenheid, die zijn vermogen tot verpersoonlijking (Johannes, Mozes) of abstrahering (ons allen, Adam) dan ook niet dankt aan zaken of krachten buiten hem gelegen. Geen mens, maar een als mechaniek bewogen mens is Awater: een homunkulus, zoals Noach dat hier is, en Jonas. Hij reageert, mechanies, op voor hem bestemde sienjalen: 'Zodra de rode zon is opgegaan / gaat hij de stad in () /. De avond blauwt, hij komt er weer vandaan./'. Hij handelt als het gedicht dat handelt over hem. Ook Awater luister nauw naar de bij hem ingevoerde programmering. Ook Awater is op een of andere manier een afbeelding van de dichter.

Hoe ziet Awater er zielkundig uit?

Eigenlijk een moeilijk te beantwoorden vraag: we weten niet eens hoe hij eruitziet van buiten - hoe zouden we inzicht krijgen in zijn innerlijk? Zijn kameleonties gedrag doet geloven, dat het er daarbinnen ook allesbehalve eenvoudig in elkaar zit. Maar dan krijg je in de gaten dat men iemand herkent aan zijn attributen: Johannes aan de woestijn en zijn sprinkhanen, Mozes aan de koperen slangen en wellicht aan enkele dingen meer, waarover ik dan nog te spreken kom. Natuurlijk is ook Awater zelf niet zonder attributen, en die zijn het die ons zijn karakter openbaren:

*Steeds zilter waait dun ratelend metaal.
De schrijfmachine mijmert gekkepraat.*

en

[p. 99]

*De telefoon slaapt op de lessenaar.
De theekopjes worden teruggehaald.
De klok tikt, tikt, slaat, tikt tot half-zes slaat.
De groene lampen worden uitgedraaid.*

Zijn woestijn is de sfeer van de zakelijkheid, een sfeer waar men zijn ontroering verborgen houdt. De sfeer voor een pokerface. Als Awater iets anders leest dan wat de schrijfmachine tikt, staat er: '()', en Awater's strak gelaat / geeft roerloos zijn ontroering te verstaan'. Een mechanisme in een omgeving van mechanismen. Een zielloos verblijf, een ontzield man: Awater, temidden der wonderen der techniek! En overwon ook Mozes de Egyptenaren niet door niet-menselijke krachten? Wat Odysseus met zijn houten paard was voor de Grieken, was Mozes met zijn staf voor de Joden. Het tijdstip waarop Awater zich aan ons voor zal doen als Mozes is niet ver meer, laten we ons daarom even bezig houden met Awater en Mozes.

Als Nijhoff een verklaring zoekt voor de naam Awater, zegt hij: het is tweemaal water. Het oude *a* en het jonge water, en hij zegt ervan: 'De naam verbindt dus oorsprong en heden' (azoth).

Wij weten dat Nijhoff eerst Adam, dan Johannes en ten slotte Mozes uit Awater haalt. Wat betekent Mozes? *Uit het water gehaald*. Awater is Mozes, de oude - de leider, wetgever en redder der Joden, - en de nieuwe: de gids van de dichter, diens wetgever en redder. Awater is niet alleen tweemaal water, hij is ook tweemaal Mozes; ook hij verbindt oorsprong en heden. En het is de moeite van het opmerken wel waard, dat Awater, nadat hij zich ontpopt heeft als Mozes, geen andere gestalte meer aanneemt. Betekent dat, dat hij nu weer 'Awater' is, of dat hij 'Mozes' blijft? Een moeilijke vraag, laten we maar eens verder lezen.

Bij de nieuwe programmering - de klank *oo* komt nu aan bod - komt Awater dus als Mozes uit de bus. Laten we op zijn gedrag

[p. 100]

en op dat van de dichter, dan valt ons op, hoe die twee steeds tegengestelde handelingen verrichten. Bij voorbeeld zegt de dichter:

Zo sta ik bij de hoge stoep. Ik schroom.

Maar Awater 'komt gesneld van boven, zandstenen trappen af langs slangen koper'. Awater is op weg naar buiten; de dichter gaat juist het kantoorgebouw in: 'zo snelt hij langs me, en ik voel mij doorboord. Hij loopt haastig de vestibule door'. Voor Awater bestaat geen sterveling. Voor de dichter, die althans die stervelingen opmerkt, bestaat in ieder geval Awater. Awater krijgt hier zijn visioen: het beloofde land. De dichter heeft niet eens een reisgenoot. Awater zet zijn hoed op. De dichter neemt daarentegen de zijne af en bidt, nogmaals, tot de allereerste geest - deze uit de aanhef van het gedicht, een andere lijkt me hier niet mogelijk - maar een geest, die ook al een aartsveranderaar is, aangezien hij hier geïdentificeerd wordt met Christus:

*Wees hier, nogmaals, gij die op hoogten woont
zo onbewoonbaar als Calvario.*

Awater en de dichter, Mozes en de balling; meester en leerling, ego en alter ego: tegenstellingen. En zoals gewoonlijk duurt dat ook hier niet lang, want stap voor stap neemt de dichter trek voor trek de trekken van Awater over: reeds schakelt het gedicht over op *ei*. De dichter volgt Awater hier op de voet. Waar wordt Awater door getroffen?

Hij staat stil voor het modemagazijn.

*Ik zie dat hij naar een gezelschap kijkt
van poppen...*

In de etalage legeren ze aan de oever van de Nijl, die poppen: er is

[p. 101]

een piramide, er zijn palmbomen; een Bedoeïen gaat voorbij. Mozes in het gevloekte land! Awater gaat voort: op naar de kapper, en de dichter volgt hem op de voet, en wacht op hem terwijl hij zich laat knippen. Awater heeft kennelijk de bedoeling op reis te gaan, meent de dichter, en terwijl hij hem allerlei dromen toedicht, raakt de dichter zelf langzaam zijn ziel kwijt: hij verandert zelf in een mechanisme. Als Awater de kapperszaak verlaat, vertelt de dichter dat hij hem volgt: 'op straat, *werktuigelijk*' (kursivering aangebracht). Men ziet het: nu wordt de Odyssee, de Exodus pas aktueel. We gaan op zoek. Naar Awater, een reisgenoot: onszelf. Maar hoe raken we uit Egypte in het Beloofde Land?

De volgende klank is de *oe*, en al in de eerste regels komt het werkwoord *moest* driemaal voor:

*Moest het, dat Awater belanden moest
in het café waar ik kwam met mijn broer?
Het moest...*

Het kon dus niet anders, nee, want het gedicht werkt mechanies-feilloos, en Awater werkt, mechanies-feilloos. Even waait er een frisse wind door het verhaal, als de ikfiguur aan zijn dode broer denkt, hoe

*met zijn hond aan de ketting en zijn hoed
iets achterover op, hij binnenwoei
en 't hele zaaltje vulde met rumoer.*

Maar direkt daarop verstarren de mensen weer tot figuren als weggelopen uit een schilderij van Paul Delvaux.

Ook in het *ie*-rijmgedeelte neemt het mechaniese een belangrijke plaats in. Er is daar elektries knipperlicht, en een portier die de

[p. 102]

toegang van draaiend glas, een draaideur dus, bedient. Awater die hier herkend wordt als een groot artiest, ziet zich gedwongen een lied te zingen. Weliswaar wil hij voor de eer bedanken, maar het kan niet, want een signaal dat niet valt mis te verstaan, dwingt hem tot zingen:

*Het schroefblad van de ventilator wiekt.
Dan staat Awater op en zingt zijn lied:*

Uit het lied blijkt dat ook Awater een reisgenoot verloren heeft en weinig of geen hoop op een plaatsvervanger. De reden van zijn ontzield bestaan? Er staat in ieder geval:

*Awater zwijgt. Hij verstijft tot graniet.
Men applaudiseert, werpt met serpentines.
Awater, als een pop, als een pop die
te zwaar is voor zijn eigen mechaniek...*

We komen nu aan het belangrijke *ou*-gedeelte. Tegenstellingen tussen Mozes en zijn

volgeling bestaan niet meer, en de dichter schakelt hier dan ook over op het ritme van Awater.

*Ik zorg ()
gelijke tred met Awater te houden.
Zo hoort hij niet dat iemand hem bijhoudt.*

Maar waar voert de doolhof heen? Awater loopt voor de dichter uit, die zich stijgen voelt en tuimelen als een vlieger aan een touw: ook innerlijk roept het labirint ekstreme belevenissen op. Zo komen ze op het stationsplein. 't Is er stampvol, - zou men hier een meeting houden, midden in de nacht? Tussen flambouwen staat op een ruw getimmerte een jonge vrouw in haar heilsuniform. Awater luistert, de dichter luistert. Ze zien elkaar aan, en

[p. 103]

herkennen. Dan loopt de dichter voort, Awater blijft. De mechaniese gids heeft zijn taak vervuld. De dichter is op weg zichzelf te vinden: het leven herneemt zijn rechten.

Laten we even overzien wat er in dit gedicht gebeurde. Er is een dichter die zich heeft voorgenomen een reis te ondernemen, en die op zoek is naar een reisgenoot. Als de man die daarvoor in aanmerking komt, noemt hij Awater, die zich ten slotte als een soort Mozes ontpopt. Hij voert de dichter eerst naar 'Egypte', de startplaats van de Exodus. De Exodus zelf heeft de vorm van een middelpuntzoekend labirint. De eerste etappe brengt ons bij de broer van de dichter in het kafé; de tweede brengt ons bij zijn moeder in het restaurant; de laatste brengt ons in het middelpunt van de stad en bij het Woord Gods: het Beloofde Land. Pas na de omweg via broer en moeder is de dichter voldoende voorbereid op de heilsboodschap, en *natuurlijk* verlaat de dichter Awater hier. Hij gaat het stasion binnen: daar staat de Oriënt Express, symbool van de wereld van techniek en brein: de grootste tegenstelling van de allereerste geest, die de dichter opriep in de aanhef van dit gedicht. *Natuurlijk* voelen een paar kritisi hier weer bezwaren rijzen tegen mijn manier van lezen, maar ik hou er nu eenmaal van niet met dichte ogen langs gedichten te lopen. De trein is dus een symbool van de techniese ontwikkeling, een symbool ook van de 'onrust' en de dynamiek van de jaren tussen de beide wereldoorlogen. Treinen komen in die tijd bij tal van schrijvers voor: Ter Braak las ongeveer zijn halve bibliotheek uit tussen de sporen. Bij Vestdijk komen treinen voor; in het jaar van *Awater* schreef Den Doolaard zijn *Oriënt-Express*. Bij Nijhoff is die trein een mechaniek, even feilloos werkend als Awater, maar machtiger. De dichter laat Awater staan, nu die hem tot het stasion, tot de trein heeft gebracht. Heeft de dichter behoefte aan die trein, nu hij geen behoefte meer schijnt te hebben aan Awater? M.a.w.: neemt de dichter de trein? Nee, hij neemt de trein niet.

[p. 104]

Hij geeft er een beschrijving van, en het einde doet zien, dat de dichter achterblijft als de trein vertrekt:

Zij zingt, zij tilt een knie ()

Dat zegt een dichter niet, die *in* de trein zit. En een trein die stilstaat, tilt geen knie.

Nijhoffs liefde voor Awater ontaardde niet in gehechtheid aan hem, zegt Meeuwesse in zijn *Aantekeningen*, en hij citeert hier Nijhoff zelf. Het lijkt onvoorstelbaar, dat de dichter zich dan hechten zou aan een trein. Nijhoffs gevoelens voor Awater zou ik, voorzichtiger dan Nijhoff, niet met het woord 'liefde' willen tiperen, - zijn gevoelens zijn duidelijk ambivalent. En zijn gevoelens voor treinen zijn terecht op het pessimistische af. De lofzang op de trein, begonnen bij Potgieter en Piet Paaltjens vindt hier een hoogtepunt en

een eind. Hoe het ten slotte met de liefde van Nijhoffs generatie voor treinen afliep, kan men zien in Achterbergs *Hulshorst*, en in Vestdijks *De kellner en de levenden*. Van die ontzielde streken is al veel merkbaar in *Awater*, lees maar: er staat niet wat er staat.

Rekapituleren we nogmaals.

Awater: een mechaniek. Een instrument, evenals Mozes. Vraag: Is Awater sinds hij Mozes werd, ook Mozes gebleven, tot het einde toe?

Antwoord: ja. Hij bracht zijn exodus tot een goed einde. Zijn er, behalve die koperen slangen en deze exodus nog andere aanwijzingen voor het Mozesschap van Awater? Ja, in het kafé steekt Awater zijn hand in zijn zak en haalt er een schaakbordboekje uit. Welke zak komt voor het opbergen van zulke boekjes in aanmerking? De zak in de voering van het kolbert. Awater, nee, Mozes stak zijn hand in eigen boezem, op verzoek

[p. 105]

van de Heer. En die hand kwam weer tevoorschijn: sneeuwwit: melaats. Mozes veranderde het water van de Nijl in bloed. Van Awater schrijft Nijhoff:

*Zijn hand, op tafel trommelend, schenkt moed
aan het visioen dat door zijn voorhoofd woelt.
Een sneeuwvlok dwarrelt tussen droppen bloed.*

Men ziet: Mozes waren duivelse grappen niet vreemd: hij heeft duidelijke trekken van de boze zelf. Schrijft trouwens Judas niet in zijn *Katholieke Brief* (1:9), dat de duivel-zelf de aartsengel Michaël het recht op het stoffelijk overschot van Mozes *betwistte*?

Het volgende is geschreven om een paar kritisi op wier ergernis ik gesteld ben, te prikkelen. We beginnen met een groot spoorwegenekspert, Adolf Eichmann. In zijn boek over deze man (man? Computer!), *De zaak 40/61*, somt Harry Mulisch van een aantal kunstenaars een paar kreasies op, die veel met elkaar gemeen hebben: Coppelius, Caligari, Mabuse. Een rijtje, waarin ook Hitler tuishoort. Eichmann, zegt Mulisch, is daar niet in te passen. Men had van zo'n man nooit gedroomd. Men schreef niet over zo'n figuur. Maar, zegt hij, Eichmann is de *reden* waaróm men schreef. Hij is *het ideaal der psychotechniek*: hij is een masjinemens: presies als Awater, als Mozes. Een werktuig dat is georganiseerd 'op het commentaarloos uitvoeren van onverschillig welke bevelen'. Hij is de homunkulus, de droom der oude alchimisten, en, zegt Mulisch later, wie dát door heeft, ziet Eichmann plotseling in een lange tradisie (ik moet hier opmerken dat het lijkt alsof Mulisch nu in konflikt komt met zijn eerder afgelegde bewering, als zou er nooit over iemand als Eichmann zijn geschreven. Maar Mulisch schreef een *reportage*. Dat houdt dus in, dat hij zijn gedachten al reporterende ontwikkelt, en dus in sommige gevallen een verkeerde gedachtengang moet corrigeren. Hier ziet hij *opeens* zijn Eichmann

[p. 106]

verschijnen in een lange reeks van voorgangers). Mulisch schrijft: 'Coppelius ist ein böses, feindliches Prinzip, er kann Entsetzliches wirken wie eine teuflische Macht, die sichtbar in das Leben trat, aber nur dann, wenn du ihn nicht aus Sinn und Gedanken verbannst. So lange du an ihn glaubst, ist er auch und wirkt, nur dein Glaube ist seine Macht'. Olimpia kan zich niet aan zijn macht onttrekken, want zij gelooft niet aan hem maar moet hem naar haar aard gehoorzamen. En als wij beslissen, dat wij in Olimpia Eichmann voor ons hebben, dan zien wij hem plotseling in een lange traditie: via de talloze (veelal in glazen kooien vertoonde) automatische muzikanten en dieren uit de achttiende en zeventiende eeuw, tot in de kloosters van de late middeleeuwen: de IJzeren Vlieg van Regiomontanus, de IJzeren Man van Roger Bacon, de Kunstmatige Mens van Albertus Magnus, die door Thomas van Aquino met heilige ontzetting in elkaar geslagen zou zijn. En nog verder: naar de automaten der pythagoreërs, ja misschien tot

aan de Golem uit psalm 139. De naderende machine - dat is, waarom Nietzsche over het nihilisme schreef. In dezelfde tijd dat de bijna tachtigjarige Goethe zich verontrustte over het naderende 'Maschinenwesen', liet hij in het tweede deel van *Faust* onder toezicht van Mephistopheles een 'homunculus' bereiden, de kunstmatige mens. Tijdens Nietzsches leven installeerde de techniek zich zoals wij haar nu kennen, om de 'planeet' binnen enkele tientallen jaren onherkenbaar te veranderen. Het gevaar dat de machines de mensen zullen veranderen, is niet zeer groot. Groter is het gevaar, dat, *tegelijk* met de machines, veranderde mensen ter wereld zullen komen: mensen als machines, gehoorzaamend aan impulsen, zonder de mogelijkheid deze op hun aard te onderzoeken'... Tegen deze mens, gepersonifieerd in Awater, heeft Harry Mulisch een bezwaar dat A. Roland Holst en ik met hem delen.

[p. 107]

W.F. Hermans maakte een aardige grap op Nijhoffs perziesetapijtjeleer. In zijn boek *De god Denkbaar, Denkbaar de god* komt Denkbaar in een gebouw waar hij telefoneert. Wel krijgt hij antwoord van de andere kant van de lijn, maar er blijkt geen persoon te zijn die hem te woord staat. Hoe is dat mogelijk, vraagt Denkbaar de portier, en de man antwoordt: 'de telefoon functioneert nog wel, maar de functionarissen allang niet meer'. Zó'n apparaat is Awater.

Nijhoff zegt van Awater:

*Hij heeft wat een planeet heeft en een bloem,
een innerlijke vaart die diep vervoert.*

Bij A. Roland Holst, is het esseej *Woest en moe*, is die vaart de 'woestheid' van de wereld: de entropie. Wij hebben geleerd, sinds kort, wantrouwig te staan tegenover Mozes en zijn techniek. Want na het technische wonder wacht ons een exodus, een odyssee, herinnert u zich Claude Eatherly? Wij hebben niet veel meer op met de man die 'belangeloos de wetenschap dient', we zien meer in figuren als Ph. de Vries, de historicus die een *oordeel* eist, meer in een man als Oppenheimer: een Odysseus, maar met een kwaad geweten: de eerste moderne wetenschapsman na Da Vinci en Nobel. *Natuurlijk* hield Nijhoff van zijn Awater. Maar laten we niet denken dat houden van hier hetzelfde betekent als houden van in ik hou van jou. Hij hield van Awater op de wijze van een uitvinder die een robot gekonstrueerd heeft, die op bevel kan wenen om een door hem op bevel gemaakt gedicht. Hij hield van Awater, omdat Awater Mozes was, en omdat Awater hem in staat stelde de nieuwe Mozes te volgen: *maar niet tot het bittere eind!* Mozes en Awater zijn nl. voorbeelden die we kunnen volgen *tot op zekere hoogte*: tot *aan de grens* van het Beloofde Land. De intocht zelf doen we zonder hem, zonder hoogmoed en met geen andere macht dan die

[p. 108]

van de liefde voor de naaste. Voor mij kan de Oriënt Express zonder tussenpozen linea recta naar de hel. Hij hoort daar thuis. Geen Michaël zal dit wrakke wonder de boze betwisten.

Laten we dus aannemen, dat Nijhoff in 1934 weinig heil zag in de trein: hij liet haar gaan. Hij was, de kunsthistorici ten spijt, in het bezit van het tweede gezicht: wij waren in 1934 een gewaarschuwd man. We zijn het nu dubbel. Nochtans tellen we niet voor vier, - we zijn te hardleers, we kunnen niet lezen.

Een quiz (Remco Campert)

R.A. Cornets de Groot

[p. 110]



[Peter Jansen, schilderij]

[p. 111]

Remco Campert / Lullaby for a bebop baby

*laten we beginnen met Brahms
zes noten Brahms
hij woonde in Duitsland
en was een gelovig man*

*nu moet je dit huis ingaan
en dag tegen je moeder zeggen
gaan slapen in de dekens
van een korrelige nacht
ik zal bloemen voor je snijden
die niet geuren
en geen kleuren hebben
heb je nog een wens
hij zal worden verhoord
door de scherpe kegel licht
op de ongedekte tafel
waar ik aan zit*

*ja ik
zachtjes te spelen
aangeschoten vogelklanken
zwaargewonde lettergrepen*

*en nu je bijna slaapt
laten we eindigen met Brahms
zes noten Brahms
hij woonde in Duitsland
en was een gelovig man*

[p. 112]

Een quiz

'Men zal schrijven / dat in mijn gebied / de zon nooit onderging /'. Trotse woorden, die ons Karel V in herinnering brengen, en zijn zoon Philips, koning van Spanje. In de periode 1588-1899 brokkelde het spaanse rijk langzaam af, er is tans weinig meer van over dan de kern. Met meer recht dus, want tot de dag van heden, kan Ramses II de spreuk van Karel op zichzelf toepassen. Zijn graf staat op 23½ zuiderbreedte: de steenbokskeerkring. Het is er uitgehouwen in een rots, en op de momenten van dag-en nachtevening dringen de stralen van de opkomende zon 60 meter diep in de tempel door: tot aan de beelden van Ptha, Amon, Re en dat van de vorst, Ramses II. Het is het gebied, waarin de zon alleen maar opkomt. Maar die zon, vader van al wat leeft, en dus vooral van alle heersers, kon deze zoon niet mee opwekken, als hij oprees aan de einder. De dichter van bovengesitend vers legt de koning de volgende woorden in de mond:

*men zal schrijven
dat in mijn gebied
de zon nooit onderging*

*maar ik wacht
mijn hersens weggenomen door mijn neus
in kleine torens pijn
onklaar gemaakt*

Onklaar? Duister dus: het tegendeel van de zon. Maar waarop wacht de farao dan? Op de herrijzenis? Of staat er: 'maar ik wacht mijn hersens', en is de tijd nog niet daar? Een dode, sprekend voorgesteld; wij kennen dat: uit de wereld waar Pluto heer en meester is; uit de dodendans; uit Leopolds Cheops. Maar wat een beweging heerst er niet in die oorden: daar zijn de doden niet dood. Ze leven. Ze morren onder

[p. 113]

Pluto, en terecht, ze maken ons democraties bij Anthonis de Roovere evenzeer terecht; ze voelen weinig voor Kant/Laplace bij Leopold, en ook dat volkomen terecht. Maar hier ligt een dode. En deze dode is dood. Zijn hersens staan stil, - hij zegt het zelf. Hij zelf ligt stil: zijn woorden klinken niet.

Het zijn *geschreven* woorden. Van dit soort voorstellingen bestaat er maar één voorbeeld; we zullen om dat te vinden terug moeten naar een tijd, waarin de *letter* een zelfstandig bestaan kreeg. Dat kan alleen de rederijkerstijd maar zijn, met die ingenieuze vormen als het aldicht, het schaakbord, het anagram, en vooral het naamdicht. Ook middeleeuws is het *adieulied*, en ons gedicht staat daar nog het dichtste bij. Maar in het adieulied op Maria van Bourgondië is er verwachting, hoop, geloof, liefde - en hier? De enige god die zich laat kennen, is de zon, en die helpt niet, misschien wel nooit. De dode die dood is en die niet oprijst, kan maar één ding doen, en dat is: wachten op de dood. Ons gedicht eindigt als volgt:

*ik zing een woord
toonloos voor ieder ding
ik hak de leegte om mij heen
waarin ik alles tel*

ik ben een bruit van schrik

ik sesostris

Twee vreemde woorden: bruit, sesostris, frans en egypties. Het laatste is de naam van een drietal uitzonderlijk grote heersers uit de vroegste jaren van de egyptiese beschaving. Die naam werd een eretitel die latere farao's zich toe-eigenden, zoals ook onze Ramses blijkbaar deed. Overigens verbergt dit stukje weinig geheimen voor ons. Bij de eerste regel schiet ons het hulpmiddel

[p. 114]

van de interpunctie te hulp: een komma achter *woord*. Maar ook kunnen we *toonloos* tussen komma's plaatsen. Wie konden er toonloos zingen? Dat waren er maar zeven: de zeven planeten, waaronder ook de zon begrepen was. Hoe nu, is deze dode toch de zon? De egyptiese gelovige zegt ja, en de volgende regels bevestigen het: 'ik hak de leegte om mijn heen / waarin ik alles tel'. De genadeloze zon! De grote doder - zei ik niet dat Ramses het tegendeel was van de zon, de schepper van het leven? 'Men zal schrijven dat in mijn rijk, - de ruimte, - de zon nooit onderging. Maar ik, die behalve de zon ook nog Ramses ben etc.' Wat betekent het als je zegt: 'Ik zing (voor ieder ding) een woord toonloos'? Met ieder ding dat ik noem, zing ik het leeg? Ik zing de toon weg uit het woord dat ik noem? Ik maak dus klanken tot tekens, woorden tot mummies, dat is: ik schrijf? Bij voorbeeld: ik zet tekens neer die in een ademtocht tot leven zullen komen - als alle mummies (zoals de egyptenaar zeker weet) - om met het sterven van die stem terug te vallen in de stilte. Ik ben een bruit van schrik: toonloos maar oorverdovend.. Het *geschreven* woord: een sprakeloos lichaam: een mummie. De stem wekt het op.

*daarom mij mag men in een lichaam
niet doen verdwijnen*

schreef Lucebert in het gedicht dat hij besluit met

*maar mij het is blijkbaar het is wanhopig
zo woordenloos geboren slechts
in een stem te sterven*

Blijkbaar in overeenstemming met die visie laat de dichter die de kleine siklus *Ramses II* schreef, zijn Ramses aan het einde van die siklus zeggen:

[p. 115]

*ik brulde als een beest
en verging*

De siklus is een kleine ondergang van ons zonnestelsel in beeld gebracht; de zon gepersonifieerd in Ramses. Omgekeerd, - men heeft dat uiteraard begrepen, brengt het ook de maatschappij in beeld, en de mens (gepersonifieerd in de zon) en zijn leven. Of eveneens: het gedicht, de dichter en het dichten. De siklus ontstond in een sombere tijd. We hadden Hiroshima nog maar net achter de rug, en Bikini had nog geen boodschap. Er was nog maar één provo: Gary Davis, - maar wie keek er om naar die idioot? Men keek liever naar die andere: Sartre, helaas! Niettemin is de siklus *Ramses II*, 1950 geen poëzie om te verwaarlozen, en daarom nog even het tweede gedicht eruit:

*(de zon passeert
om dezelfde tijd
de opening in de zolder van het graf)*

ik sta

*trillend als de kegel licht
mijn voeten raakt*

*blind als een muur
door de stam van de zon*

*ik zoek
de doorwaadbare plaats
in het stroomgebied
van mijn slaap*

Ook hier vormen zon en Ramses een twee-eenheid of, anders bekeken: nog altijd houdt Ramses - om zichzelf waar te nemen -

[p. 116]

de splijting van zijn ziel in stand. De zon passeert om dezelfde tijd (als ik) de opening in de zolder van het graf (in feite, zoals gezegd, scheert het zonlicht, 's morgens door de ingang de tempel binnen; van een opening in de zolder heb ik nergens iets kunnen vinden; maar het beeld van Ramses staat recht overeind en een dode ligt; kantelen we de voorstelling negentig graden, dan is alles natuurlijk in overeenstemming met de voorstelling die een dode van zichzelf heeft). Poli-interpretabiliteit in 'ik sta trillend, als de kegel licht' etc. en 'ik sta, trillend, als de kegel licht' etc. 'Als' kan hier alleen maar betekenen: *wanneer*. Poli-interpretabiliteit in 'ik sta blind als een muur', ontstaan uit kontaminatie (ik stal als een muur, en ik sta blind. Blind staan, vgl. blind schaken, blind vliegen, blind zoeken, blind rondtasten, blind tikken etc.). Er zijn meer mogelijkheden: Ik sta (ver)blind door de stam van de zon. Mogelijk betekent: 'ik sta blind als een muur door de stam van de zon' 'ik sta het zonlicht in de weg, dat op mij afstuit als op een blinde muur.' Een subtiliteit in: 'ik zoek / de doorwaadbare plaats / in het stroomgebied / van mijn slaap / ' die zich bij omzetting onthult: 'ik zoek in het stroomgebied van mijn slaap de doorwaadbare plaats'. Moeilijker is die kegel licht. De stralen van de zon, zegt men voor het gemak, zijn 'evenwijdige' stralen. Als de zon al kegels vormt, dan zijn het schaduwkegels, en die kan men dus echt zien, wanneer men zijn teleskoop richt op een der in het zonlicht geplaatste manen van Jupiter. Een kegel licht wordt door de zon alleen maar gevormd, wanneer een bolle lens het zonlicht daartoe dwingt. Bij wijze van spreken is de opening in de zolder die lens. De zon dringt door tot de op de bodem en zoekt (ik = Ramses = zon) als op een kaart de weg voor de voeten die de vorst naar de andere zijde moeten brengen. Trillend wacht Ramses af.

Want natuurlijk wordt hij tot stappen overgehaald! 'Nu moet je dit huis ingaan / en dag tegen je moeder zeggen...' Bekende klanken, nietwaar? Dit is Remco Campert: *Lullaby for a bebop baby*.

[p. 117]

Lullaby for a bebop baby. Een eigenaardige titel die ons onmiddellijk in een bepaalde sfeer plaatst. Uit de titel blijkt dat ons gedicht in ieder geval geen *lullaby for a baby* is. Niemand denkt bij deze titel aan een zuigeling, en na Ella Fitzgeralds 'lullaby of birdland' denkt ook niemand bij 'lullaby' aan slapen gaan. De baby zou een (lief) meisje kunnen zijn; het gebruik van dat woord in allerlei songs wijst in die richting. Maar als bebop baby van zuigeling vervreemdt, en lullaby van de gedachte aan slapen gaan, waarom zou 'baby' dan 'meisje' *moeten* betekenen? M.a.w. waarom zou baby niet ook op Ramses kunnen slaan, en het *afwezige slapen* op de dood die de dode een zekere vorm van niet doodzijn toestaat?

*ik zal bloemen voor je snijden
die niet geuren
en geen kleuren hebben*

vergelijk dat nu eens met: 'mijn hersens weggenomen door mijn neus - ik sta blind als een muur', etc. en het is duidelijk dat de elementen die in het woord *baby* de betekenis

'Ramses' suggereren relevant zijn. Maar het aanvaarden van deze betekenis voor het woord baby schakelt uiteraard niet die andere betekenis, lief meisje, uit. Het is bij eksperimentele gedichten maar al te vaak zo, dat men alle betekenissen moet aanvaarden, omdat dat blijkbaar de bedoeling van de dichter is...

In ieder geval kan men zich voorstellen, en in negen van de tien keren doet men het ook zo, dat de dichter tegen het lieve meisje zegt: nu moet je dit, mijn huis binnen gaan en afscheid van je moeder nemen. Ik heb je w.i.w. niets overvloedigs te bieden, maar in wat ik doe, zit toch een hoop muziek. Er wordt een meisje verleid, koel, met overleg, en dus niet met klaar blijkende hartstocht. Men verstaat nu eenmaal wat gezegd wordt. Maar soms is het verlichtend om te verstaan wat wordt bedoeld.

[p. 118]

Overzien we nu even het gedicht van Remco Campert in zijn geheel. Er is een aanhef van vier regels (ik verwijs naar die aanhef met het teken I); er is een middenstuk van zestien regels (II) en een slot van vijf regels (III), dat vrijwel gelijk is aan het begin. Het verschil tussen I en III is dit, dat het woord 'beginnen' uit I en III is vervangen door het woord 'eindigen'.

Bijzonder eksperimenteel doet deze versvorm niet aan, integendeel. Maar in de woorden zit een aantal raadsels verborgen. Daar zijn in de eerste plaats de onwaarschijnlijke combinaties als 'bloemen die niet geuren en geen kleuren hebben'. Alleen door ze in verband te brengen met Ramses lossen we alle tegenspraak op.

Veel moeilijker is: 'nu moet je () / gaan slapen in de dekens / van een korrelige nacht'. Maar voor we hier dieper op ingaan, nemen we de opbouw van het hele gedicht nog eens onder de loep. Camperts *Lullaby* is geschreven in verzen die zó lang zijn als de in het vers uit te drukken idee vereist. Een vers is hier dus per definitie altijd een afgerond geheel en enjambementen komen er niet, of bij hoge uitzondering in voor. Hier is ieder vers op zichzelf beschouwd een zinvol geheel. Zó zinvol, dat in I de band tussen de verzen al zeer los is: er is immers geen enjambement. Maar toch is die band zo los niet, of die verzen staan hier in de juiste volgorde. Omzetting van verzen zonder betekenisverandering, is hier niet mogelijk, - dit in tegenstelling tot veel eksperimentele en zg. eksperimentele poëzie. De verbrokkeling in 'eenheden van verzen' vindt zijn hoogtepunt in de kortste versregel *ja ik*, een regel die een diepe sesuur vertoont: een splijting van het vers: presies doormidden. Dat Campert er geen twee verzen van gemaakt heeft, is duidelijk: de twee woorden horen zeer dicht bij elkaar: dat blijkt uit het iets lichtere aksent op *ja* en uit de versnelling, die a.h.w. de sesuur ongedaan maakt. Ditzelfde principe van de 'splijting' werkt in 'zes noten Brahms': ook hier valt het vers in (drie) ritmiese eenheden uiteen. De meeste verzen zijn in op zijn minst twee ritmiese eenheden te verdelen. Ook de suggestie die er uitgaat van

[p. 119]

'zes noten Brahms' is die van abstraksie, verbrokkeling, isolering, en hetzelfde doet zich voor bij (ik zit 'zachtjes te spelen /): aangeschoten vogelklanken / zwaargewonde lettergrepen / '. Waar nu de auditieve waarneming van de dichter verbrokkeld schijnt, waar hij die ervaring ook voor de lezer navolgbaar maakt in de woorden en de structuur van het gedicht, kan het niet anders of de indruk die een lezer van dit gedicht krijgt, is er een van verbrokkeling, brokkeligheid: korreligheid. En de indruk die deze dichter van een nacht geeft, is dus eveneens een korrelige. Terecht zegt Campert dan ook: 'korrelige nacht', al is voor de alledaagse ervaring de nacht juist het beginsel dat niet verkorrelt, maar vereent. In de nacht immers vervloeien de grenzen, worden omtrekken vaag. Wat zojuist, bij volle zon, op zichzelf stond, is verbonden: één wereld, en een andere dan die overdag versplinterd is. Het bijzondere van deze nacht is dus, dat ze werkt als de dag. In plaats van vloeiende lijnen een droog ritme; in plaats van een nacht die de werkelijkheid bedekt, een zich scherp bewust zijn van de realiteit: 'Nu moet je *dag* tegen je moeder zeggen!' Waarom? 't Is immers nacht? Ja, maar het is een nacht als één dag: nu moet je *dag* tegen je moeder zeggen! Met een stevig drukaksent op *dag*. Nacht en dag zijn hier

aan elkaar gelijk. Zoals ze ook gelijk zijn voor Ramses.

In *Lullabay* zijn woorden aanwezig, die we al vonden in *Ramses II: de scherpe kegel licht*. En in dit licht komt de dichter, *ja ik*, met de grootste nadruk in het beeld. Niet zonder toeval, natuurlijk. Want in *Ramses II* is het immers óók de dichter, *ik*, die met grote nadruk zichzelf noemt: *ik sesostris*.

Over verbrokkeling gesproken: hoe zijn in II de aksenten verdeeld? In het algemeen heeft ieder vers één sterk aksent, met één of meer bij-aksenten:

[p. 120]

Ile strofe	hoofdaksent op	bijaksent op
1	dit	(huis)
2	dag	(moeder)
3	slapen	(dekens)
4	korrelige	)nacht)
5	bloemen	(snijden)
6	geuren	(niet)
7	kleuren	(geen)
8	wens	heb
9	verhoord	zal
10	scherpe	kegel licht
11	óngedekte	tafel
12	ik	zit
13	ik	ja
14	zachtjes	Spelen

Er is in al deze woorden drukaksent, behalve in *wens* (8): *wens* heeft muzikaal aksent. Na (8) mag men een wending verwachten. Klopt dat? Tot aan vers 8 loopt II op een zichzelf gelijkblijvend ritme. De hevige aksenten op: *dit- dag - sla- kor- bloe- geu- en kleu-* drukken de aksenten op: (*huis-*) (*moe-*) (*dee-*) (*nacht*) (*snij-*) (*niet-*) en (*geen*) neer tot een veel lager nivo, dan ze zelf bereiken, al zijn de laatstgenoemde klanken niet geheel onbetoonbaar. Dat is na *wens* anders. In de rest van II (de woorden uit het tweede rijtje van 8 tot 14) komen de bijaksenten veel sterker te staan: in 13 is het bijaksent al haast zo sterk als het hoofdaksent. Juist in de regels na 8 is het, dat de dichter zich toont en onze volle aandacht opeist: de grote rustverstoorder in een scherpe kegel licht: hij die rust, een lullaby, had willen brengen! En hoe verstoort hij de rust? Door spel op een piano die er niet is, beschenen door een spotlight dat er niet is. Zachtjes speelt hij de aangeschoten vogelklanken en zwaargewonde lettergrepen. Mag men zeggen dat

[p. 121]

hij die klanken toonloos speelt? Hij is aan het dichten - hij prevelt ze voor zich uit, hij schrijft ze zwijgend neer. De versplintering van woorden tot lettergrepen, van geluid tot zorgvuldig daaruit geabstraheerde klanken voltrekt zich in de scherpe kegel licht: een nacht die ons de dingen toont, als bij volle zon: een wereld, ontbonden, aan scherven geslagen, verkorreld. Ik hak de leegte om mij heen, waarin ik alles *tel*. Is het dan een wonder dat Campert na al die vrije verzen overgaat tot lettergreetelling in de verzen 15 en 16? We hebben in 15 en 16 eenvoudig met dipodische verzen te doen, dat wil in ons geval zeggen: verzen waarvan iedere versheft een zware en een lichte heffing heeft. Maar behalve drukaksent hebben de eerste zware heffingen (resp. *aan-* en *zwaar-*) van

deze verzen ook temporeel aksent: ze worden lang gehouden. Horizontaal en vertikaal vertonen deze twee verzen dus een overeenkomstige opbouw. In het nu volgend résumé hoeven we alleen maar een klimaks in de gaten te houden. We moeten inzien dat we hebben:

- 1/ aanvankelijk een zwaar en een licht aksent per vers
- 2/ een gaandeweg toenemen in gewicht van het lichte aksent, zodat in vers 13 hoofd- en bijaksent nauwelijks van elkaar te onderscheiden zijn
- 3/ in 13 niet alleen aksenten per vers, maar zelfs per woord
- 4/ in 15 en 16 niet alleen aksenten per vers, maar op verschillende lettergrepen van de daarin voorkomende woorden, en in samenhang daarmee: lettergreep telling. Ook de aksentuering dus helpt de verbrokkeling, reeds aangekondigd in de woorden 'zes noten Brahms', voort tot in de kleinste elementen van het vers...

Maar laten we ook even kijken naar aanhef en slot van dit gedicht. Moeilijk kan dat onmogelijk zijn, aangezien het in beide delen om vrijwel dezelfde zinnen gaat. Het begin ziet er, in ritmiese eenheden verdeeld, en van aksenttekens voorzien, zo uit:

[p. 122]

*Laten we beginnen / met Bráhms /
zés / noten / Bráhms /
Hij wóonde in Duitsland /
en was / een gelóvig man /*

Wie de titel van het gedicht gezien heeft, en die vergelijkt met de eerste regel, voelt een zekere bevreemding opkomen. Brahms - een komponist, eerder van klassieke dan van romantiese muziek - en de bebop: waarom? De opbouw van dit begin is er een in verzen die heel los met elkaar verbonden zijn - een versplintering die al in de tweede regel aan de orde wordt gesteld, ritmies, maar ook in betekenis. De laatste twee verzen zijn nog het meest verbonden (door *en*), en geven van de komponist een algemeen bekend portret. Blijkbaar is een kort stukje muziek voldoende om erachter te komen dat Brahms was die hij was. Blijkbaar presteren een paar noten hetzelfde als een in letters geschreven woord: ze roepen een mummie tot leven: even maar. Maar welke noten zijn het die Campert wil doen horen? Deze, waarmee Brahms' *Wiegenlied* begint, deze, die horen bij de woorden *Gute Nacht, gute Nacht* - en daarom zegt het veel, wanneer de dichter zijn baby zegt: nu moet je *dag* tegen je moeder zeggen.

Maar hoe zit het intussen met de aksenten? Het woord Brahms speelt in de aanhef een opmerkelijke rol. Het is een woord dat ons lettristies instinkt wekt: de *h* suggereert ons de *a* lang aan te houden: temporeel aksent dus. *Beginnen* krijgt hier een hevig drukaksent; niettemin krijgt *Brahms* bij weinig druk, toch de grootste sonoriteit: de klanken stromen langzaam uit met de stem. Het tweede vers wordt op een hogere toon gesproken: ieder woord heeft er, behalve druk- ook muzikaal aksent, in overeenstemming trouwens met de betekenis der woorden. In de overige regels vinden we gewoon drukaksent. Hoe anders dus is het slot:

[p. 123]

*en nu je bijna sláapt /
laten we éindigen / met Bráhms /
zés/ noten / Bráhms /
hij wóonde in Duitsland /
en was / een gelóvig man /*

Temporeel aksent op *slaapt, eindigen, Brahms, zes, noten, Brahms, woonde, gelovig*. Adagio dus, en pianissimo, en niet allegro, zoals in de aanhef. Is het niet alsof Camperts *Lullaby* straks met sukses zal worden bekroond? Maar de tegenspraak blijft: de dichter als rustverstoorder: het lied als lullaby; de versplintering

als beeld van de vergankelijkheid - het doen klinken van noten die die vergankelijkheid ontkennen; scherfjes muziek - en het beeld van de komponist dat daaruit oprijst. Wat wil de dichter? Dit: dat de aspirant-slaper wakker blijft. De dichter en zijn kegel licht (= spotlight = zon) leggen het daarop aan. De sikliese vorm van het gedicht wijst in die richting, en wie Brahms *Wiegenlied* (een koepletlied, dat is: niet een doorgekomponeerd lied) kent, weet dat het tot in het oneindige door kan worden gespeeld: de slotregel is een keerkring. De lullaby zingt eeuwig door: nooit zal de slaper slapen.

Lullaby for a bebop baby is het gedicht van iemand, die zich w.i.w. onderworpen weet aan de wetten van de vergankelijkheid, maar die vervolgens in zijn gedicht - een wereld waar de vergankelijkheid geen vat op heeft - een leven schept dat de dood niet kent. Remco Campert koos voor zijn eerste bundel poëzie (waar dit gedicht in voorkomt) een optimistische titel: *vogels vliegen toch*. Zijn *Lullaby* is bedoeld om de dichter van Ramses II te verzekeren dat het lied het eeuwige leven heeft. Er komt geen begrafenis van een keerkring.

Een nieuwe Ikaros (Cornelis Crul)

R.A. Cornets de Groot

[p. 124]



[Antwerpse Meester, 'Stilleven met uilenspiegel', Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam]

[p. 125]

Cornelis Crul / Cluchte van eenen dronckaert

- 100 *Hou, ziet ghinder achter ghenen bosch
Daer komt volc met wapenen, wien willen sy erch?
En ziet doch ghinder achter ghenen berch
Daer komter noch op ten ander sije.
Byder doot, dat is haer wederpartije,*
- 105 *Helpen darmen, hoe zalmen nu schermutsen,
Ie wedde sy en zullen my hier niet blutsen,
Want ic ben wter peerden voeten ghezeten.
Wie zal desen strijt winnen, ic wouds wel weten,
Daer moeder doot blijven van beyden zijden.*
- 110 *Byder doot, sy laten malkander lijden,
Zalmen hier niet vechten? dat doet my failgeren.
Gans lijf, sy gaen de dorpen pilleren
En forceren de vrouwen, ist quact behoet,
En d'ander hebben daer eenen armen bloet,*
- 115 *Eenen arbeyder vanden dorpe ghevanghen,
Die zullen sy inde palen gaen hanghen
Ende breken hem armen ende beenen;
Aylacen, de onnoosele ontgheldent alleenen,
Sy verrayen die sy schuldich waren by te staen.*
- 120 *Ou, ziet ghinder loopt eenen Vos met een haen
En de vrouwe komt hem naer ghelooopen.
Loopt, necker, loopt! goy, hy ist ontloopen,
Hy zalder gaen mee verheughen syn kinderen.
Onbeyt, wat konnen gene twee klercken verminderen?*
- 125 *Sy zijn zeer beswaert met haer condicien;
Gans doot, sy verkoopen malkanderen haer beneficien!
Daer Simon, daer, helpt sacrelegie den stier af bijten
Ou ziet ghene vrou haren man staen smijten!
Ic wou ghyer by waert dat ghyt saecht,*
- 130 *Hy staet en ziet al waer hy ghekraecht.
Ke, weert u! God gheve u blame en lastere!
Ay goey, hy en derf, goey Jan hinnen tastere!*

[p. 126]

- Ghy zout u tot haren tuyten rassen.
Wacharmen, sy doet hem de schotelen wassen,*
- 135 *Oft anders sacchdy noch vremde kluyten.
Hou, ziet my ghenen kasse boeve staen stuyten,
God gheve hem ramp in synen quincele!
Hy heeft daer twee tanden van een schimminckele
En beenen van peerden met groter sommen,*
- 140 *Hy zeydt tzijn al goede Heylichdommen,
Want sy en kennent daer niet, hy spreect al Wals.
Siet dien hondt loopen met den pot aenden hals!
Die heeft in Vrou vuydens keucken ghekeken
En daer heeft hy syn hooft inden pot ghesteken,*
- 145 *Zeker dats een zeer vremde kluyte,
En syn hooft en kander niet weder uyte;
Dits een colacie aerdich en puer,
En daer loopt hy met den hoofde teghen den muur*

- En hy gaet loopen al waer hy sot.*
150 *Daer leghet smout met den hutspot,*
Hem dunct hem is dlijf nu verschenen.
Onbeyt, waer loopt gheen volc al henen?
Dat moet ic weten, by gans paert!
Ou, men leydter twee ter ghalghenwaert.
155 *Den eenen ken ic, t'is een ransoeneerder,*
Een boeve, een straet-roover, de meeste pilleerder
Die hier int lant mach wesen onverholen,
En den anderen en heeft maer een kese ghestoleen,
Dats een arme diefte voor allen lien.
160 *Onbeyt, wat zal ghinder gheschien?*
Daer komter twee harde zeer ghereden.
By der doot, sy hebben den boeve verbeden,
Dats groote schaye, by gans rooc!
Ke, Heere, bidt voor den anderen ooc,
165 *Dat dien armen bloet mach wt verstranghen / / zijn.*

[p. 127]

- Neen, neen, hy moet ghehanghen / / zijn*
Om eenen salighen kese die hy heeft ghestolen.
Ke, loopt alle den necker bevolen!
Ghy sterct den boeve in sijn malicie,
170 *T'was eens Heeren knecht - daer bleec justicie! -*
Dus gaaet hy quijte zonder hindere.
Hou, ziet my ghenen molder ghindere
Inden sac staen scheppen al waer hy zot!
Dats een, dats twee, dats dry, hout hoersesone hot!
175 *Daer zal uwen coniam int pec om blaken.*
Ontbeyt, wat mach ghenen man daer maken?
Tis een Testamenteur van kleynen bederve,
Hy verkoopt der weesen goet en erve
En Testament sleypt hy onder syn loeye
180 *En de kinderen gaen achter strate om goeye,*
Sy en hebben niemandt diese bevrijen.
Ou, ziet my ghinder Huyben staen vrijen
Voor Labsoetens venster met synder quenen.
Goy, sy hevet ghehoort, daer gaet sy henen
185 *En komt ter venster en gheeft hem de hant*
En hy stact daer buyten en klippertant,
Van kouwen meynt hem den sin beswijcken.
Ou, ziet my ghenen Munnic gaen strijcken
Met dier Vrouwen by avont spaeye!
190 *Goy, hy gaetse daer achter bichten, waeye,*
Hy zalse gaen klopsolveren schier.
Ziet ghenen hoersoer tapper met gheen bier,
Godt gheve datmen op syn beenen moet fluyten!
Hy ghiet twee ghelten waters in een vat kuyten,
195 *Godt gheve hem schande en onghevoech!*
Hout necker, hout, ist noch niet ghenoech?

[p. 128]

Cornelis Crul / Een nieuwe Ikaros

Een labyrint, wat is een labyrint? Het is een symbool dat tal van uitleggingen verdraagt, uitleggingen die elkaar niet zelden tegenspreken en elkaar desondanks blijven verdragen. Het probleem is natuurlijk niet, hoe raak je erin, maar hoe kom je eruit. Het labyrint is volgens één van de verklaringen die dr. Brede Kristensen geeft, een afbeelding van het dodenrijk: je komt er niet uit. Tenzij een Theseus de Minotaurus, een Christus de satan overwint.

In Chartres' kathedraal ligt op de vloer in een diameter van twaalf meter een cirkelvormig labyrint in tegels uitgebeeld. De gelovigen volgden de dwaalweg tot in het middelpunt, kruipend op hun knieën, zegt men, en omdat men op die manier wel een uur lang nodig had om in het middelpunt het nieuw Jeruzalem te komen, noemde men dit labyrint ook wel *la lieu*. De bouwers van de kerk kenden natuurlijk het verhaal van Daidalos en zij hebben deze vader der bouwmeesters met dit teken willen huldigen: het metselen was nog altijd een kunst waar niet lichtzinnig over werd gepraat. Daidalos beheerste zijn vak zo goed en zijn bouwwerk werd zo'n ingenieus samenstel van gangen en muren, dat hij er ten slotte zelf de weg niet meer uit wist. Maar ook toen stond de techniek voor niets. Men weet dat hij zich en zijn zoon een paar vleugels aanmat, waarmee zij het labyrint konden ontvluchten. Ikaros verloor door zijn hoogmoed het leven, zoals we ons herinneren, maar Daidalos verdween na een laatste signalement in Sicilië voorgoed uit het gezicht. Geen sterveling weet waar hij gebleven is sindsdien, zelfs Hocke niet: er valt alleen maar naar te raden (G.R. Hocke, *Manierismus II*, Rohwolt's deutsche Enzyklopädie 82/83, p. 207, 254).

Inmiddels is een labyrint ook een stuk amusement waar je dol van kunt worden. Het is botsen, zoeken, vallen, lachen, schreien, ontmoeten, keren, vinden, en daarom zijn er nogal wat schrijvers die hun mensen in een labyrint van woorden werpen. Die mensen zijn vaak lieden die onder ongewone omstandigheden moeten leven,

[p. 129]

of die door een innerlijke storing de normale omstandigheden als niet in overeenstemming met hún blauwdruk van de wereld ervaren. Een van de slachtoffers, gevangen in zo'n net van verzen door een Daidalos uit de zestiende eeuw ontworpen, is de dronkeman uit Cornelis Cruls *Cluchte van eenen dronckaert*. De heer C. Kruyskamp, die de cluchte opnam in zijn *Cornelis Crul, Heynken de Luyere, en andere gedichten* (Wereldbibliotheek, Amsterdam) zegt dat het stuk een monoloog is in 284 gepaard rijmende verzen, en dat het doet denken aan een genre dat men in de Franse literatuur aanduidt met de naam 'monologue dramatique'. Het is, zegt de heer Kruyskamp, onze enige zuivere dramatische monoloog uit de Rederijkerstijd, en zegt hij, Crul heeft misschien niet naar een buitenlands model gewerkt, maar stellig kende hij het Franse genre. Het is waarschijnlijk dat de cluchte na 1531 geschreven is. Tot zover de heer Kruyskamp, die in Crul een calvinist ziet, in tegenstelling dus tot Anton van Duinkerken. Aan de cluchte is natuurlijk niets calvinistisch op te merken: de wending in het leven van Calvijn vindt pas in de volgende jaren plaats. Maar Antwerpen, waar Crul woonde, telde een aantal volgelingen van Luther. De meerderheid van de bevolking bleef echter katholiek, in die verhouding zou trouwens nooit verandering komen, maar dat wil natuurlijk niet zeggen dat juist onder deze gelovigen de Erasmiaanse geest volkomen ontbreken zou. Een aanwijzing voor dit humanisme in de cluchte is al te zien in het feit dat de cluchte is opgenomen in een bundel die een paar vertaalde *colloquien* van Erasmus bevat. De tijd was er een van heftige tegenstellingen. Maar er waren ook een paar mensen die begonnen te vermoeden, dat een geestelijke in de eerste plaats vooral een lichaam heeft en dat dat niet absurd is. Dat Anna Bijns in haar priesters mensen zag als 'ander liên' klinkt ons redelijk in de oren, maar Luther trok er conclusies uit, en Crul

zou haar misschien willen vragen waarom die priesters dan een uitzonderingspositie innamen bij bijvoorbeeld het betalen van

[p. 130]

belasting. Wat Crul ook was, RK of niet, hij was vooral een hekelaar, een ziener, - geen extremist. Niet iemand die ziende nog blind was ook.

Cruls dronkaard waggelt over straat, struikelt, valt, staat op, loopt voorbijgangers om, gaat voort. Hij heeft dorst, dus drinkt hij. Hij valt, dus vloekt hij. Hij is zat, dus spreekt hij de waarheid. Hij dwaalt, dus loopt hij de hemel in. Hij is een beeld van het leven: vallen, opstaan. Aan iedere behoefte komt hij onmiddellijk tegemoet, niet zuinig, maar in overmaat en meer dan dat. Hoe is zijn weg? Vol putten ende kuylen: een labyrint. Een muur houdt hem tegen, een boom verspert hem de weg en hij vraagt: waer reys ick? Zo'n vraag is voor iemand die stevig (en regelmatig stevig) dronken is, natuurlijk moeilijk te beantwoorden. Men weet hoe dat is. Men loopt zonder dat men meeloopt. Het mechaniek in de benen laat zich niet besturen, het doet maar wat buiten ons om. Bewustzijn en dronkenschap strijden om de macht. De dronkaard beantwoordt de vraag ook niet, want wat heeft dat voor zin? Hij stelt een andere vraag: zou ic ook verdooft zijn peys ick? - en het is *dezelfde* vraag: beide vragen drukken eenzelfde twijfel uit. Maar het is bovendien een andere vraag, het is de vraag van de dag: die van het schaap dat afdwaalt van de kudde. Daarom is het de uitdaging tot eigen onderzoek, en daarom past bij deze vraag ook maar één antwoord, het enige, het juiste: dat moest ic weten bij gans paert!

Wint het bewustzijn het hier van de dronkenschap, het humanisme van de middeleeuwen, de rede van de onderwerping? Men zou zeggen: ja, hier spreekt de nieuwe tijd. Maar de nieuwe tijd zou niets nieuws brengen, wanneer die tijd niet haar eigen extases had, haar eigen dronkenschap, haar eigen onderwerping. Het is dan ook niet de redelijkheid van de rede maar de vervoering van een *weten* die de dronkeman ten slotte het antwoord vinden doet dat het redelijk beschouwd enige en juiste antwoord in kwaliteit en

[p. 131]

waarheid overtreft. Ik laat dat antwoord hier volgen, maar zet de reeds geciteerde plaatsen er in de juiste samenhang bij:

Waer reys ick?

Zou ic ook verdooft zijn peys ick?

Dat moest ic weten bij gans part!

Ou, dats waer, twas naar Hemelrijc waert...

Hij ziet af van een uitsluitend rationalistische weg tot weten, en wil dat wat buiten de rede ligt, niet buiten beschouwing laten. De beperking van de fantasie, hem in feite door de religie geboden, de uitsluiting ervan in naam van de rede: hij voelt er helemaal niets voor, - hij overschrijdt de grens, en komt dus in de hemel. Er is een domweg-weten dat het door de rede veroverde en het door de religie voorgeschreven weten overstraalt, een weten dat men al bezit, nog voor men de rede aan het werk heeft gezet, maar dat zich pas openbaart, nadat men de rede te hulp riep. Daarom staan tussen de eerste vraag en het laatste antwoord een vraag en een antwoord die het eerste en het laatste verbinden: een labyrint van taal! Waer reys ick? Een vraag. Een vraag met een antwoord. Een vraag met een vraag als antwoord: twee vragen. Twee vragen met een antwoord, twee vragen met twee antwoorden. Een vraag, drie antwoorden. Eén vraag, één antwoord: hoe men het ook wendt of keert, het is allemaal in orde. Maar daarom lukt de tocht omhoog ook!

Hou, zal ic vallen, aenmerct mij doch ditte!

Ik en zie nau waer ic gae oft zitte,

*Ic starre al keec door den nevele!
God gheve de straten t'vallend evele,
Sy zyn zo vol putten ende kuylen,
Twaer om te vallen twee oft dry buylen;
Die droncken ware, ic meyne ter meer bekoopt...*

[p. 132]

Zo begint Cruls cluchte. De dronkeman kan niet lopen. Daarom moet hij zweven. De dronkelap kan niet zien: geen visioen blijft hem bespaard... Maar als aanwijzing voor de regisseur staat er ook een regeltje boven de tekst: 'Een dronckaert bij hemzelven meynt dat hij wonder siet'.

Meynt?

Maar Crul had een *zintuig* voor ironie!

Hoe de weg omhoog loopt, wordt niet beschreven, is niet te beschrijven. Het is een dorstverwekkende weg, en het gaan kost enige moeite, niet veel, want die wech en mach niemand verswaren, maar toch! Is er eigenlijk nog wel een weg? Aymy, ic stiet mij daer aen een sterre! Is er al geen weg, er is in ieder geval gevaar, en al heeft hij ook de hoogte, de drinker, die botsing brengt hem weer tot zichzelf. Voor *ons* is er geen weg te zien, maar er is een wolk en daar zet hij zich op neer, en drinkt van het meegebrachte vocht, en kijkt. Het is een kritiek punt in de compositie van Crul, deze aanraking met de ster, want op die wolk zit - en van de zon die er bij al deze helderheid toch zijn moet, wordt niet eens gerept - op die wolk zit de nieuwe Ikaros! En daarom is dit punt in deze compositie van omkeringen zelf een keerpunt: aan zijn opzet om door het sleutelgat van Petrus' hemelpoort naar binnen te gluren of er daar ook zo gedronken wordt, als hij het beneden gewend is, geeft de hemelvaarder geen gevolg. Sterker: niet naar boven richt hij zijn blik, hij kijkt in de diepte. Hij ziet het labirint waar hij op wonderbaarlijke wijze aan ontsnapte...

Wie om zich heen kijkend, zich door de veelheid der verschijnselen geen oordeel vormen kan over eigen tijd en omgeving, moet die poging staken: men kan beter in de diepte zien. Een psycholoog uit die dagen kon zich nog met kunstmiddelen redden. Is Cruls *monologue dramatique* een compositie in vogelvlucht? Van buitenaf gezien, zoals de heer Kruyskamp doet, wél. Maar er is

[p. 133]

natuurlijk meer op te merken. De wereld wordt op een afstand geplaatst: de sterren zijn bereikbaar... Houden we aan het jaar 1531 vast, dan kan men zeggen dat twaalf jaar vóór de Copernicaanse omwenteling reeds, de zon onherstelbaar ver is weggedrongen. Nog is het wereldbeeld geocentrisch: hij ziet de wereld in het rond, de dronkaard:

*Ou,ziet waer ghinder Aken staat en Roome,
Keulen, Tricht, Ghent en Dendermonde,
Parijs, Orlens, heel de wereld in 't ronde...*

De wereld is groot, de wereld is klein: het hangt van standpunten af. De zwerver distantieerde zich van de wereld, zijn labirint: het eigene. Maar zijn oog herstelt het contact. De wereld bleef in zijn gezichtsveld: heeft hij er toch nog belangen? Antropocentrisch is het wereldbeeld. Mensen verschijnen hem en voeren de strijd van onschuld tegen boosheid. Al wat strijdig is met zijn idee van een volmaakt heelal, trekt als een film aan zijn oog voorbij. Meer dan een verontwaardigd uitgesproken (uitgesproken verontwaardigd) protest ontlokt het visioen hem niet. Is dit de redder die de nieuwe wereld belooft, de hervormer, of iemand die alleen maar denkt en handelt zo gauw dat opportuun lijkt, een Erasmiaanse 'revisionist'? De dwaas met wijsheid gezegend, de wijze die de lof der zothed zingt in eigen taal? De verre van volmaakte

mens die in de wereld ziet als in een spiegel en die zich daarin herkent?
Van het leuke van deze tijd weten we eigenlijk erg weinig af. Enig onderzoek op dit gebied heeft P.H. van Moerkerken verricht in zijn proefschrift *De satire in de nederlandse kunst der Middeleeuwen*, maar zijn onderzoek houdt eigenlijk al op, als de tijd voor ons interessant begint te worden: wel Erasmus, geen

[p. 134]

Crul, wel Anna Bijns, geen Uilenspiegel, wel Brueghel, geen Bosch. De verschillende boekjes die D. Th. Enklaar schreef, geven juist over de bij Van Moerkerken ontbrekende figuren meer informatie, maar al met al heeft men bij het lezen van deze ontspannende lectuur toch het gevoel, dat ons een complex van symbolen ontstolen is, dat we slechts met de grootste moeite kunnen herscheppen. De bedelaar, de geus, de blauwe schuit, Heynken de Luyere, wat betekent het allemaal, wat is nog katholiek, wat staat nog net op de grens, wat overschrijdt die? Is Cruls monologue dramatique een monologue intérieur, met andere woorden: bevat het alleen maar maatschappelijke kritiek of is het een visie op het menselijk, het eigen tekort, een sprong van de schrijver in zijn eigen: een uilenspiegel?

Nadat de dronkaard de meest absurde en afschuwelijke zaken heeft gezien (regel 100-192) verschijnt hem het beeld van een tapper, die bier met water verdunt:

*Ziet ghenen hoersoen tapper met gheen bier
Godt gheve datmen op syn beenen moet fluyten!
Hy ghiet twee ghelten waters in een vat kuyten,
195 Godt gheve hem schande en onghenoegh!
Hout necker, hout, ist noch niet ghenoech?
Waer ic ons Heere, ic en liets niet gheschien.
Help, wat moet ic al wonders zien,
Tis wonder hoe ic my kan ghepaeyen.*

Wij zijn geneigd om althans deze zonde van bierverdunning tegenover al die andere van valse rechtspraak, verkrachting, roof en woeker met de mantel der liefde te bedekken. Maar juist deze grap gaat zelfs de zatlap te ver. Bij alle andere door mensen begane fouten tegen Gods project, maakte hij zich nauwelijks zorgen, omdat hij wel wist dat de zondige coniams ten slotte int pec zouden blaken, maar bij dit bedrog gooit hij in vijf

[p. 135]

achtereenvolgende verzen twee schrijnende scheldwoorden en twee vurige verwensingen bij elkaar, - een record...

Het is duidelijk: hier valt niet te spotten met de eerlijkheid, en voor het eerst bij het zien van menselijke verdorvenheid roept hij het uit: waer ic ons Heere, ic en liets niet gheschien! Geen wonder dan dat na al deze emoties regel 198 volgt, deze directe terugwijzing naar de aantekening voor de regisseur boven het stuk. En daarom is hier het tweede kritieke punt in Cruls compositie: nu al staat vast dat de dronkaard niet voort zal gaan op zijn weg naar het hogere: hij heeft een object voor zijn revisionisme... Wel blijft hij nog zitten, de nieuwe Ikaros, maar de drank raakt op, en de weg naar Petrus is lang. Hij kende de mensen nu, en het was onredelijk zich van ze af te wenden: ze hadden hem nodig, een middelaar tussen hemel en aarde. Hij was trouwens geen haar beter dan zij. Terug dus naar dat land in de diepte, naar het labirint, waar de weg niet moeilijk meer is, nu hij de plattegrond ervan kent. Naar de mensen, om ze het bedrog aan te wijzen en het leven te verbeteren, misschien.

Vier opstellen over Gerrit Achterberg

Het afwijkend sonnet bij Gerrit Achterberg

R.A. Cornets de Groot

[p. 138]



[Aubrey Beardsley, 'The Black Cape']

[p. 139]

voor Ed. Hoornik

Vakansie buiten je woonplaats dwingt je soms tot bezigheden die moeten helpen de tijd zoek te brengen. Ik heb hier Achterbergs *Verzamelde gedichten* - een bundel waar je natuurlijk niets aan hebt als je geen Van Dale of Winkler Prins kunt raadplegen. Lezing van *Spel van de wilde jacht* zonder Ter Laans *Folkloristisch woordenboek* komt dan neer op het tellen van lettergrepen, versregels en het bekijken van rijmschema's. Op zichzelf natuurlijk verschrikkelijk boeiend, maar op den duur een beetje eentonig. De bundel is er niet een die je meeneemt naar het onbewoonde eiland...

Hoe komt Achterberg aan het sonnet? Rodenko zegt: hij heeft het opnieuw uitgevonden. J. B. Charles daarentegen gelooft dat met het sonnet iets van de zeggingskracht van Achterberg verloren ging: hij voelt meer voor de gedichten in strofoïden geschreven, voor de gedichten uit de begintijd van Achterbergs dichterschap. Maar Achterberg heeft in die tijd ook strofiese gedichten geschreven: in kwatrijnen en terzinen, en bovendien een hele reeks kwatrijnen. Maar Charles heeft gelijk: in die begintijd overheerst het niet in strofen geschreven gedicht. Waar moeten we nu de grens trekken tussen die begintijd en de tijd van het sonnet? Me dunkt bij de bundel *En Jezus schreef in 't zand*, de eerste bundel waar een reeks van sonnetten in staat. In de hierna volgende bundels neemt dan de toepassing van het sonnet hand over hand toe. In de bundels *Ballade van de gasfitter* en *Ode aan Den Haag* komt op een uitzondering na geen andere vorm meer voor. Maar komen in de bundels van voor *En Jezus schreef in 't zand* geen sonnetten voor? In *Afvaart* tel ik er twee: 'de slag' (33) en 'het schilderij' (44).

In *Eiland der ziel*: geen

Dead End: geen

Osmose: 'Moeder I' (248)

[p. 140]

Thebe: 'Pinksteren' (287)

Morendo: geen

Inertie: geen

Sintels: geen

Eurydice: geen

Limiet: geen

Stof: geen

Radar: geen

Sphinx: 'Memphis' (468)

Energie: 'Microben' (512)

Existentie: geen

Zestien: geen

Na *Zestien* volgt de bundel *En Jezus schreef in 't zand* met vier sonnetten op een totaal van acht gedichten. Dan volgt *Doornroosje*, met één gedicht van de zesentwintig dat geen sonnet is. In de hierna komende bundels ontbreekt in geen het sonnet. Maar met *Spel van de wilde jacht* krijgt het sonnet een ander gezicht, zo zou men kunnen zeggen. Er zijn immers sonnetten in te vinden van vijftien en meer regels. Soms is uit de afwijking het 'origineel' dus het 'oorspronkelijk' veertienregelig gedicht - te abstraheren. Met 'Dryade' bij voorbeeld lukt dat al heel makkelijk, ook al blijkt de toegevoegde regel dan onmisbaar en zal er waarschijnlijk van een 'oorspronkelijk' sonnet wel geen sprake zijn geweest.

We kunnen nu een periodisering voorstellen in drieën:

1. de periode van het gedicht in strofoïden

2. de periode van het sonnet

3. de periode van het afwijkend sonnet.

Maar nu we het afwijkend sonnet zomaar in de schoot krijgen geworpen, schiet het ons plotseling te binnen, dat we zulke vormen misschien al eens eerder tegengekomen zijn

bij Achterberg. We besteedden er toen alleen wat minder aandacht aan dan nu, nu een hele bundel overwegend uit zulke afwijkende sonnetten bestaat. Beschouwden we die vroege 'afwijkingen' soms als

[p. 141]

'mislukking'? Spraken we er vluchtig overheen, om aan zekere moeilijkheden te ontkomen? Was het ons te tijdrovend om uit te maken of een gedicht van veertien regels al dan geen sonnet is, bij Achterberg? Vervelende vragen! Toch snel nog een laatste eraan toegevoegd! Heeft Achterberg met zijn bundel *Spel van de wilde jacht* misschien de aandacht willen vestigen op die overige, vroegere, van het sonnet afwijkende sonnetten? Dan was hij ook van mening dat wij zijn werk al te oppervlakkig bekeken - dan was zijn bundel *Spel van de wilde jacht* een uitdaging aan ons, die andere vormen te begrijpen van het sonnet uit - en niet als poging naar het sonnet toe - misschien.

Laten we de vorm van het sonnet-stijl-de wilde jacht eens nader bekijken. Dit sonnet telt tien lettergrepen. Het is soms jambies, soms trochaeïes, soms gemengd en het vertoont soms aksentverwisselingen. Het rijmschema laat alle mogelijke structuren zien. Het afwijkende sonnet uit deze tijd vertoont dezelfde kenmerken. Men ziet: heel bijzonder is e.e.a. niet.

Sinds de tachtigers telt het vers in het sonnet tien lettergrepen, en kort daarna vertoont het polimetrie. Achterberg doet hier dus weinig buitengewoons. Al met al lijkt dit sonnet een mooi schabloon dat ons in staat stelt te zien in hoeverre ook de vroegere afwijkende sonnetten afwijken van of overeenstemmen met dit schema. Ik heb dan ook geprobeerd die vergelijking te trekken, maar ik kwam behoudens een enkele uitzondering meteen al voor een paar verrassingen die me noopten mijn pogingen te staken. Mijn konklusie was, en het is een belangrijke konklusie, dat het sonnet-stijl-de wilde jacht geen model kan zijn voor de afwijkende sonnetvorm uit Achterbergs vroegere poëzie.

Afwijkend sonnet nummer één vinden we op blz. 356, in de bundel *Sintels*. Het heet 'Wandeling'. Het wijkt in vele opzichten af van de vorm die wij gewend zijn 'sonnet' te noemen. We hebben hier

[p. 142]

bij voorbeeld maar twee rijmklanken: het is geen tienlettergrepig vers, het is niet eens een lettergreeptellend vers: het aantal lettergrepen schommelt tussen 6 en 8 per vers. Vergelijking met het modelsonnet-stijl-de wilde jacht is dus zinloos. Maar wellicht moeten we voor de sonnetten en het afwijkende sonnet uit deze periode (of uit dit gedeelte van deze periode) een ander model vinden, waarmee het wél vergelijkbaar is, en zo'n modelsonnet doet zich voor in 'Pinksteren' (287) uit de bundel *Thebe*. Dit laatste sonnet heeft vijf rijmklanken en een vast aantal lettergrepen per vers, nl. zeven. Het is, het aantal regels in aanmerking genomen, een 'echt' sonnet, en vergelijking van 'Wandeling' met 'Pinksteren' laat eerder overeenkomsten zien dan verschillen...

Afwijkend sonnet nummer twee bestaat, evenals 'Wandeling' weer uit veertien regels, maar er is geen indeling in strofen. We vinden het op bladzijde 370, in de bundel *Eurydice* en het heet 'Eigening'. Rijmschema: abba bccdd fefe. Er zijn verzen van 10, 8, 6 en 4 lettergrepen: hoogst willekeurig dus. Waar zullen we het mee vergelijken?

Afwijkend sonnet drie staat 10 bladzijden verder en heet 'Zijde'. Sommige verzen bestaan uit 8, 6 of 4 lettergrepen. Rijmschema (zo genoteerd dat daar de indeling in strofen uit blijkt) is: abba / bcdc / de / cece /. Een modelsonnet voor afwijkende sonnetten 2 en 3 doet zich voor in het naar het rijmschema te oordelen, als sonnet bedoelde gedicht 'Memphis' (468). Het aantal lettergrepen schommelt hier tussen de 5 en de 10 per vers. Rijmschema: abba / cdcd / efefgg /.

Het vierde afwijkende sonnet is het eerste dat in het aantal regels van het gewone sonnet verschilt. Het staat op bladzijde 473 en heet 'Grammofoon'. Dit sonnet is daardoor ook het eerste dat

[p. 143]

zich wèl met het model-stijl-de wilde jacht laat vergelijken, niet in het minst doordat het uit tienlettergrepige verzen bestaat. Maar het rijmschema vermag ons nauwelijks te overtuigen: abca / abdc / cddccd' / abca / (d' is een assonerend rijm). Wat ons wèl overtuigt, is het feit dat de vier laatste regels vrijwel letterlijk eerder geplaatste regels herhalen. De 15e regel herhaalt de 5e
de 16e herhaalt de 6e
de 17e herhaalt de 3e
en de 18e regel herhaalt de 4e.

Het is dus een 'sonnet' met een uit herhalingen bestaand kwatrijn verlengd!
Het vijfde afwijkende sonnet, 'Rok', op bladzijde 587 bestaat eveneens niet meer uit 14, maar uit 15 regels. Maar dit is weer een sonnet van 8 lettergrepen per vers.
Rijmschema: abcd / beedd / fggh / fi /. Wat het aantal lettergrepen betreft, is dit sonnet te vergelijken met het sonnet 'Mozaïek' (603). Ook de monosyllabiese (of als monosyllabies te beschouwen) slotregels stemmen in beide gedichten overeen. Het monosyllabiese drukt hier onontkoombaarheid uit, of voorbeschiktheid, vergelijk:

*In dij-en, heup en rug.
Ik ben de bruid, heeft zij gezegd.
Ik ben ge-reed. Dit is mijn huid.*

(Rok)

en

Maar Hij deelt u voor goed door 1.

(Mozaïek)

Het zesde afwijkende sonnet staat op bladzijde 685. Het is een

[p. 144]

op de kop gezet sonnet, zoals Vestedijk er wel geschreven heeft (hij heeft er bovendien over geteoretiseerd!) - maar dat van Achterberg is met een kwatrijn verlengd. Het heet - en de omkering in acht genomen is dat begrijpelijk - 'Dronken nachtliedje'. Tussen de derde en vierde strofe staat een stippellijn. De gang van de anekdote wordt daar doorbroken. In feite stemt die overgang overeen met de 'chute' in een normaal sonnet, maar natuurlijk heeft die stippellijn ook een scheidende funktie. Lettergreep telling is niet toegepast: tussen de 6 en de 10 lettergrepen per vers. Rijmschema: abb / acb / aada / efef / gege /. Vergelijkbaar met een modelsonnet uit de eigen periode is het niet, maar het gaat voort op de door het 4e en 5e afwijkende sonnet gevonden weg.

Afwijkend sonnet nummer zeven is 'Robot' (699). Het is een bijzonder gekompliseerd gedicht. Het begint met een kompleteet en als zodanig te isoleren sonnet (de eerste vier strofen). De drie volgende kwatrijnen leveren eveneens een afzonderlijk gedicht op, evenals de dan volgende twee kwatrijnen plus twee disticha. Dan nog eens een sonnet: drie kwatrijnen en een distichon. Het nauw op dit sonnet aansluitend slot bestaat uit twee kwatrijnen. Naar de vorm past 'Robot' dus wel bij 'Dronken nachtliedje', dat immers ook verschillende anekdotes vertelt in van elkaar wel onderscheiden vormen. Maar in 'Robot' konden de stippellijnen blijkbaar worden gemist: toepassing had te vroeg de structuur ervan verraden...

Op 688 een veertienregelig gedicht, zonder strofen: 'Vestdijk I'. Het rijmschema is hier aabbccddeedee. Afwijkingen dus in die regels die in een sonnet het tweede kwatrijn zouden vervullen.

Op 776 het negende afwijkende sonnet: 'Erfvijand', met twee terzinen verlengd. Aangezien de twee terzinen na een stippellijn

[p. 145]

volgen, is het duidelijk, dat hier een sonnet wordt bedoeld. Het bestaat bovendien uit 10-lettergrepige regels, en we hebben hier voor de tweede keer een afwijkend sonnet dat overeenstemt met die uit de wilde jacht. Ook de beide volgende afwijkende sonnetten, 'Ballade van de winkelbediende III' en 'Droomlot' komen formeel overeen met die uit *Spel van de wilde jacht*. Het eerste (779) wordt na een stippellijn (Achterbergs laatste toepassing van dit middel in zijn gedichten) voortgezet door twee (door een stippellijn van elkaar gescheiden) terzinen. Het maakt deel uit van een drietal gedichten, waarvan er twee 'echte' sonnetten zijn. Voor het eerst dus is een afwijkend sonnet ook deel van een uit meerdere gedichten bestaande kompositie (beschouwt men het laatste sonnet met de daarop aansluitende twee kwatrijnen in 'Robot' óók als één geheel, en dus als een afwijkend sonnet, dan heeft 'Ballade van de winkelbediende' in 'Robot' een voorloper, wat het formele betreft), - een kleine voorproef van wat ons in *Spel van de wilde jacht* te wachten staat.

'Droomlot' (782): een met een terzine verlengd sonnet. Zoals gezegd: zonder stippellijn.

We kunnen na dit oppervlakkige onderzoek twee reeksen gedichten abstraheren uit de poëzie van Achterberg. Een reeks 'echte' sonnetten en een reeks 'afwijkende'. We zien dat de afwijkende sonnetvorm niet een vorm is, die pas met *Spel van de wilde jacht* komt: de afwijking is in alle perioden van Achterbergs dichterschap te vinden, maar pas in de laatste periode overheerst hij.

Wil men een scherpe grens voor die derde periode dan komt niet *Spel van de wilde jacht* daartoe in aanmerking, maar *Ballade van de winkelbediende*, en onze periodisering luidt dan: periode 1: van *Afvaart* tot *En Jezus schreef in 't zand*; periode 2: van *En Jezus schreef in 't zand* tot *Ballade van de winkelbediende*; periode 3: *Ballade van de winkelbediende* tot en met *Vergeetboek*.

[p. 146]

In het algemeen valt een afwijkend sonnet uit een bepaalde periode slechts met een 'echt' sonnet uit dezelfde periode te vergelijken; bij uitzondering komt het voor dat een 'vroeg' afwijkend sonnet overeenstemt met een soortgelijk uit de laatste periode. We kunnen stellen dat er sprake is van een 'ontwikkeling' naar dit laatste sonnet.

Achterbergs eerste 'echte' sonnetten tellen zeven of acht lettergrepen, zijn latere tellen er tien. In de afwijkende sonnetvorm moeten we de sonnetten die prosodies afwijken onderscheiden van de sonnetten die alleen maar afwijken op het stuk van het aantal regels; de eerste afwijkingen zien we veel in de vroege periode, ze ontbreken geheel in de laatste. Waar het sonnetten aangaat die afwijken in het aantal regels kunnen we uitgaan van de stelling dat Achterberg kwam van het sonnet tot de afwijking en niet andersom; waar het sonnetten aangaat, die alleen prosodies afwijken, kunnen we helemaal niets stellen, omdat zowel de opvatting 'het gedicht is een poging tot sonnet', als de opvatting 'het gedicht is een bewuste afwijking ervan' te verdedigen is (of niet).

Ons onderzoek toont aan dat Achterberg met *Spel van de wilde jacht* geen 'nieuwe' vorm bracht. Hij bracht iets 'ouds' dat het 'oude' in een nieuw daglicht plaatste. Het toont bovendien aan dat Achterberg vanouds het sonnet *niet* als de vorm bij uitstek beschouwde: het bleek in een aantal gevallen te beperkt voor zijn zeggingskracht. Had J.B. Charles dan gelijk met zijn bewering als zou het sonnet bij Achterberg minder

zeggen dan de eigen Achterbergse vorm?

Spel van de wilde jacht is de konsekwensie die Achterberg trok uit zijn eksperiment met het sonnet. Hij heeft het sonnet opnieuw uitgevonden, zei Rodenko. Maar hij liet na een sonnetten-periode even makkelijk het sonnet in de steek, als dat hij de door Charles (in: *De dichter van de derde dag*) gedetermineerde vorm liet schieten voor het sonnet. Met het afwijkend sonnet zou een

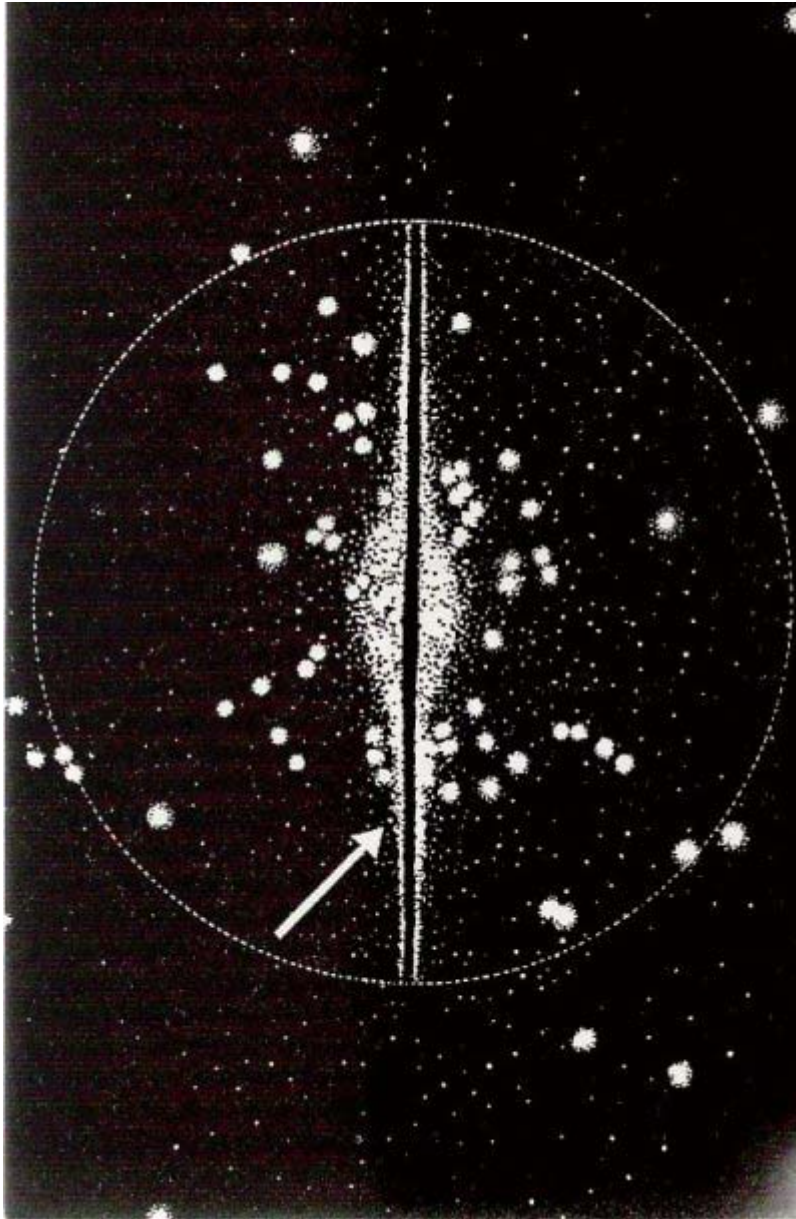
[p. 147]

nieuwe, belangwekkende periode in zijn poëzie hebben kunnen beginnen, waarvan we nu alleen de aanvang kregen te zien. Een mens heeft niet het eeuwige leven, en zelfs een dichter niet. Maar Achterbergs laatste vinding, het nieuwe sonnet, zou niet met hem voorbij moeten gaan. Die vorm is algemeen en bovenpersoonlijk genoeg om bijzonder en strikt persoonlijk te worden in de handen van een *dichter*. Wij althans zien die vorm liever als instrument van zo'n dichter dan als objekt van studie voor weer zo'n esseejist.

Een dubbelesseej bij Achterbergs Dwingelo

R.A. Cornets de Groot

[p. 148]



[Grafische rekonstruktie van de melkweg met de plaats van de zon (pijl)]

[p. 149]

Gerrit Achterberg / Dwingelo

*In het nooit, dat nog komt, zie ik u weer.
Blauwe absentie houdt het weten wakker
en doet october tot een lens verstrakken.
De dagen hebben haast geen wolken meer.*

*Cassiopeia en de grote beer
laten bij nacht hun witte tekens knakken,
om op het onbestaande in te hakken.
't Zevengesternte gaat zachtjes te keer.*

*Afwachten is 't consigne; luisteren.
In Dwingelo hoor je het fluisteren
der leegte in de radiotelescoop.*

*Daar lopen ook uw trillingen te hoop.
Verschijnen grafisch op een stuk papier.
Misschien niet ongelijk aan deze hier.*

[p. 150]

Een dubbelesseej bij Achterbergs Dwingelo

Zoals ieder fatsoenlijk sonnet begint ook *Dwingelo* rechtlijnig ergens op af te lopen in de kwatrijnen, om zich in de terzinen naar een middelpunt toe te bewegen. Niet voor niets onderzocht *Dwingelo* de spiraalarmen van de melkweg: het bepaalde de plaats van de zon daarin. (2, 7)

In het dwingende ritme van een Dwingelose doordouwer vertellen de kwatrijnen iets, - in een gewone, mededelende stijl - dat, hoe eenvoudig ook gesteld, moeilijk na te vertellen is. En toch is er geen vuiltje aan de lucht: 'De dagen hebben haast geen wolken meer'. Is het niet alsof er een raadsel is opgelost, of bijna opgelost, is het niet of niets meer onze blik verduistert? Zelfs oktober is ons tot een lens geworden: wij kunnen alle sterren zien!

Maar wat doen ze dan, Cassiopeia en de grote beer, wat moet dit zinloos op het onbestaande inhakken, waar Achterberg het over heeft? Het is duidelijk dat ons in de kwatrijnen twee moeilijkheden worden geboden: de woorden *nooit* en het *onbestaande*. Misschien moeten we daar ook nog *blauwe absentie* aan toevoegen, ik weet het niet helemaal, er is voor mijn gevoel

Een van Achterbergs gedichten heet *Dwingelo*. Wat is Dwingelo? 'Dwingelo' is een radioteleskoop, die bundels van 21 cm golven uit de ruimte ontvangt. Voor het eerst gebeurde dat in 1951, maar in 1944 voorspelde de astronoom, toen nog de student, H.C. van de Hulst, dat interstellair gas van waterstof straling zou uitzenden op een golflengte van 21 cm. Uiteraard was men op de hoogte van de aanwezigheid van deze waterstofwolken: men kon ze zien, omdat ze zich in de buurt van hete sterren bevonden. Weliswaar gebruiken de waterstofatomen slechts de violette en ultraviolette uitstraling der hete sterren, om hun elektronen af te

[p. 151]

toch enig verschil tussen *nooit* en *het onbestaande* enerzijds en *absentie* anderzijds. Het *absente* is minstens 'ooit' 'bestaand' geweest, of het mogelijke bestaan ervan is ons eens aangezegd, geopenbaard. We kunnen voorlopig die *absentie* in verband brengen met de *u* uit dit gedicht. Ook die is immers *absent*. Maar als deze vereenzelviging geoorloofd is, dan mag men stellen, dat die *u* het is, die het weten wakker houdt, ons oog wapent, en het kosmies gordijn opzij schuift, zodat we kunnen zien, wat er daar, aan het zwerk, gebeurt.

Men vraagt zich af, waarom de dichter aan de hemel juist Cassiopeia ziet en de grote beer. Is het zo maar een waarneming, of heeft de aanblik van die konstellatie een onwetenschappelijke bekoring voor de dichter, heeft hij er een bijzondere voorkeur voor? Een blik omhoog leert, dat Cassiopeia en de grote beer nagenoeg recht tegenover elkaar liggen, met ongeveer midden tussen hen in de Poolster: het zijn circumpolaire sterren. In 24 uur beschrijven zij een sirkel om dit middelpunt, ze hakken op het onbestaande in, dát is het, wat de dichter ziet. Het knakken der witte tekens spreekt hem aan, hij geeft het een zekere zin. Speelt het kosmies

stoten, maar herenigde zich zo'n geïrriteerd atoom met een vrije elektron, dan ontstond er straling van zichtbaar licht. Dat maakte de nevels zichtbaar zodat men ze bij voorbeeld in het sterrenbeeld Orion kan waarnemen. Natuurlijk is er geen reden om aan

te nemen, dat die nevels zich slechts uitstrekken tot waar zij voor het menselijk oog zichtbaar zijn: de ultraviolette straling wordt door maar een gering deel van de waterstofatomen benut: de niet-getroffen deeltjes onttrekken zich aan ons oog. Maar ook zij absorberen straling en zenden straling uit, die met de radioteleskoop kan worden opgevangen. Uit de waarnemingen

[p. 152]

drama zich trouwens wel af aan het zwerk? Is niet vooral het hart van de dichter de eigenlijke plaats van handeling? Die sterren zijn als hij: hij is als zij: de eerste drie regels van het tweede kwatrijn zijn een vergelijking waarin het partikel 'als' ontbreekt, evenals het tweede lid van de vergelijking. Maar het is de lens die de dichter aan die sterren gelijk maakt, en die de funktie van het partikel op zich genomen heeft.

Ook hij is immers achter het onbestaande aan, als aardebewoners zijn we dat allemaal. Er is iets (4), vóór ons, in het verschiert, dat onze fantasie prikkelt: A. Roland Holst spreekt in zijn *De twee planeten* van de geheime planeet. Harry Mulisch spreekt ergens van een zwartgranieten muur waar onze wereld tegen te pletter zal slaan. Wat *het onbestaande* is voor Cassiopeia en de grote beer, dat is voor ons *het nooit dat nog komt*, en gezien de richting waarin ons zonnestelsel zich beweegt, ligt dit *nooit* in het sterrenbeeld Hercules, nabij de ster Vega (4). Maar van niet minder groot belang voor het begrip van dit gedicht is de richting vanwaar we komen: wij vluchten voor Orion uit, en Orion is de jager: hij speelt met ons het spel van de wilde jacht, en daarom

in Dwingelo gedaan (en voor het zuidelijk gebied: in Australië) is men erin geslaagd de spirale structuur van ons melkwegstelsel aan te tonen en er een plattegrond van te maken en daarin de plaats van zon en aarde aan te wijzen.

1 Gas, dat niet nabij een hete ster gesitueerd is, onttrekt zich wel aan optiese waarneming, maar niet aan die van de radioteleskoop.

2 Dwingelo schonk ons niet alleen een inzicht in de structuur van ons Melkwegstelsel, maar wees ook onze plaats daarin aan.

Wie Vestdijks *Bericht uit het hiernamaals* gelezen heeft, weet dat

[p. 153]

ook protesteert het zevengesternte: Was Orion vroeger niet de minnaar van deze zeven schonen (5)? Ook zij doen mee, en zitten als tegensputterende medeminnaressen van ons, achter Orion aan (6). En er lijkt geen einde te komen aan dit bovenaards krijgertje spelen: ook wij beantwoorden de liefde van Orion schijnbaar niet: wijzelf werden jager, het nooit achterna dat nog komt. Er gaat een eindeloze stroom van liefde door het heelal, die eenmaal weer zal keren in het punt van aanvang. Het zal een allesomvattende liefde blijken te zijn, een liefde die zich met het heelal vereenzelvigen wil. Misschien had Marsilio Ficino, die een dergelijk denkbeeld koesterde in zijn *Commentaar op Plato's Symposion*, niet geheel en al ongelijk...

De blauwe absensie hebben wij, aannemende dat daar de *u* uit het gedicht mee werd aangeduid, zolang blauwblauw gelaten. Misschien is dat toch niet helemaal juist: behalve van de afwezigheid van deze *u* wordt immers ook gesproken van de afwezigheid van wolken: 'De dagen hebben haast geen wolken meer'. Het lijkt niet moeilijk, deze wolken met die blauwe absensie te laten samenvallen, Maar dan moeten het waterstofwolken zijn, interstellair gas, voor

uit waterstofwolken nieuwe sterren geboren worden. Er kan geen twijfel aan bestaan, of de waterstofatomen waartoe de zielen van Vestdijks figuren uit dat boek zijn gereduseerd, worden in het hoofdstuk *De katastrofe* verzameld om met zijn allen te worden vergoddelijkt tot een hete ster, die met zijn onvoorstelbare straling de nevels waar hij uit geboren is, opblaast.

3 Waar waterstofwolken zijn, is of wordt een ster geboren. De apeks van een trein ligt op de horizon, waar de rails in één punt samenkomen. De apeks van de zon ligt in het sterrenbeeld Hercules.

[p. 154]

het oog verborgen tegen de afgrond van het heelal, maar door 'Dwingelo' onderzocht, tastbaar gemaakt, geregistreerd, in kaart gebracht, van hun geheimen beroofd: 'De dagen hebben haast geen wolken meer...' (1) Interstellair gas is de wieg van nieuwe sterren. De vorming daarvan, miljoenen jaren geleden begonnen, heeft nooit opgehouden voort te gaan. Waar gas in enorme wolken bijeen is, bestaat er een kans dat een of meer sterren hun licht ontsteken. (3) Een gebied waar dat gebeurde - fotografiese opnamen sluiten alle twijfel uit - is het zevengesternte. Tussen de sterren ziet men op de foto enorme slierten waterstofwolken. Maar er zullen niet-zichtbare wolken bij zijn, die aan de opmerkzaamheid van radioteleskopen heus niet hoeven te ontgaan: 'Het zevengesternte gaat zachtjes te keer...' Waarom? Het verkondigt de geboorte van nieuwe sterren, en dat wekt in de dichter verregaande verwachtingen: de wederkeer van iets dat 'ooit' 'bestaan' heeft, en waarvan het wederom-bestaan als ster in de dichter als verwachting leeft met de kracht van een voorzegging (3), nee, een natuurwet. Misschien was onze gelijkschakeling van 'blauwe absentie' en 'u' zo dwaas nog niet. Maar dan moeten we 'u' óók vereenzelvigen met de

4 De zon, en bijgevolg de aarde, bewegen zich dus in die richting. De antapeks, het punt waar de zon schijnbaar vandaan komt ligt in Orion. Men kan het zich ook zo voorstellen, dat Orion ons voor zich uitjaagt.

5 In Dwingelo krijgt het *Spel van de wilde jacht* astromitologische trekken: in de Griekse mitologie is Orion de jager, wiens liefde voor de Pleiaden niet beantwoord werd.

6 Maar wij weten dat het vluchtpunt van het Zevengesternte in Orion ligt. Gaat dit sterrenbeeld zachtjes te keer omdat het jaloers is op 'ons', nu Orion ons voortjaagt en blijkbaar niet meer aan zijn

[p. 155]

waterstofwolken, die zo juist hun geheim aan ons prijs gegeven hebben. De afwezige 'u' kondigt haar eigen geboorte aan, en het 'nooit dat nog komt' wordt méer voor ons dan een voor ons uit vluchtende plaats: het wordt een punt in de tijd, waarin zich zekere aangekondigde gebeurtenissen voltrekken zullen. Misschien draagt het monnikenwerk van Cassiopeia en de grote beer bij tot de vorming van een ster uit het onbestaande. Iets zekers laat zich daarover niet zeggen: afwachten is het consigne, luisteren. Naar de leegte, die Dwingelo vult met tekens op een stuk papier: de positieve afdruk van het negatief in regel zes.

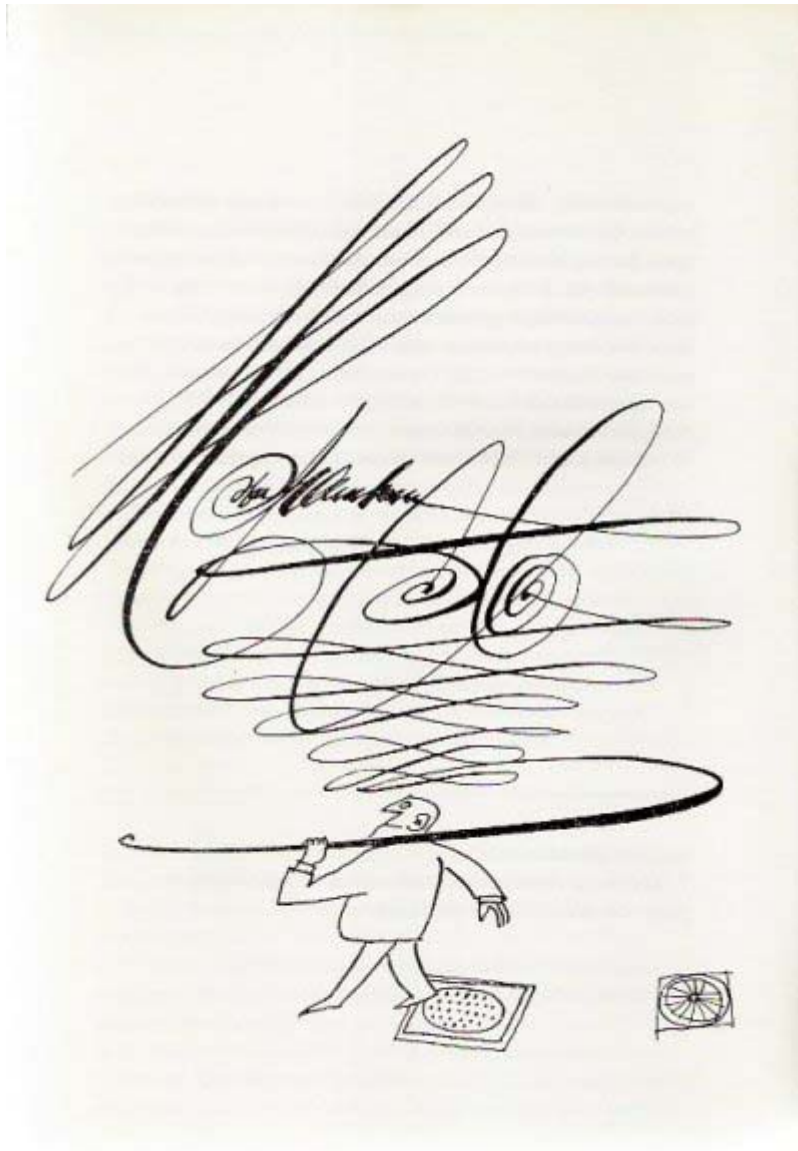
vroegere geliefdes denkt?

7 Achterbergs *Dwingelo* bepaalde astronomies-mitologies de plaats van deze dichter in *zijn* heelal.

Formules

R.A. Cornets de Groot

[p. 156]



[Saul Steinberg, Tekening uit *The Passport*]

[p. 157]

Volgens Van Dale heeft het woord formule twee betekenissen. Er is de formule die wis- en natuurkundigen nodig hebben bij hun werk en er is de formule van priesters en ambtenaren.

Harry Mulisch stelt in verschillende van zijn boeken de vraag of er enig verschil bestaat tussen de stelling $A = A$; - de identifikasie van God met zichzelf: *Ik ben die ik ben* -, en het ambtenaarlijke maar duitse ekskuus *Befehl ist Befehl*?

Het zijn alle identiteitsformules, kaal als de waarheid en niets dan de waarheid: hier richt een mens niets meer uit tegen het woord. Het woord onderwerpt hem, en hij wordt een Aristoteles, een Mozes of een Eichmann: allemaal mensen voor wie Harry Mulisch niet veel voelt. In *Voer voor psychologen*, maar ook allang daarvoor, bindt hij het gevecht met de formule aan. In zijn mite van Oidineus wordt de *Computor* - een wezen voor wie maar één woord geldt - $A = A$ - vernietigd. Een nieuw tijdperk begon toen voor hem, - dat van de postlogika en zijn stelling *A is meer dan A met als grensgeval dat het A is*, is er de grondslag van.

Omstreeks 2200 voor Christus bevond Egypte zich in grote moeilijkheden. Het is een van de duistere tijdperken in de zo heldere geschiedenis van dit land. Te dien tijde leefde er in dat land een gowwleider met het karakter van een SS-er, en hij noemde zich Anchtifi. Deze Anchtifi was misschien een postlogikus naar het hart van Mulisch. Hij karakteriseert zich en zijn werk in onvergankelijke taal: 'Ik ben een berg voor Hefat en een koele schaduw voor Hormerti, een kostbaarheid, heer der kostbaarheden, een Apis, heer van de stieren, een Hesat, meesteres der koeien, een korengod, heer van het graan, een weefgodin, meesteres van de kleding', en hij voegt er, waarheidslievend als alle genieën, en even bescheiden als zij, aan toe: 'Ik zeg dit alles werkelijk en waarachtig'. Anchtifi, een voorloper van Quauhquauhtinchan, maakte aarde en hemel tot een gigantiese

[p. 158]

uitbouw van zichzelf volgens een proses dat zich omgekeerd evenredig verhoudt tot dat waardoor rivieren, zeeën en ook de holle oceaan gereduseerd worden tot de paar tekens H_2O .

De postlogika is gewoon de logika op zijn kop, en met hoeveel recht! Anchtifi's formuleringen, in zijn tijd in hoge mate oorspronkelijk, dienden als model voor de stijl van later tijden. Ze klonken door een zekere overmatigheid buitengewoon overtuigend, en 't is die overmatigheid, de zg. redundansie, die ze die overtuigingskracht verleende. Het aanprijzen van zichzelf, Anchtifi wist het even goed als Mulisch of Jan Cremer, heeft altijd effect, wanneer uit-de-toon-waarop het *ik zeg dit werkelijk en waarachtig* klinkt, ook al is 't woord voor woord gelogen.

Een schrijver moet in zich doen geloven, en met de waarheid komt hij niet ver. Wie in de literatuur niets weelderigers weet te verzinnen dan $A = A$ kan er maar beter mee ophouden - tenzij ook die formulering op zekere gronden redundant genoemd mag worden, wat bij voorbeeld het geval is met Luceberts sonnet 'ik / mij / ik mij //' etc., of Buddingh's 'aap / noot / mies /'.

Dit zijn natuurlijk vrij zeldzame gevallen, al gaat hun tradisie terug tot ten minste de experimenten van Kurt Schwitters. Ze verrassen door hun trouvaille-achtige karakter, maar zijn op den duur misschien eerder gezocht en het tegendeel van boeiend. Het zijn duidelijk grensgevallen, niet omdat een lezer niet weten zou of hij met 'werkelijkheid' of met 'kunst' te maken heeft, of omdat hij misschien wel geloven zou dat er heus een grensgebied zou bestaan tussen kunst en realiteit, wat niet het geval is, maar omdat de werkelijkheid op deze manier artistiek wordt opgelicht.

Men moet natuurlijk op zijn hoede zijn, wanneer een dichter een waarheid die gemeengoed is geworden, onder onze aandacht brengt - misschien is die waarheid naakt genoeg om bekleed te worden met de waarheid die de dichter in pacht heeft. In het geval van Buddingh's 'aap noot mies' rijzen allerlei assosiasies op aan

[p. 159]

plankjes, lettertjes, plaatjes, de eerste dagen op de grote school, - maar zijn tekst wijst toch vooral naar zichzelf, *niet* naar de buiten deze tekst bestaande bron. Tussen het 'aap noot mies' van Hoogeveen en dat van Buddingh' bestaat er dit verschil, dat het eerste wél naar het buitentalige verwijst, terwijl dit buitentalige bij Buddingh' tot introspeksie gedwongen wordt. Iedere *texte trouvé* is een sitaat, dat uit zijn natuurlijke omgeving gehaald wordt, en een nieuwe band krijgt - zoniet met zijn vinder, dan toch met diens geschreven uitingen in taal. De theorie dat realiteit de kunst moet verdringen of vervangen, of dat wij de kunst zouden moeten vergeten ten gunste van de werkelijkheid, lijkt me wat ondoordacht. Hegel zou andere ideeën huldigen, Pilatus ook: Quod scripsi, scripsi. Dat lijkt me voor barberisten en gelijkgezinden een argument om gevonden teksten van het verleden los te maken, en zich het vreemde met recht toe te eigenen. Mocht vandaag of morgen nog eens een Henderikse er iets voor voelen om Aristoteles' A = A over te nemen in zijn kunst, dan betekent dat alleen maar dat hij een 'eksakte' formule een magiese lading geeft, die die formule voordien niet had...

Nemen we Harry Mulisch in dit labirint waar de formule ons in werpt nog even als uitgangspunt, dan zien we dat enerzijds de 'eksakte' formule dienen kan om de Barbarberrichting in de literatuur te situeren, terwijl anderzijds de 'rituele' formule door Jan Cremer geaksepteerd werd, en door de Gard-sivik-auteurs Cornelius Bastiaan Vaandrager en Hans Sleutelaar, bij wie zich dan nog Simon Vinkenoog voegt. Zij allen hebben er naar gestreefd het boek te schrijven, dat Jan Cremer ten slotte maakte, door het domweg te zeggen: ik ben het fenomeen, *en ik zeg dit werkelijk en waarachtig*. Maar wat beide formules met elkaar gemeen hebben, is hun evokatieve vermogen, - de kracht die wat niet is, er doet zijn. Het zojuist gemaakte onderscheid tussen 'eksakt' en 'ritueel' vervaagt onmerkbaar: beide zijn immers

[p. 160]

'identiteitsformules' in een 'postlogiese' sfeer, d.i. binnen de sfeer van het fantastikon, en dus *buiten* die van de realiteit. Het zijn formules als die waarvan Aafjes' Adam in zijn gedicht *In den beginne* van droomde na zijn zondeval. Sindsdien raakte Adam de macht over het de dingen wekkende woord kwijt, en kon hij zich alleen nog maar in beelden uitdrukken, in zeer redundante formuleringen, maar die géén identiteitsformules meer konden zijn, nu er het *ik zeg dit werkelijk en waarachtig* aan ontbreekt, en er - gezien de bedoeling van het gedicht - ook aan ontbreken móet; - iets wat men wel eens vergeet, m.i.

Van de onschuldige Adam zegt Aafjes:

En Adam sprak het woord en het werd ding.

Op de vraag (het *woord*) volgde het antwoord (het *ding*), m.a.w.: Adam *schiep*.

Aafjes zegt ervan, dat Adam zich zingende van zijn zwaarte bevrijdde, en zo schijnt het zich ook af te spelen. Nog Herman Gorter kon het zich niet veroorloven zomaar op te roepen, wat er op te roepen viel. In zijn gedicht *Ik zat eens heel alleen te spelen* bevrijdde hij zich in de eerste twee strofen 'zingend van zijn zwaarte' en dán pas staat er 'Een kinderbeeldje dat is ópgerezen / zwierig in haar gewaad'. Het *ding* dat beantwoordde aan het *woord*, aan de klanken in de beide voorafgaande strofen dus. Pas bij Herman van den Bergh vallen antwoord en vraag, A en A, samen: 'poel en half open pad / vol heete bramen / fel en rond / in geur //', en in deze woordgroep ontbreekt dan ook het werkwoord. Het lijkt me niet zo'n toer om in oudere gedichten zulke vormen te vinden, maar naarmate men onze tijd nadert, valt dat toch steeds gemakkelijker. Neem Achterberg bij voorbeeld, waar de identiteitsformule in de Vandenberghse vorm veelvuldig voorkomt. *Arbeidsvermogen van plaats*, *Oppervlaktetspanning* zijn als gedicht staaltjes van virtuositeit, maar meesterschap toont hij, wanneer een volstrekt abstracte formule door redundansie tot leven komt:

[p. 161]

*Benjamin Franklinhoofd. Braamzwarte ogen.
Gelaatsuitdrukking H₂O
van nikkel, hand en blik.*

Nu doet zich bij Achterberg het merkwaardige voor, dat een lezer het gevoel heeft, dat hem iets onthouden wordt. Men heeft daar vaak iets achter gezocht, en er was geheimzinnigheid genoeg. Dat is bij Van den Bergh anders. Deze dichter geeft vooraf te kennen: er is een door de maan aangetast landschap, en in het licht daarvan toont hij die 'heete bramen'. Maar de identiteitsformule 'Benjamin Franklinhoofd' hoort bij een karikatuur, *Kleine kabbalistiek voor kinderen* bij een kinderspel dat op verstoppertje lijkt, etc., zaken, die Achterberg ons onthoudt. Van ekspressionisten zegt men wel dat zij zich een 'eigen wereld' scheppen 'naar aanleiding van een gegeven uit de realiteit', en zo kan men Achterberg natuurlijk ook begrijpen. Maar kan men het ook andersom? - dat zijn gedichten verwijzen naar dingen buiten de tekst, terwijl men onmiddellijk inziet dat die dingen voor het begrip van het gedicht volstrekt niet terzake doen? Men kan van iedereen die lijkt op Benjamin Franklin een karikatuur maken, zonder dat dat feit iets zegt over het gedicht. Zó volstrekt is de verlossing van de dingen uit hun dingelijkheid door het woord. Wat heeft *Kleine kabbalistiek* te maken met een verstoppertjespelen? Wat Buddingh's 'Aap noot mies' met dat van Hoogeveen? Het antwoord is duidelijk: niets.

Ik sprak van de oproepende waarde van de postlogiese identifikasieformules. Natuurlijk heeft men de indruk dat woord en ding samenvallen bij Achterberg: het gaat hem in zijn poëzie om niets anders. A hier = A daar. *Toch moet het woord bestaan dat met u samenvalt*. De toverformule van Adam. De lezer doen geloven: al is het gelogen, woord in, woord uit.

[p. 162]

*Boven dit eindeloos moeras:
helblauwe vogel af en aan...*

Ziet men 't niet voor zich? En zo, identiteiten vaststellend in kale of overladen bewoordingen, al naar de eisen van het moment, tracht deze dichter woord en ding te laten samenvallen, waar het maar (niet) kan.

Bij voorbeeld:

een ooggetuigeverslag van een reiziger: 'Rome. 't Anker valt'.

Een dwaaltocht door het huis: 'Penduelslag, zoete snik'...

Men *ziet* het, men *hoort* het nietwaar: hier zijn de woorden en de dingen pas elkaar, en samen één, maar nergens toch zo één als in het sonnet *Vendutie* waarin de veilingmeester ons mèt het woord dat hij noemt, de dingen ook werkelijk tóont: 'Te huur. *Hartkamer*. Ongemeubileerd'. Waren ooit eerder dingen en woorden in deze mate tezaamgevallen? Nee! Nee? En ontgaat niemand de betekenis der twee laatste woorden uit dit laatste sitaat? *Nergens* was Achterberg immers verder van zijn doel verwijderd dan uitgerekend hier, waar hij zo schijnbaar volledig dit doel bereikt! Pas bij deze regels beseft men hoe *barmhartig* dit eindeloos moeras nog is...

O ja?

Resumeren we nog even. Rome, penduelslag, hartkamer: we noemden het oproepende, evokatieve woorden. Maar het zijn nominale *zinnen* met het karakter van aansprekingen. Zo is het ook met 'Benjamin Franklinhoofd': ook hier dat oproepende, het titelhafte, om eens een duits woord te maken, - maar naar hun karakter aansprekingen eveneens. Is dat niet wat vreemd voor een dichter die een relatie tracht te scheppen, het beroemde 'bloeiveld jij-ik'? Aansprekingen (of woordkombinaties met het karakter ervan) scheppen immers een zekere afstand - niet die toenadering tot, die intieme omgang met het vreemde, die spreekt uit: 'O molecuul bijzonder, / atoom; teder geschikt...'

[p. 163]

Maar men weet dat de aangesproken persoon veelal door een persoonlijk voornaamwoord, tweede persoon, vervangen kan worden. Men kan soms zeggen, en in het geval van Achterberg mag men het zeggen, dat spreker en aangesproken persoon *identiek* zijn met elkaar: door zijn woord maakte hij immers de dingen los uit hun dingelijkheid, - hij eigende zich immers hun wezen toe? En trouwens, ik en jij *is* nu eenmaal de enige aanwezige, de hermafrodit in de monologue intérieur: dit instrument dat de persoonlijkheid kernpsychologies splijt tot er weinig meer van overblijft dan dit: hartkamer, ongemeubileerd... Zo zien we dat zelfs aansprekingen Achterberg van de dingen niet scheiden, maar ze met hem verenigen in het ene dat het niets is...

In zijn opstel *De dichter van de derde dag* zegt J.B. Charles, dat Achterberg met zijn titel in het gedicht plonst. Is dat wel helemaal juist gezien? Ik wees op het titelhafte in Achterbergs aansprekingen. Men kan evengoed zeggen, dat zijn gedichten een uitbreiding zijn van die titel, of dat hij het gedicht-zelf in die titel plonst, zodat het hele gedicht ervan druipt. Ook dit beginsel heft onmiddellijk de afstand op, die door de aanspreking ontstaat: de dichter bewijst het vreemde door en door te kennen!

Achterberg is een dier mensen die de eksakte formule niet alleen spelenderwijs in de postlogiese sfeer trokken - of andersom - hij maakte er werkelijk ernst van. Maar voor altijd is $A = A$ in de logika iets anders dan $A = A$ in de poëzie. Het eerste $A = A$, zegt Mulisch, maakt mensen tot instrumenten van het woord, tot gebrekkige computers, en door de eed wordt hun ziel tot zo'n werktuig georganiseerd. *Eid ist Eid*, zegt Eichmann, en daaruit vloeit het *Befehl ist Befehl* vanzelf voort. Daarom kon Eichmann die geen misdadiger was, maar een masjine, zeggen: 'Zur Norm habe ich die kantische Forderung erhoben, und zwar schon sehr

[p. 164]

lange'. In naam van Kant ontwierp hij zijn labirint van spoorwegen naar het model van de hel: hij was daartoe geprogrammeerd en hij werkte zonder te falen, hoe is het mogelijk! Maar het *is* mogelijk, het *kán*, als men de kategoriese imperatief maar uitlegt als eis het voortbestaan van de soort te garanderen. Want de soort, dat zijn niet de joden, want '*Jud ist Jud*'. Het moest natuurlijk een duitser zijn, Karl Steinbuch, (weet men een mooiere naam voor een *alchemist*?) die in zijn onschuld (*Menselijk en machinaal denken*, Aula 148, bladzijde 245) de gewenste uitleg geeft aan Kants woorden. Dáarom kan het $A = A$ buiten de poëtische orde levensgevaarlijk zijn, en misschien heeft Harry Mulisch gelijk, als hij zegt dat nu juist tussen iets *schrijven* en iets *doen* alle verschil van de wereld ligt. Een schrijver die men (of die zichzelf) aan zijn woord houdt *buiten* het boek, zet dromen in daden om, en dan staan de wetten van de gemeenschap aanmerkelijk minder in de weg dan men als buitenstaander geneigd is aan te nemen. Dan geldt alleen de kategoriese imperatief als eis de wereld te hervormen naar een blauwdruk van eigen ontwerp. Achterberg moest wel begrijpen dat men in poëzie ten slotte niet anders doen kan, dan zich rechtstreeks te wenden tot de dingen en de mensen: *hoor hoe ik u heet* - en dit dan in het besef dat er daardoor *niets* aan de wereld verandert:

Apostrophen

*Soms ben ik aan de apostrophen toe,
zoals ze ook verschijnen bij Dèr Mouw.
Wat hij te zeggen had staat aan een touw,
want elke waarheid werd bij hem een koe.*

[p. 165]

*Hij wist zich door het hele parlez-vous
te dringen met zijn horens naar het blauw,
dat zonder woorden is en uit de vouw.
Zo ligt een vrouw languit en luistert hoe*

*haar minnaar spreekt. Het is haar wel te moe.
Zij kende alles wat er komen zou.
Het is volkomen wat zij horen wou.
Hij doet er niets aan af en niets aan toe.*

Ik weet een gedicht van Dèr Mouw, dat me om niet te verklaren redenen wel eens aan Achterberg doet denken, en dat ik ook wel eens aan amateurfans van deze dichter lezen liet, die zijn werk slechts ten dele kennen, en dat van Dèr Mouw helemaal niet. Het stichtte wel verwarring, als ik de naam van de dichter verzweg: waarom? Men neme zelf eens de proef als men een proefpersoon weet:

*Soms zomeravonds, als ik 't oude huis
vol schem'ring, zonder mensen, binnenkom -
ik luister en ik weet niet recht waarom -
'k ga raar mijn kamer. - 'K hoor nog net een muis. -*

*Uit groenig zwarte boomen waait geruisch
door 't open raam. - 'K beweeg mijn ogen: glom
daar iets? - Een plaat. - Wonderlijk stil rondom
de meubels. - 'K hoor in de ooren 't bloedgesuis. --*

*'t lijkt ver en vreemd. -Ik denk niet: 'Is hier iets?'
Ik weet wel beter: haast me opzett'lijk niets,
maakt licht, ga zitten, neem een boek, en lees.*

[p. 166]

*En even kijk ik, even, weg van 't boek -
Was dat de muis niet? - naar een donk're hoek. -
Dat was de voortijd en zijn spokenvrees.*

(Adwaita)

Besproken plaats

R.A. Cornets de Groot

[p. 168]



[Zuil in de Artemistempel te Athene]

[p. 169]

*Verschijn me wie alom ik zoek
En nergens vinde!*

E. J. Potgieter

1

Achterberg schreef in zijn eerste bundels de gedichten
Droomballade (verz. w. pag 41)
Zinnespel (42)
Kleine ode aan het water (53)
Ode (146)

Titels zijn, zoals J.B. Charles en Bert Voeten hebben opgemerkt, bij Achterberg van hoog belang: ze vormen met het gedicht een geheel. Voeten: tussen titel en gedicht laat Achterberg bij het voorlezen geen opzettelijke pauze horen; Charles: Achterberg plonst met de titel in het gedicht; ik: het gedicht van Achterberg is een uitbouw van de titel. De titels hierboven genoemd, hebben iets met elkaar gemeen: het zijn namen van vormen die door rederijkers werden beoefend. Voelde Achterberg zich tot het verschijnsel rederijkerij aangetrokken? Dan heeft die periode misschien niet lang geduurd: Reeds *Ode* leidt de tijd van het bezield materialisme in: die tijd van zulke boeiende namen als *Osmose*, *Electrolyse* etc. Nergens vinden we in deze 'materialistische' tijd meer zulke titels die interesse voor het 'formele' verraden, met uitzondering van het gedicht *Retrograde* (418). Maar er kan in de 'inhoud' van deze gedichten natuurlijk genoeg 'rederijkerij' schuilen; dat zullen we dan moeten onderzoeken. In ieder geval, in de laatste periode van zijn dichterschap zien we Achterberg in de titels weer terugkeren naar zijn oude liefde. Een eerste teken van deze herboren belangstelling vinden we in namen als *Elckerlijc* (733) en *Ballade van de winkelbediende* (777). Direkt daarna krijgen we grotere werken, uit de titels waarvan die belangstelling blijkt:

[p. 170]

Ode aan Den Haag (opdracht)
Ballade van de gasfitter
Spel van de wilde jacht (opdracht)

De laatste bundel, *Vergeetboek*, schijnt een 'rommelhoek' te zijn - ten minste, die suggestie gaat van de titel uit, - waarin Achterberg die gedichten bijeenbracht, die nog niet elders een bestemming hadden gevonden.

De overeenkomst tussen begin en einde van dit dichterschap verleidt ons tot het trekken van vergelijkingen. We zouden de balladen, oden en spelen uit de eerste en de laatste periode tegenover elkaar kunnen stellen en zien wat ze gemeen hebben, of waarin ze van elkaar verschillen. Bij voorbeeld zo:

eerste periode

laatste periode

droomballade

ballade van de winkelbediende

ballade van de gasfitter

kleine ode aan het water
ode

ode aan Den Haag

Zinnespel

Elckerlijc

Spel van de wilde jacht

Enige noodzakelijke restricties schieten ons te hulp dit vergelijkend onderzoek sterk te

beknotten. De *ballade van de winkelbediende* en die *van de gasfitter* zou men w.i.w. met de *Droomballade* kunnen vergelijken, maar materieel staan ze in geen verhouding tot elkaar. Zo kan men ook *Kleine ode aan het water* en *Ode* wel tegenover de *Ode aan Den Haag* stellen, maar ook hier is het materiaal dat de laatste ballade levert zo overvloedig, dat men uit de gegevens ieder gewenst bouwwerk zou kunnen optrekken, en het komt me voor, dat we dat moeten vermijden. Op dezelfde manier schrappen we *Zinnespel* tegenover

[p. 171]

Spel van de wilde jacht, en zo houden we als laatste mogelijkheid over *Zinnespel* tegenover *Elckerlijc* uit te spelen. Misschien is uit dit spel het een en ander op te maken dat in een notedop samenvat wat anders weken werk kosten zou, als 't al uitvoerbaar is.

Voordat we nu aan dit onderzoek beginnen, moeten we nagaan, wat er voor Achterberg zo aantrekkelijk was in het werken-als-een-rederijker. We weten dat de rederijkers optraden toen de derde stand de twee eerste begon te overvleugelen. Dat de geestelijke stand op zijn retour was en een injectie nodig had van de derde blijkt uit het optreden der Moderne Devoten. De hoofse literatuur was wel helemaal uitgewerkt: in een door een zeker rationalisme beheerste tijd is er voor hoofse grappenmakerij geen plaats. De literatuur van de derde stand moest dus de funktie van de literatuur der eerste twee standen overnemen, en de rederijkers moesten zich noodgedwongen verstaanbaar maken voor geestelijken, overheid en volk. Zij waren, als alle woordvoerders van de derde stand: *didaktisi*. Zij werden, evenals de Moderne Devoten, zoekers naar een *nieuwe moraal*, die vaak genoeg - in de ogen der tijdgenoten - ketters scheen, maar die niettemin meehielp de nieuwe maatschappij, deze zónder eerste en tweede stand, te vestigen. Een militant volkje, deze rijmelaars, die terecht in het *spel* hun voornaamste propaganda- en agitatiemiddel zagen: *het* middel dat niemand onberoerd liet.

Natuurlijk spraken de rederijkers ook hun eigen taal, zoals iedere groep die zich van anderen wenst te onderscheiden, dat doet. We zeggen wel, dat de rederijkers een veelheid van regels kenden en een groot aantal vormen, hoogst merkwaardige, en in onze ogen: lege, en gewoonlijk hebben we daar dan ook weinig waardering voor. Ik geloof dat deze voorstelling van zaken de werkelijkheid omkeert. Reeds bij Willem die Madoc madeke, en die *geen*

[p. 172]

rederijker was, komt een naamdicht voor, een vorm die men later zo vanzelfsprekend met het begrip rederijkerij is gaan associëren. 't Lijkt me rechtvaardiger te zeggen, dat de rederijkers, die begrip hadden voor de invloed die hun werk op het publiek uitoefende, hebben getracht 'het geschrevene' - zoals Mulisch zegt - te verzelfstandigen, en uit dit beginsel sproten die talrijke vormen voort. 't Ging ze om *dat* element dat het geschrevene vormt: niet om het woord dus, maar om de letter. De letter om de letter, en niet om de betekenis ervan. Gaat bij voorbeeld voor het gehoor elke associatie tussen Maria en Emmeke verloren, het teken *M*, uitgesproken als *em* herstelt de betrekkingen weer...

Nu Achterberg. In zijn eerste periode vinden we hem als zoeker naar een nieuwe 'moraal', d.i. naar nieuwe 'begrippen'. Dat is de 'geestelijke kant' van zijn rederijkerij. In de dan volgende periode waarin hij zich op ensiklopedieën en leksikons verlaat, vinden we het 'didaktiese' element van zijn rederijkerij. We zien hem dan ook zoeken naar de aard van het woord als *kombinasie van letters*. In zijn laatste periode verschijnt hij ons als een edelman, maar één die uit het voorgaande lering trok en met zichzelf een loopje neemt: een edelman, die een rederijkersspel schreef!

Terug nu naar *Zinnespel* en *Elckerlijc*, die ik hier maar volgen laat:

Zinnespel

*Het spel dat kranke zinnen spelen
die onder elkaar den dood verdelen.*

*Lachend begaan om wat nog weet
de ziel van een, die speelde met*

*leven en licht zo zuiver als
de wind met bloemen en zomergras.*

[p. 173]

*Een door het einde ingenomen
aflaten van wat zijne dromen*

*vermochten over stof en steen,
mindert een ziel te midden van*

*het spel dat kranke zinnen spelen
die onder elkaar den dood verdelen.*

Elckerlijc

*De dood deed ons uiteen.
Ik ben weer iedereen.*

*Mijn eigen variant
en domme winkelklant*

*Het zoveelste portret
er tussenin gezet*

*Vandaag, 19 maart.
Brindisi op de kaart.*

*5th avenue, 2nd street.
Rijmwoord en arbeidslied.*

*Besproken plaats. Loket.
Annonce. Raambiljet.*

*Meervoud en mogelijkheid.
Voltooid verleden tijd.*

[p. 174]

*Nu ben ik weer alleen
en gij zijt iedereen.*

*Tenzij ge mij begroet
aan 't eind van deze stoet,
en 't er niet meer toe doet.*

De overeenkomsten leveren zich direkt uit. Beide gedichten zijn uit tweeregelige strofen

opgebouwd, wanneer we eventjes de drieregelige strofe uit *Elckerlijc* vergeten. *Zinnespel* begint en eindigt met dezelfde woorden. *Elckerlijc*, waarvan we de staart eventjes vergaten, eveneens, of nagenoeg eveneens. Zo'n vorm, voor wie het nog niet wist, suggereert een kringloop: het slot is als een nieuw begin.

Maar nu de verschillen! *Zinnespel* bestaat uit drie zinnen, waarvan de eerste één strofe lang is, de tweede en de derde drie. *Elckerlijc* bestaat uit zestien zinnen; sommige ervan zijn zo lang als een woord. Korte, nominale zinnen - dat maakt een zakelijke, droge indruk. In *Zinnespel* draagt het doorlopen van de zin van strofe naar strofe tot onze ervaring van dit gedicht als een kringloop bij; in *Elckerlijc* wordt door de laatste, drieregelige strofe die indruk vernietigd: het is alsof we de sirkelgang doorbreken. Laten we even de nomina, van ieder gedicht apart, bijeen plaatsen, en zien wat er aan de hand is.

[p. 175]

zinnespel	Elckerlijc
zinnespel	Elckerlijc
spel (2 x)	dood
kranke (2 x)	iedereen (2 x)
zinnen (2 x)	variant
dood (2 x)	domme
ziel (2 x)	winkelklant
leven	zoveelste
licht	portret
zuiver	19 maart
wind	Brindisi
bloemen	kaart
zomergras	5th avenue
einde	2nd street
dromen	rijmwoord
stof	arbeidslied
steen	besproken
	plaats
	loket
	annonce
	raambiljet
	meervoud
	mogelijkheid
	verleden
	tijd
	eind
	stoet

[p. 176]

Het valt op dat beide kolommen weinig woorden met elkaar gemeen hebben. Alleen het woord *dood* komt in beide voor, evenals het woord *eind(e)*. Voor de rest suggereert de eerste groep woorden een wereld, anders dan deze. De tweede groep daarentegen *noemt* een wereld als deze. Ze roepen die wereld op: hun evokatieve vermogen is

waarschijnlijk groter dan die van groep I, omdat ze blijkbaar zonder allerlei syntaktische middelen bereiken, wat de nomina in kolom I bereiken dank zij de (soms ingewikkelde) zinsstructuur. Toch bevat ook het eerste gedicht wel nominale zinnen: de titel uiteraard en de eerste strofe.

De titel van een boek, een gedicht, is de kortst mogelijke benaming van al wat zo'n werk omvat. Maar vaak bestaat er een grote afstand tussen titel en werk. Vaak is immers de titel niet anders dan een konklusie die uit zekere redeneringen en/of gevoelens getrokken wordt. In dat geval is de titel de finishing touch: het laatste woord van het gedicht. Nu is het in de meeste gevallen niet na te gaan of de titel door het gedicht werd gedetermineerd, dan wel het gedicht door de titel, maar bij Achterberg heeft men in ieder geval het gevoel dat de afstand tussen titel en gedicht bijzonder klein is. Niets verbiedt ons de titel en de eerste zin van *Zinnespel* te beschouwen als twee nominale zinnen, waarvan de laatste een bijstelling is bij de eerste. Dus: 'Zinnespel, - het spel dat kranke zinnen spelen, die onder elkaar den dood verdelen'. Wie dit gedicht zo leest, geeft meteen van de titel een verklaring, geeft van 'zinnespel' een 'definitie' - die anders luidt dan ons is geleerd. Achterberg bedoelt met zinnespel dus niet in de eerste plaats, zoals men verwachten zou, 'een gedialogiseerde bespiegeling over een zedekundig vraagstuk'. Dichters maken nu eenmaal hun eigen taal, hun eigen begrippenapparaat. Juist daaraan is het zo vaak te danken dat tussen het systeem van de geijkte - de door allen aanvaarde, en de herijkte - de door de dichter nieuw geladen termen -, een subtiel samenspel mogelijk wordt. Want

[p. 177]

natuurlijk wordt - maar ergens achteraf - door het woord 'zinnespel' óók de oorspronkelijke betekenis 'moraliteit' geaktualiseerd. En onze moraliteit die zich voornamelijk met de dood bezig houdt, is de *Elckerlijc*. Daar vinden we ook de kranke zinnen: Gheselschap, 't Goet, Schoonheyte, enz. Maar zij verdelen de dood niet onder elkaar, integendeel: Deugd is de enige die er ten slotte mee wordt opgescheept! Hoe anders is dus het zinnespel bij Achterberg: zijn zinnen *zoeken* de dood! Maar de dood is bij hem ook niet de vreeswekkende dood uit de *Elckerlijc*, niet de 'geijkte' dood. Zijn zinnen zijn ook niet de zinnen uit de *Elckerlijc*, maar gewoon de vijf zinnen, al zijn ze krank: de zinnen van een krankzinnige. Alleen een gek immers, van de heersende norm uit beschouwd, heeft zijn zinnen op de dood gezet, niet iemand als *Elckerlijc* wiens minne es contrary des hemels staten, maar diens volstreckte tegenbeeld: iemand die nu eenmaal *niet* hangt aan Mage, Neve en 't Goet, maar die in 'leven en licht zo zuiver als de wind' een afglans zag van een wereld, beter dan deze. Het zinnespel wordt niet door 'zinnen' gespeeld, blijkbaar: we mogen aannemen dat 'kranke zinnen' een pars pro toto is, en dat het hier gaat om één enkele speler, om wie de toeschouwers lachend begaan zijn, maar die weet heeft van een rijk dat voor hèn gesloten blijft. Ook de tweede zin (strofe 2 en 3) laat een nauwe betrekking zien tussen titel en gedicht: het zinnespel zoals het publiek dat ziet. Dat het in dit zinnespel vooral ook om het spel gaat, blijkt uit de derde zin. De ziel in zijn spel heeft door zijn dromen een zekere macht over stof en steen. Maar naarmate het eind van het stuk nadert, boet de ziel meer en meer aan 'macht' in, omdat de mogelijkheden voor de ziel steeds verder ingeperkt worden, aangezien het slot maar één ontknoping hebben kan. Er klinkt door heel dit gedicht dan ook een pessimistische toon, maar de vorm zelf van het gedicht, het spiralende, verradt eveneens een pessimistische kijk op het leven. Het eind wijst terug naar het begin. Een toneelspel kan steeds opnieuw worden

[p. 178]

gebracht, maar aan het verloop ervan vermag niemand iets te veranderen. Zo symboliseert ook de vorm van het gedicht het noodlot van deze tegenelckerlijc.

Een paar konklusies.

De ik uit het gedicht blijkt geen Elckerlijc; integendeel. Hij is een individualist: romanties, pessimisties. Hij heeft weet van een wereld, niet hier en dus beter dan hier; om die reden staat het leven hier hem tegen en komt de dood hem als een bondgenoot voor. Zijn *Zinnespel* is een getuigenis van zijn gerichtheid tegen de wereld; het is zijn propagandamiddel voor een houding die principiële alles afwijst wat vóór de wereld is, die hij in *Afvaart* verlaat.

Achterberg schijnt in deze tijd nog niet geïnteresseerd te zijn in poëzie als louter een spel met woorden en niet meer dan dat. Deze romantiese periode duurt na *Afvaart* nog enige jaren: tot de verschijning van *Stof* (1946). De dichter die zich tot dan toe tegen de wereld verklaard had, wendt er zich nu blijkbaar naar toe. Men kent de tiperende titels: *Lithosfeer*, *Linoleum*, *Steen*, etc. Kritisi spraken van 'onpoëtische' woorden, die indien door Achterberg gebruikt, opmerkelijk bruikbaar bleken in poëzie... Schijnt met *Stof* een wending zich voor te doen in Achterbergs dichtkunst, in werkelijkheid was de weg die hij ging van een ijzeren konsekwensie. De wereld van de geest was onbereikbaar gebleken en de geest des tijds was verwereldlijkt. Dan was het enige dat erop zat, de wereld te vergeestelijken, zoals de Moderne Devoten dat hadden gedaan. Daarom zocht Achterberg - door Vestdijk zeer tegen de zin van A.L. Sötëman alchimist en hermetist genoemd - in de stof het onstoffelijke en in het vergankelijke het onvergankelijke. Betekent dit nu dat die andere wereld voor Achterberg opeens niet meer bestaat? Maar misschien kan het gedicht Elckerlijc daar een antwoord op geven.

[p. 179]

*De dood deed ons uiteen.
Ik ben weer iedereen.*

De tweede regel wijst meteen terug naar de titel: Elckerlijc en ik zijn één. Dat is dus anders dan in *Zinnespel*, waar zich tussen Elckerlijc en ik lichtjaren bevinden. Oppervlakkig beschouwd zijn individualisme en romantiek hier blijkbaar verdwenen, en een nuchter de werkelijkheid onder de ogen zien is ervoor in de plaats gekomen. Waar ligt dat aan? Laten we aannemen dat het aan de dood ligt. In de tijd van *Zinnespel* was de dood de verbindingslijn tussen deze wereld en die daarboven, - tussen de ik en de gij van wie in *Elckerlijc* sprake is. Sinds de dood ingreep is die verbindingslijn niet verbroken, maar bond beide werelden samen tot een fantastikon: een nieuwe wereld, die sprekend lijkt op deze én op die, maar die alleen, dank zij de letters, in de geest bestaat, - en niet daarbuiten. Toen de dood 'ons' verbond, in *Afvaart*, zocht 'ik' de wereld te ontvluchten: een andere wereld lokte. Toen de dood 'ons' scheidde, vond 'ik' mezelf: in iedereen. De wereld die 'ik' bewoon sindsdien, is niet meer helemaal deze, en nog niet helemaal die andere, sterker: de wereld waar ik in leef is deze die die andere is en die andere, die ik in deze vind...

Ik ben weer iedereen.

*Mijn eigen variant
en domme winkelklant*

betekent dan ook niet alleen dat de 'ik' zijn eigen variant is, en zich van andere domme winkelklanten in niets onderscheidt, - het betekent vooral dat hij zijn eigen winkelklant geworden is, een dichter die steeds een wereld ten onder ziet gaan en steeds een andere ziet rijzen, zoals dat domme winkelklanten bij herhaling overkomt, deze stakkers, die voor het opdoen van ervaringen

[p. 180]

totaal ongeschikt zijn, en die van de ene verbazing in de andere rollen. Ze veranderen wel - het zoveelste portret / er tussen in gezet / - maar ze leren nooit eens iets... Ik weet

dat, omdat ik, zo weltfremd als ik ben, nu bekennen moet, uit ervaring te spreken, en ik beken dit zo vlot, omdat ik, alweer uit ervaring, wéét, dat zulke bekentenissen altijd goed inslaan en veel bijval oogsten, en dat ze sommige kritisi, die enorm ervaren zijn en wel nooit van hun leven weltfremd zijn geweest, geweldig goed doen, en goed doen doe ik graag, ofschoon de ervaring leert, ... enfin. Het zal ons allen dus buitengewoon veel plezier doen, dat Achterberg zich met domme winkelklanten vereenzelvigt, daartoe zelfs uit zijn opgepompte overwolkse streken neerdaalde, zomaar tussen ons in, om braaf mee te lopen met de burgerij. En daarom staan we al klaar de man broederlijk op de schouder te kloppen: is deze wereld de onze niet? Maar dan!

*Vandaag, 19 maart.
Brindisi op de kaart.*

Voor altijd is het nu vandaag, voor altijd de 19e maart. Een andere tijd heerst in dit gedicht, een andere wereld opent zich: Brindisi. Welk Brindisi? Dat van de kaart! Briefkaart of atlas? In ieder geval: *dit* Brindisi is het niet, want het gaat niet om deze plaats, het gaat om het *woord*, maar dan om het woord als *kombinasie van letters*: Brindisi. Een wereld van letters, een labirint' van woorden, een wereldkaart van labirinten:

Brindisi op de kaart.

*5th avenue, 2nd street.
Rijmwoord en arbeidslied...*

Men ziet wel: dit *is* onze wereld niet meer; we kloppen geen

[p. 181]

dichters meer op de schouder, we zijn te weltgewandt: we horen niet in de wereld van *deze* Elckerlijc, die na bij ons te zijn neergedaald weer in zijn eigen wereld thuis is. 'Nu ben ik weer alleen', zegt Achterberg dan ook, en niemand die zijn werk kent, zal het vreemd vinden dat hij eraan toevoegt: 'en gij zijt iedereen'. Men zal zeggen: maar dan heeft die omslag, het zich afwenden van het individualisme en romantiek niet veel geholpen. Hij is nu immers even ver als hij in *Zinnespel* was? En de vorm van ook dit gedicht, het spiralende, schijnt die opvatting te steunen. Maar nu is 't mooie juist, en ik wees daar ook al op, dat nà de keerkring van regels de bansirkel doorbroken wordt:

*Tenzij ge mij ontmoet
aan 't eind van deze stoet
en 't er niet meer toe doet.*

Welke stoet? De stoet van woorden, voorafgaand aan de laatste twee strofen.

Ook nu een paar konklusies.

In dit gedicht wordt er geen toneel gespeeld, maar zijn werkelijkheid en toneel één. W.i.w. schijnt er een breuk aanwijsbaar in dit gedicht, na de derde strofe, maar scherper toezien doet ons inzien dat we ons vergissen als we Achterberg als een der onzen willen begroeten. Na de derde strofe willen we dat ook niet meer. We willen hem zien in de rol die zijn leven is. We staan bij het loket, zien de raambiljetten, bespreken onze plaats, en de dichter speelt zijn rol, telkens opnieuw. Totdat hij haar ontmoet, en 't er niet meer toe doet...

Een rederijker-op zoek-naar-nieuwe-begrippen is hij niet meer. Begrippen betekenen niet altijd alles en soms werpt men ze als waardeloos weg. Letters, woorden. Daar halen rederijkers alles

[p. 182]

uit, en de wereld schijnen ze daarbij te vergeten. Maar wat heeft de wereld ook met poëzie te maken, nietwaar? Alleen dagbladschrijvers zien daar een probleem...

2

Wie onbevangen de twee gedichten van hierboven leest, ontkomt niet aan de indruk dat de jonge Achterberg minder met de realiteit op heeft dan de latere. Hij staat aanvankelijk veel verder van de 'natuur' af dan later. Wij hebben in het voorgaande die allereerste indruk weggepraat en betoogd dat ook de latere Achterberg oneindig ver weg is van deze wereld, ook dan wanneer hij blijkbaar het tegendeel schijnt te beweren. We willen nog een stap verder gaan en laten zien dat Achterberg steeds verder van de 'natuur' is komen te staan. Daartoe zouden we een onderwerp uit de 'natuur' door Achterberg behandeld in zijn eerste en laatste periode moeten bekijken. Nu staat er in *Afvaart* een gedicht dat een ideaal uitgangspunt lijkt, en dat hieronder volgt: *Liggende onder een boom*

*En de blaren brengen bij tussenpozen
haar heugenis over mijn hoofd.
O, ademen, waarin ik heb geloofd,
o verhalen, die wij zelve waren
eens in die wereld, die is uitgedoofd
in de wind, die het over me komt vlagen,
waar ik hier lig en mijn ogen sluit,
en een boom zie waaïen over een lege
plek der aarde die overblijft.*

Natuurlijk is A. Roland Holst hier gemakkelijk te herkennen, en hij werd ook, zoals de kritieken op Achterbergs eerste bundel

[p. 183]

tonen, herkend. Achteraf beschouwd, blijkt het gedicht genoeg van Achterberg zelf te bevatten, om de invloeden van andere dichters op zijn vroegste werk voor lief te nemen. Besteden we dus aan dat aspect van zijn eerste poëzie geen aandacht, en laten we integendeel eens kijken naar het onderwerp van bovenstaand gedicht.

Bomen, zoals men weet, zijn vanouds het onderwerp van alle mogelijke dichters geweest. Ze komen voor in de bijbel en ontbreken in geen mitologie. Er zijn heilige bomen en bomen die als orakel worden geraadpleegd. Er zijn bomen die de dood symboliseren of het leven. Er zijn bomen die de godheid openbaren, of die een zelfopenbaring bewerkstelligen (de boom Abram van Archibald Strohalm). Er is de boom van de kennis van goed en kwaad, en de boom die de zeven ondeugden draagt. Van de Middeleeuwen af symboliseert te onzent de linde de liefde, of is de linde de voor de dode geliefde besproken plaats (gaat henen ter linde groene, verslegen zo leit hi daar; in Potgieters *Geertes uitvaart* wordt Geerte gedragen naar de linde op het hof). Bomen verraden soms Gods aanwezigheid (De moerbeitoppen ruïsten) en soms waait de wind door de blaren, zodat een dichter geen weerstand bieden kan aan de orakeltaal boven hem (Gorter: *Ik zat eens heel alleen te spelen*; Achterberg, in bovenstaand gedicht) die hem inspireert. De wind schenkt leven aan de boom, de wind is de geest die de boom bezielt - soms vredig soms stormachtig. En de boom wordt niet alleen bezield gedacht, maar ook lichamelijk voorgesteld: als een vrouw. Zo konden de Caryatiden ontstaan, en zo ontstonden ook de boom- en bosnimfen. In ons gedicht is het niet windstil, maar er staat ook geen bries. Geen rust, geen duur, maar steeds een vraag - een flard van een verhaal, telkens door stilte onderbroken. De wind, uit het hogere vandaan, herinnert de dichter aan die wereld, waarin een vrouw en hij één waren, maar die in diezelfde wind is

uitgedoofd. In dit

[p. 184]

gedicht staat de titel vrij ver van het deel van het gedicht vandaan, dat erop betrokken moet worden. De 'ik' ligt onder een boom en staart dus omhoog. Wat hij zien kan, en zelfs met gesloten ogen ziet, is de boom die zich ver over hem uitstrekt. Wat hij niet kan zien, is de omgeving, die dan ook als een leegte ervaren wordt. Alleen de plek waar hij zelf ligt, en die hij voelen kan, is een leegte 'die overblijft'. Zo blijft hij, hoezeer ook de rest in het niet schijnt opgelost, en hij aan de als onlust gevoelde realiteit ontsnapt, eeuwig gebonden aan deze wereld - gemarteld door die andere waar de wind vandaan is: de nieuwe Tantalus.

Men kan zeggen dat dit gedicht, dat in hoge mate kenmerkend is voor Achterberg geen erg fraai gedicht is. Maar het gevoel dat eruit spreekt, staat dicht bij de natuur. De sensatie die de dichter ondergaat als hij onder een boom ligt waar de wind doorheen vaart, is de sensatie van ons allen: wie voelt zich op zo'n moment niet verlaten? Wie voelt zich op zo'n moment niet alleen, - een 'individualist', een 'romantikus'? Het enige verschil tussen de ikfiguur uit het gedicht en ons is alleen dat wij liggen onder een boom nogal plezierig vinden, en hij waarschijnlijk niet, maar voor het overige: de dichter staat hier even ver van de natuur af, of is er even dichtbij als wij onder die omstandigheden...

Er zijn van Achterberg nog tal van andere gedichten die de boom tot onderwerp hebben. Ik kies voor ons doel een laat voorbeeld, dat we vinden in de bundel *Spel van de wilde jacht*, en het heet:

Dryade

*Ik heb de linde heilig doen verklaren,
die ik gedurig voor een vrouw aanzie.
Ver genoeg weg wordt het verschil nihil:
de stam het lichaam, klederen de blaren
en goud haar de bloesem bovendien.*

[p. 185]

*Liet zich het juiste ogenblik uitsparen
van de verandering, dan zou ik zien
hoe zij tot stand komt uit haar effigie
en dat fotograferen en bewaren.*

*Daarvan een film opnemen, het proces
was dan hanteerbaar, ik kon eigenmachtig
bedoelde fase zoveel widescreen geven,*

*dat ze spontaan de boom ging overleven,
de schijn ontsnapte en zichzelf deelachtig,
mij tegemoet liep uit die blinde bres.*

Een sonnet van vijftien regels, want aan het eerste kwatrijn geeft Achterberg zoveel wide-screen dat het een beeld geeft van de later uitgesproken, maar voor vervulling niet vatbare droom.

De toegevoegde regel kunnen we makkelijk vinden als we het rijmschema van de eerste strofe vergelijken met dat van de tweede. Het is de middelste regel van de eerste strofe: Ver genoeg weg wordt het verschil nihil. Dat deze regel lijkt 'toegevoegd', blijkt zonneklaar, wanneer we het eerste kwatrijn als kwatrijn lezen, dus onder weglating van het toegevoegde. We krijgen dan een echt kwatrijn die een volledige mededeling tot uitdrukking brengt.

Er ontbreekt niets aan. Wie het eerste kwatrijn als kwatrijn voorgeschoteld krijgt, merkt niet dat hem een regel onthouden wordt: voor hem is de strofe àf, de mededeling 'normaal'. Zo denken mensen nu eenmaal die dicht bij de natuur staan, die zg. één zijn met de natuur: primitief. Pas wanneer we de tweede strofe lezen, raken we zonder de toegevoegde regel in moeilijkheden.

Konklusie: de betekenis van de tweede strofe dringt pas tot ons door, als de middelste regel van het eerste (pseudo-)kwatrijn ons gegeven wordt. Andere konklusie: de twee laatste regels van de

[p. 186]

eerste strofe sluiten zowel aan op de eerste twee, als op de eerste drie regels ervan. Derde konklusie: de toevoeging is onmisbaar. Vierde konklusie: de inhoud dwingt soms het sonnet tot een andere vorm dan de klassieke...

De betekenis van de middelste regel wekt onze waakzaamheid.

In *Liggende onder een boom* was er geen afstand tussen boom en poëet: de dichter vertolkte onmiddellijk het metafisis waaien. Hier is er afstand. Hoe komt dat, en waarom is er geen sprake van waaien, zodat er voor de dichter niets bovennatuurlijks te vertolken valt? Maar we herinneren ons nu de tussenperiode, de 'didaktiese', de tijd van wetenschappelijke belangstelling voor de verschijnselen in de natuur. Zo'n wetenschappelijke houding veronderstelt nl. een zekere distansie tussen de beschouwer en het objekt van zijn studie. De derde regel van de eerste strofe staat eenvoudig *in tegenstelling* tot de overige vier! Wie zoiets zegt als in de derde regel tot uitdrukking wordt gebracht, staat niet dicht bij de natuur en *is* niet primitief. Hij is integendeel tot in de perfeksie gesiviliseerd, en als hij niet oppast, verandert hij in de versierde mens van Mulisch. De man die ons tegemoet treedt uit het eerste kwatrijn (met weglating van de toegevoegde regel) is het tegendeel van de man die oprijst uit het tweede. Slechts de toevoeging verzoent beide: de hogepriester en de natuurvorser zijn één. Ook hier zijn de twee werelden dus dooreengestampt tot een nieuwe, terwijl de dichter, als primitief, toch verder van de natuur is komen te staan, dan hij eerder, in *Afvaart* was.

Wat raadselachtig is in dit gedicht de titel: *Dryade*. Natuurlijk is een dryade een boomninf - maar waarom van de linde? Betekent het griekse 'drus' niet 'eik'? De dryade is de nimf van de eikeboom, niet van de linde, en nergens ben ik een dryade als nimf van de linde tegengekomen. Ik niet. Maar mevrouw Daisy Wolthers wèl. Zij toonde eerst Gerrit Kamphuis, toen mij

[p. 187]

een gedicht van Potgieters *Onder de linde*, waarin deze dichter de linde met de dryade vereenzelvigt. Potgieter gaf, aan het eind van zijn leven, een bundel uit: *De nalatenschap van de landjonker*. Daar komen twee gedichten *Onder de linde* in voor, en het gedicht dat wij nodig hebben, is het laatste van de twee. Gerrit Kamphuis meent dat Achterberg Potgieters werk niet kende: ze hadden waarschijnlijk beiden dezelfde bron. Kamphuis grondt zijn mening natuurlijk op wat hij van Achterberg weet: uit zijn vriendschap met de dichter en uit diens poëzie. Maar schrijvers zijn niet erg mededeelzaam als men ze iets over hun werk vraagt, en uit de poëzie van Achterberg heb ik begrepen dat hij zelfs Arij Prins wel gelezen heeft - dus waarom Potgieter niet, die zoveel amusanter kon zijn als hij wou? Stellig kende Achterberg de titel van Potgieters bundel, en hij, die bij Amersfoort in de buurt zo ongeveer de patriarchaal-vriendschappelijke verhouding had leren kennen tussen een landjonker en de mensen op diens grond, zal op zijn minst enige interesse hebben gehad voor *iets* uit een bundel die zulk landelijk leven tot onderwerp heeft: het leven op een landgoed en het leven met de mensen daar is immers ook het onderwerp van Achterbergs *Spel van de wilde jacht*. Wij weten dat *De nalatenschap* uitgaat van de voorstelling dat een romantiese landjonker deze gedichten op zijn oude dag, terugdenkend aan zijn jeugd, schreef. Verondersteld wordt bovendien dat de bundel een

postume uitgave is. Zoals men zich herinnert, valt *De nalatenschap* kompositories in tweeën uiteen: de eigenlijke nalatenschap, bestaande uit veertien gedichten en het grote gedicht *Gedroomd paardrijden*, dat van de voorgaande siklus wél onderscheiden dient te worden. Wat zijn nu de overeenkomsten tussen Potgieters *De nalatenschap* en Achterbergs *Spel*?

In beide gevallen gaat het om een landjonker, die de hoofdrol vervult; in beide gevallen is de plaats van handeling een landgoed; in beide gevallen komen bedienden en op het landgoed behorende personen voor, alsmede figuren die in een vertrouwelijke of

[p. 188]

zakelijke verhouding staan tot de hoofdrolspeler (meester Jochem bij voorbeeld en de makelaar); in beide gevallen zijn de landjonkers tijdgenoten van de dichters; in beide gevallen stellen de dichters zich als landjonker voor. Natuurlijk is Potgieter te burgerlijk om de 'realiteit' zo burgerlijk onder de ogen te zien als Achterberg het doet. Bij hem is het leven iets 'schoons', iets 'hoogs', iets oubolligs, maar presies die opvatting zou Achterberg wellicht graag duizend keer op de kop willen zetten: waarom zou hij niet juist in Potgieter zijn voorbeeld en zijn slachtoffer hebben gezocht? Potgieters siklus van veertien gedichten wordt vervolgd door *Gedroomd paardrijden*, zei ik al: is Achterbergs *Sotternie / Mon trésor* niet ook een gedroomd rijden althans?

Ik maak het mezelf moeilijk in de tese te geloven als zou Achterberg Potgieters *De nalatenschap* niet hebben gekend, en de volgende fragmenten uit Potgieters *Onder de linde II* doen geen moeite mij van mijn vooroordeel af te helpen:

1. De linde bij Potgieter wordt met de geliefde geïdentificeerd, reeds in de eerste strofe:

*Verschenen is me, aêloude linde!
Wie in uw lommer, menigmaal,
Ik dromen durfde als mijn beminde,
Verschenen liefdes ideaal:
Trots al den luister, dien 'k mocht lenen
Aan wie ik uit uw scheem'ring riep,
Is zij meer hemels mij verschenen,
Dan immer fantasie haar schiep!*

2. In de eerste strofe van de tweede zang is de linde een orakel door de wind bespeeld:

[p. 189]

*Laat door uw hartgelijke blaêren
Al toeft die wellust elders mij
Geen somb're klagt, o linde! varen,
Geen huivering van jaloezij...*

De hartgelijke blaêren onderstrepen het symbolies karakter van deze boom der liefde.

3. In de derde strofe van deze zang nogmaals de linde en de wind, maar nu versterkt door insecten (op de lindeboom *barst* het altijd van de insecten, de vogels en de stem van het dichterlijk gemoed!

*Gaf me eerst uw vredig ademhalen,
Dat alle wilde jacht verbood,
Wat zwevend, schitterendst om mogt dwalen
Het schoonste insectenleven bloot;
Fluks viel mij, op uw mos, na 't spelen,
De ruste al luist'rend dubbel zoet,
Daar onvoorziens der voog'len kweelen
Een weêrklank vond in mijn gemoed.*

Dat 'wilde jacht' hier storm betekent is uiteraard duidelijk.

4. In de strofe na deze volgt Potgieters gedicht de vereenzelviging van boom en geliefde:

*Zo dikwerf; uit uw bad van geuren,
Ik, mijm'rende, opzag naar uw stam,
Scheen deze een lief gelaat te beuren
Dat vriend'lijk me in zijn hoede nam...*

[p. 190]

En ten slotte de volgende regels uit de slotstrofe van de tweede zang - linde en dryade zijn hier identiek:

*Gij, boom der liefde, gij, dryade!
Bezield door duits en grieks genie...*

We hebben hier bijeen wat Achterberg nodig had: een boom en een nimf. De boom de nimf en de nimf de geliefde. De boom als boom der liefde, de boom die de plaats wijst, waar de dode geliefde is. De boom niet als orakel alleen, maar als openbaring van de geliefde. De geliefde boom die heilig wordt verklaard: die het leven symboliseert dat wortelt in de dood en die zowel de liefde als de vrouw verzinnebeeldt.

Het verschil met *Liggende onder een boom*: in dat gedicht worden twee werelden gescheiden en ging een liefde voorbij; in *Dryade* worden twee werelden verbonden tot een eenheid. Waar ligt dat aan? Dat ligt aan de dood, die in het oudste gedicht een springplank is naar die andere wereld, en die in *Dryade* beide werelden verenigt tot een nieuw, een fantastikon, etc.

Een laatste poging om van de gedachte af te komen, als zou Achterberg Potgieters *De nalatenschap* niet hebben gekend.

Wij weten dat de landjonker van Potgieter in gedachten terugkeert naar zijn jeugd. Maar Potgieter zelf keerde eveneens terug naar zijn jeugd, toen hij zijn bundel *voltooide*: van de vijftien daarin opgenomen gedichten waren er immers al zes eerder verschenen (in 1834, in het tijdschrift *De muzen*). En Achterberg? Ook Achterberg keerde (met zijn *Ballade van de winkelbediende*) terug tot zijn eerste liefde, tot de rederijkerij. De rederijkers, voor wie dat nog niet wisten, zagen een bepaalde trapsgewijze opklimming in de kunst. Men begon met zich te bekwamen in allerlei kleins: bv. het schrijven van rondelen, oden, balladen, etc., om via die weg op te klimmen tot het ware kunstwerk: het spel. Zelfs op die wijze

[p. 191]

keerde Achterberg tot de rederijkerij terug en we zien bij hem dus evenals bij Potgieter een *ommekeer*.

Na *Spel van de wilde jacht* publiceerde Achterberg zijn *Vergeetboek*: de bundeling van gedichten die hij nog, en wie weet hoe lang al, in portefeuille had.

Zo'n vergeetboek is niet alleen óók een nalatenschap, - het ontstaan ervan zelf - uit nog niet eerder gebundelde poëzie - doet denken aan de wijze van ontstaan van Potgieters *Nalatenschap*.

Al deze bijzonderheden doen geloven, dat Achterberg bij zijn laatste bundels wel uitermate 'opzettelijk' te werk is gegaan. Maar men moet bij manieristen - en rederijkers *zijn* manieristen (manu = hand, bijgevolg zijn manieristen handwerkers) - op zo'n opzet rekenen, en zich daarbij voor ogen houden, dat nog tachtig procent van dit soort grappen aan onze aandacht ontsnapt. Waarschijnlijk was Achterberg niets te dol, wanneer hij erop uit was poëzie te maken. In ieder geval: wij kunnen *Spel van de wilde jacht* niet meer beschouwen zonder er Potgieters *De nalatenschap* bij te betrekken. Want ook al

zouden we in staat zijn een andere plaats dan bij Potgieter voor linde en dryade te bespreken, dan nog pleiten overeenkomsten en vooral: verschillen tussen *Speel* en *Nalatenschap* voor de veronderstelling dat Achterberg Potgieter - desnoods stiekem, met kaarslicht in bed, heeft gelezen.

Buiten het boek

R.A. Cornets de Groot

Labirinteeek, Rudy Cornets de Groot's vierde essaybundel, verscheen in de zomer van 1968, in de meest productieve periode uit zijn schrijverschap. Een jaar eerder schreef Cornets de Groot aan zijn uitgever Bert Bakker: 'Inmiddels zit ik nog steeds met mijn *Labirinteeek*. 't Is mijn *mooiste* boek tot nu toe, wanneer praten we er es over? (...) Nu, tot gauw - eerst even die rotvakantie - dan schrijven we weer tegen de klippen op!' Achttien jaar later schreef hij over deze periode: 'In '62 begon ik aan de studie Nederlands (M.O.). In '66 sloot ik dat af. Ik nam ontslag - min of meer gedwongen: mijn betrekkingen tot de Provo-beweging vielen niet in goede aarde bij de afd. Onderwijs van Den Haag. Het waren luidruchtige jaren van werkloosheid, ik had een gezin dat voltooid was. Ik trok een weinig steun, werkte me gek voor kranten en tijdschriften en schreef met grote haast het ene boek na het andere. Geldzorgen, (...) behoefte aan drank om op de been te blijven.'

In deze periode van 1966-1969 verschijnen behalve de eerste drie bundels en *Labirinteeek* ook *Poëzie is kinderspel*, een bloemlezing uit het werk van Lucebert, en het bibliofiel uitgegeven *Een wijze van lev/zen*. Daarnaast werkt hij aan bloemlezingen uit het werk van Staring en Bert Schierbeek, en aan een overzicht 'Nederlandse poëzie in 200 gedichten'. Als recensent levert hij regelmatige bijdragen aan *Elseviers Weekblad* en *De Gids*, werkt hij mee aan het literaire radioprogramma *Literama* en publiceert hij met grote regelmaat essays in de literaire tijdschriften *Maatstaf*, *Raam* en *Kentering*. Aan deze periode komt pas een eind, wanneer hij in 1969 met een ook al in deze periode behaald M.O.-diploma een baan aanvaardt als leraar Nederlands.

Labirinteeek is Cornets de Groot's enige bundel die geheel aan poëzie is gewijd. De opstellen handelen over achtereenvolgens Guido Gezelle, A.C.W. Staring, Jan G. Elburg, Lucebert, Willem Elsschot, Antonie Donker, Herman Gorter, M. Nijhoff, Remco Campert, Cornelis Crul, en Gerrit Achterberg, aan wie vier opstellen zijn gewijd. In het voorwoord tot de bundel, dat misschien het best als anti-voorwoord kan worden betiteld, schrijft hij in de door Bert Bakker voorgeschreven, destijds moderne spelling:

*De in dit boek bij elkaar gebrachte opstellen handelen over gedichten van zeer van elkaar verschillende dichters. Een vluchtige blik op de inhoud doet vermoeden dat niet ik, maar de meest willekeurige willekeur deze dichters bijeen plaatste. Een historische lijn zit er dan ook niet in, zelfs geen astrologiese, kosmiesmetaforiese, magiese of alchimistiese. Er zit - en dat is m.i. het aardige van dit boek - helemaal geen lijn in. Het is een labirint uit plattegronden van labirinten samengesteld, labirinten waarvan het de kennelijke bedoeling is dat men er pas uitkomt, wanneer men er zich steeds verder in werkt. Ik weet niet of het mij gelukt is uit die labirinten te komen, maar ik heb ook geen behoefte aan bevrijding op dit punt. Ik ben blij dat ik mijn eigen dwaaltuin uit kan, ik ben blij dat ik leef. Ik wacht de kritieken maar weer af. Sommige hoogst ervaren schrijvers daarvan, die ik gaarne 2 Korintiërs 5 : 12 * als mantra mee wil geven, komen altijd uit ieder labirint, hoe moeilijk men ze het ook maakt. Maar dat is voor mij natuurlijk ook de grootste troost, overal, altijd, en dus ook hier en nu.*

Een meer substantiële verantwoording van *Labirinteeek* ontbreekt weliswaar niet: in het niet in de bundel opgenomen essay [Een drievoudig manifest](#) gaat hij in op het in *Labirinteeek* centraal gestelde begrip 'fantastikon', dat als een uitbouw van de in eerdere bundels gebruikte 'kosmische metafoor' kan worden beschouwd, en als alternatief voor de in deze periode door iedereen bedreven 'close reading'. Het fantastikon is, kort gezegd, een wereld die 'aan de polen aan de werkelijkheid is opgehangen':

Er is [] tussen de stoffelijke wereld en een mens een zekere correspondentie, en er is

dan ook een bepaalde relatie tussen beide. 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 contraterrein 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 déze tijd bevrijd.

Dat hier het fantastikon zelf niet met name wordt genoemd, maar successievelijk vervangen wordt door de titels van twee van zijn bundels - *De open ruimte* en *Contraterrein* - lijkt voldoende reden om in het fenomeen het object te mogen zien van heel zijn essayistisch oeuvre.

Cornets de Groot heeft de kritieken op zijn werk niet tevergeefs afgewacht. In navolging van prof. dr. A.L. Sötemann meende ook de de hooggeleerde W. Blok in *De Nieuwe Taalgids* de neerlandistiek tegen het gebodene in *Labirinteeek* te moeten waarschuwen. In het artikel [Reading Blo\(c\)k](#) diende Cornets de Groot hem op even felle als amusante wijze van repliek: 'Ik prijs me ook nu niet bij de heren critici aan, ik vraag ze niet eens te oordelen met het hart, want de ellende die daaruit voortspruit, is niet te overzien. (...) Mijn haat tegen deze lui wordt direkt akuut als ik maar één letter van ze in mijn buurt vermoed. Ik vind geen labirint in ze, geen open ruimte, geen perspectief, geen hoogte, geen diepte, laat staan een afgrond.'

* 'Want wij prijzen onszelve u niet wederom aan, maar wij geven u oorzaak van roem over ons, opdat gij stof zoudt hebben tegen degenen die u in het aangezicht roemen en niet in het hart.'

Reading Blo(c)k

R.A. Cornets de Groot

In een echt land met een echte kultuurpolitiek had men Vestdijk direkt na de oorlog hoogleraar gemaakt: in de psychologie, in de musikologie, in ieder vak dat hij maar beheerste. Bij ons hoefde het blijkbaar niet zo. Bij ons wacht men tot zo iemand de pensioengerechtigde leeftijd heeft behaald en dan maakt men hem tot eredoctor. Bij de benoeringen tot hoogleraar in ons land speel ik een belangrijke rol: iedereen die een rotstuk tegen mijn boeken in de NTG publiceert, wordt kort daarna professor. Eerst was dat Sötemann, de laatste keer was het W. Blok.

Van mijn boek *Labirinteeek* is Blok zich op zijn voorzichtige manier rotgeschrokken: Elburg, Crul, Lucebert, Staring en nog zo'n paar, heeft hij gedacht, het lijkt wel of ik in een labyrint terechtgekomen ben! Helaas heeft de titel van mijn boek iets met zo'n doolhof te maken, maar Blok is nogal kort van memorie, vandaar; ik bedoel: ik leg het maar uit.

Blok gaat niet onsystematisch te werk. Zuiver citeren, vindt hij, dat is het. Heeft hij het oog op de mud komma's die ik voor het soort mensen van zijn slag heb opgeslagen? In mijn citaten ontbreekt hier een komma, staat er daar één te veel, ja, godskloten! er zijn zelfs hele woorden in teksten terechtgekomen, die er heel niet horen! Volgens Blok is mijn boek daarom een rotboek. Maar het is toch duidelijk dat gemelde fouten heel makkelijk voorkomen konden worden. Strikt genomen had ik immers alleen maar *mijn* teksten bij elkaar kunnen zetten en de lezer kunnen verwijzen naar de bron. Maar ja, je ziet hoe welwillendheid beloond wordt: naar mijn teksten wordt eigenlijk niet eens gekeken, men vist uit of ik ook aan de papegaaieziekte der geleerden lijd. Nou, dat is dus niet zo:

Blok heeft het zelf gezegd. 'Sloddervos', zo noemt hij me vaderlijk, de blinde vink.

Nadat hij gevonden heeft, dat hij in mijn dwaaltuinen verdwaalt, stelt Blok de vraag in hoever mijn begrip 'fantastikon' overeenstemt met dat van Hocke. Ik vind dat een goeie vraag. Alleen vind ik dat hij nu ook de moeite had moeten nemen een antwoord te vinden. Maar natuurlijk wil ik best helpen, hoor. Ik zeg er iets van op p. 17 en 18 van mijn boek en ik voeg er op p. 29 het nodige aan toe, en herhaal e.e.a. op p. 102 en 128: dat heeft met Hocke dus niet zoveel te maken. Zie ook p. 86, 93, 180 en vergelijk dat nou es met het opstel 'Formules'; trouwens ook in andere boeken spreek ik van dit fantastikon, b.v. in het stukje over Jan van der Noot in *De Zevensprong*, een boek dat de hooggeleerden tot nu toe ontgaan is - ik weet niet waarom? Blok merkt snedig op dat ik het begrip 'fantastikon' hanteer als tegenstelling van het begrip 'mimesis' - want wat ligt er meer voor de hand, na Hocke? Maar uit mijn woorden blijkt dat het fantastikon een wereld is, die in de polen aan de werkelijkheid is opgehangen (p. 80; *De open ruimte* begint met deze verklaring, die blijkbaar alleen voor mij zo voor de hand schijnt te liggen). Het fantastikon is de mimesis van die kanten van de wereld, die niet van deze wereld zijn. Het is een realiteit waarvan Blok de schijn nog niet gezien heeft, omdat hem de fantasie ontbreekt fantasie op te vatten als de lift naar het transcendentale denken. Dat laatste maakt hij duidelijk in de woorden die hij aan mijn opstel over Gorter wijdt.

Laten we meteen maar eens zien!

Dat Balder en Mei sterren zijn, wil er bij deze man niet in. Balder mag dan een zoon van goden zijn, Mei het dochttertje van zon en maan, volgens Blok zijn ze geen sterren. Een tekst als 'Balder een hemelster' overtuigt hem niet, want, zo zegt hij, daar staat nog achter: 'een dagebloem, een wondervogel, Walhalla's roem, een springfontein, een waterval, een zonneberg en een bloemedal.'

Ik schreef een opstel over Gorter in *De Zevensprong* onder de naam 'Het water van de zon'. Uit dit Gorterse begrip van het licht spruiten zulke beelden als 'springfontein', 'waterval' en 'zonneberg' voort. Wat zou 'Walhalla's roem' nog meer uit moeten drukken,

binnen deze context, dan een licht dat niet van deze wereld is, en dus van die andere, waar die dagebloem (die geen dagbloem zal zijn: een bloem die na een dag bloeien vergaat), die zon, ook is? Blok heeft natuurlijk ook niet bewezen dat Balder geen ster is: hij zei maar wat, en verstoort mijn korrekte bewijsvoering met emotioneel gezwets. In mijn artikel over Gorter in *Labirinteeek* breng ik de zeven neologismen uit het gedicht dat aan de orde is, ter sprake, verdeeld in groepen van drie en vier, waarvan ik er één bespreek. Blok vindt dat mijn redenering nauwelijks meer zou opgaan, als ik ook de andere neologismen betrokken had in die bespreking: ik neem aan het tegendeel te bewijzen, en pak nu dus de 'verwaarloosde' neologismen op.

'Rozenbuiteling' = 'van rozen de buiteling'

windewiegelingen = 'wiegelingen van de wind'

windevedel' = 'vedel van de wind'

windelied' = 'lied van de wind' -

Ik beweer dat we deze vertolkingen van het neologisme in de plaats van de nieuwvormingen in het gedicht kunnen stellen, zonder dat het gedicht, dat immers uit vrije verzen bestaat, daar al te veel schade door lijdt op het stuk van de visuele en auditieve voorstelling. Maar dit grapje gaat voor de neologismen 'gedachteharp', 'gedachteboek' en 'gedachtenvlakte' niet op, zonder dat je het gedicht naar de knoppen helpt, en dat is precies wat ik in mijn opstel dat Blok zo aanvechtbaar vindt, ook zei. Wanneer het niet zo aandoenlijk duidelijk was, dat Blok gewoon niet intelligent is, zou je hem moeten verdenken van kwade trouw.

Crul. We gaan naar Crul. Hier komt Blok weer.

'Regel 189 moet erg belangrijk zijn', zo geeft hij mijn opvatting weer, 'omdat daarin het woord "wonder" voorkomt. Maar onvermeld blijft dat in de regels 95 en 262 het woord "wonder" ook voorkomt in vergelijkbare tekst.' Tsja. Het is Blok blijkbaar niet bekend dat in een reeks van drie de tweede plaats toevallig de middelste is en alleen al daarom belangrijker dan de beide andere. Maar bovendien wordt het in dit ene geval op de tweede plaats voor de gevoelige lezer, maar daar rekenen we Blok maar niet toe, duidelijk dat de dronkaard uit het gedicht zijn tocht naar de hemel niet voort zal zetten. En dat was in regel 95 nog niet zo en in 262 niet meer van belang. Ik leg het maar uit, dan snapt Blok het wel.

We gaan naar Gezelle.

'Gezelle', schrijft Blok, mijn opvatting weergevend in zijn machtig interessante betoogstijl, 'Gezelle schreef na de dood van Eduard van den Bussche in drie dagen zijn *Kerhofblommen*; even verder spreekt hij (dat ben ik dus, CN) echter van "na lange bedenktijd".' Blok merkt naar aanleiding daarvan op, dat ik werk zonder controle op mijn eigen uitspraken, en hij schijnt werkelijk eerlijk en oprecht te geloven dat ik met die lange bedenktijd op die drie dagen doel, in plaats van op de tijd die er verstreek tussen de eerste en de derde druk van dat boek. Wie zei er toch iets over uitspraken zonder controle daarop? Wie noemde mij in verband daarmee een 'wildebras'? Ja! Dat is Blok, godbetert, die boven het eerste het beste essay uit mijn boek in slaap gesukkeld is, in plaats van te ontdekken dat ik een opstel schreef, dat heter is dan het boek waar het over gaat. Hij meent daar ook nog af te moeten doen aan het belang van een structuur, die ik de kosmische metafoor noem, en op de 'ontdekking' waarvan ik niet weinig trots ben. Welterusten, filoloog!

Blok vat mijn visie op Staring samen in de woorden 'Geloof en gevoel versus rationalisme'. Is het niet om er je de ogen bij uit te wrijven? Ik zeg immers, integendeel, dat gevoel en rationalisme en geloof bij Staring niet te scheiden zijn, dat Staring als romantikus een rationalist, als rationalist een romantikus is. Dat is - ik besef het nu pas - blijkbaar een oorspronkelijke kijk op Staring. En Blok heeft het niet in de gaten, ook al citeer ik een paar ontroerende regels uit de *Cantate voor het - o, zo rationalistische, CN - natuurkundig genootschap te Zutphen*.

Soms schaamt men zich voor stommiteiten die een ander begaat. Laat ik zwijgen over

wat Blok, in navolging van Fons Sarneel, over Jan Elburg te berde brengt. Laten we ook zwijgen over het opmerkelijke feit dat Blok met geen woord rept van mijn artikel over Nijhoffs *Awater*. Het zwijgen zal hij pas verbreken, wanneer daar uit Nijmegen nader over bericht wordt. Voorzichtigheid is de moeder van de porseleinkast, en niet voor ieder is moed weggelegd.

Ik noemde een van mijn opstellen 'Een quiz', en hield daarom de naam van de dichter Rudy Kousbroek achter. Blok, die nooit titels leest, of ze in ieder geval niet begrijpt, vraagt zich af waarom. Zijn mening is dat mijn interpretatie van Camperts 'Lullaby for a bebop baby' niet helemaal te verdedigen is, omdat ik uitga van de woorden 'Gute Nacht, Gute Nacht' en niet van - wat juist zou zijn, zoals Blok zegt: - 'Guten Abend, gut Nacht'. Maar natuurlijk ben ik in staat vier of vijf andere interpretaties te verzinnen, de een al beter dan de ander, en stuk voor stuk even eenvoudig te verdedigen. Als ik es een boek vol moet zien te krijgen, zullen we dat beleven.

Achterberg in 'Formules' en de dichter, of schrijver, die ernaar streeft de dingen samen te doen vallen met het woord - in weerwil van het sinds lang bekende feit dat de woorden in een literaire tekst niet naar een werkelijkheid (in de fysische wereld) verwijzen. Het opstel verwerp ik - achteraf. Maar natuurlijk niet om de 'bezwaren' die Blok ertegen heeft; uitsluitend om de bezwaren die ik ertegen kreeg. Ik voer Eichmann ten tonele, om te laten zien hoe die, met Kants kategorische imperatief in de hand, zich wist te verdedigen tegen een wereld die hem overwon. *Jud ist jud; Befehl ist Befehl; A = A; A op papier = A in de stoffelijke schepping.* Achterbergs probleem, dus. Het essay 'Formules' maakte me ervan bewust, dat de uitdrukking dat een tekst 'naar zichzelf' verwijst onbevredigend is. Wat is er dan aan de hand?

Ik schreef eens een boek, *De open ruimte*, daar gaat een woord aan vooraf. Daar staat ook een essay in, waaraan het boek zijn titel dankt. Tot nu toe heeft, voor zover ik dat naging, nog niemand de praktische waarde van deze lang niet lullige woorden aangevoeld. Er is, zo suggereer ik daar, tussen de stoffelijke wereld en een mens een zekere korrespondentie, en er is dan ook een bepaalde relatie tussen beide. 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. In 'Formules' verloor ik dat uit het oog. Om die reden is dat opstel niet geslaagd. Ik geef het aan afbraak prijs.

We moeten tot een konklusie komen, en ik citeer daartoe voor de laatste keer Blok: 'De afwezigheid van enige lijn in de samenstelling van het boek', zo zegt hij over iets dat ik n.b. de naam *Labirinteeek* gaf - die afwezigheid 'wekt de indruk dat voor De Groot alle gedichten uit alle tijden tegelijk en naast elkaar bestaan, dat het historisch perspectief daarin niet veel voor hem betekent, dat hij ze slechts beoordelen wil van zijn standpunt uit en naar wat ze voor hem betekenen.' Het is niet zo. Voor mij bestaan niet alle gedichten uit alle tijden naast elkaar en ook niet tegelijk - ik zou op die manier niet één gedicht kunnen lezen. Ik hou me bezig met maar één gedicht tegelijk: het moet iedereen zijn opgevallen. Wat Blok met dat historisch perspectief wil, ontgaat me. Ik probeer bij Crul, Staring, Gezelle en Gorter te zien met de ogen van de tijdgenoot van deze heren, en beschik dus eerder over een futuristisch perspectief.

Ik beoordeel dan ook niets van het eigen standpunt uit: wat ik zeg, berust op gegevens uit de tekst en op wat door de lektuur bewust wordt. Ik heb geen standpunt - iets

dergelijks heeft immers Sötemann al aangetoond. Ik ben dan ook niet star, als sommige hooggeleerde heren, die van Utrecht of Groningen uit mijn werk bekijken en daarbij doen of ze echt iets zien. Ik doe moeite de kameralens in te stellen naar de eisen van het moment, naar de eisen van het gedicht dat ik lees. Ik ben een beetje een casuïst met een beetje zeventiende-eeuws advokatenbloed. Daarom sta ik niet. Ik beweeg. Ik beweeg in de ruimte die openstaat voor het gedicht, en die het gedicht opent voor mij. Ik laat het gedicht geboren worden, ik laat me leiden door wat daar ontstaat, gelijk het gedicht dat emoties losmaakt in de ziel, zich grijpen laat door wat daar vrijkomt aan energie.

Maar goed, ik prijs me ook nu niet bij de heren critici aan, ik vraag ze niet eens te oordelen met het hart, want de ellende die daaruit voortspruit, is niet te overzien. Ik geef ze gelegenheid tot lof over mij, nu ik ze het labirint zo open heb gesteld, dit keer. Mijn welwillendheid is groot, en mijn begrip en inlevingsvermogen. Alleen ben ik voor sommige lui niet echt sympathiek. Ik vind nl. dat het er in beschouwend proza over literaire kunst niet om gaat die structuren te vinden, waarzonder de literaat, dit instituut zonder psychologie en zonder ziel, zijn visie niet geven kan, maar dat het erom te doen moet zijn, die wezenlijke bestanddelen van het kunstwerk bloot te leggen, waarzonder het geen kunstwerk is, of zou zijn. Literatenvisies zijn mij te loszinnig, te onnozel, te immoreel. Tegenover de literaat ben ik spontaan en onbekrompen intolerant. Mijn haat tegen deze lui wordt direkt akuut als ik maar één letter van ze in mijn buurt vermoed. Ik vind geen labirint in ze, geen open ruimte, geen perspectief, geen hoogte, geen diepte, laat staan een afgrond.

'Dom is niet hij die stomiteiten verkoopt, maar die, na ze te hebben begaan, niet weet hoe zich ertegen te dekken.' Wie zei het? Maar *Labirinteeek* verkocht geen stomiteiten, 'Formules' daargelaten. Ik verdedig *Labirinteeek* ook niet - ik val een mentaliteit aan - niet omdat ik er toevallig het slachtoffer van ben: ik ben maar een onbelangrijk iemand, maar omdat er systeem achter die mentaliteit schuilt: het systeem van onderdrukking en terreur. Sommige critici -en het is pijnlijk te moeten vaststellen dat ze zich in de NTG hebben genesteld - bepalen zich meestal tot een paar ideeën, de allerpedantste, de minst grootmoedige, de meest onverdraagzame, wat ze ook zeggen over de kwaliteiten van het eigen hart. Want omdat zij de representanten zijn van De Enig Ware Norm rust op wie in hun ogen geen 'insider' zijn het odium van absolute nietswaardigheid. Ik vond tot nu toe dat men literaire kritiek niet met de ellebogen schreef, en ik wil die opvatting tot mijn laatste snik toe verdedigen, al is ze dwaas, verwerpelijk en wereldvreemd. Ik heb geen andere dan deze. Ik haat het egoïsme der regenten: de vaders, de managers, de betweters, de paladijnen der traditie, de letterslaven, die in nieuwe situaties denken, zoals ze het gewoon waren in de oude. Dat Blok mijn antipaternalistische passage op p. 62 van *Labirinteeek* niet begrepen heeft, spreekt natuurlijk vanzelf. Wat zou deze leesblinde grootpapa nog in zichzelf moeten zoeken als hij zich door die tirade de ogen openen liet?

Hoewel ik niet beheerst wordt door de angst fouten te maken, moest deze antikritiek me toch van het hart. De ellende is dat lieden die zelf absoluut geen enkel vertrouwen hebben in de eigen, d.i. persoonlijke percepties, er altijd op uit zijn anderen te wantrouwen - met methodische zelfverzekerdheid. Ach, er is veel veranderd sinds Descartes. Maar we moeten nu eenmaal voorkomen dat het ostracisme der schriftgeleerden ons treft. Soms hou ik geen rekening met de hete vuren, waar b.v. de Nieuwe Taalgids mij voor weet te plaatsen. Zoals toen, toen ik mijn eerste aflevering van *Intieme optiekaan Soma* afstond. Want wat schreef dat tijdschrift daarvan? Ik citeer: 'Cornets de Groot zegt ter verklaring van zijn methode: "Ik denk niet, dus ik deug niet" - waarvan akte'. Nu goed, ze akteren maar. Zolang dat objectief, wetenschappelijk en volgens de normen van hun stringente systeem gebeurt, zolang er in het ik van wie die woorden schreef geen buitenwetenschappelijke motieven aan het werk zijn en tendentieuze voorlichting stelselmatig wordt vermeden, is dat natuurlijk ook helemaal in orde. Dan moet ik ij ook maar voor paal staan, zoals in het andere geval de hele redactie van de NTG voor de kat z'n kut haar fiat aan die woorden gegeven zou hebben, wanneer ze subjektivistisch, onnadenkend, haatdragend, wie weet - maar nou fantaseer ik -

ironisch over die bijdrage aan *Soma* zou hebben laten schrijven.

De wetenschap boekt vooruitgang door uitsluiting van het onverifieerbare. Maar soms is het eenvoudiger een essayist uit te sluiten dan al wat hij aan onverifieerbaars schreef.

Een drievoudig manifest

R.A. Cornets de Groot

1

Geestloos letterloos
van de letter in de geest
Niets in de letter niets in de geest
Geestelijke nood letterlijke nood
zo letter zo geest
Geen letter zonder geest
Gelijke letters gelijke geesten
Niets is in de letter, of het is ook in de geest
Een letter een letter een vent een vent.

2

De natuur kent geen letter - dies:
de natuur heeft geen chiffresysteem;
de natuur heeft geen chiffresysteem - dies:
niet in de natuur, in de geest is de letter:
niet in de natuur, in de geest is de letter - dies:
'natuurlijk' is van 'geestelijk' de ware tegenstelling.
Conclusie:
Het autonome literaire kunstwerk is schijn, Maya, fictie, illusie, onzin, quatsch, kul.

3

Eens wilde ik een boek schrijven, dat uitsluitend uit voetnoten bestond. Maar toen wist ik nog niet dat alleen academici patent hadden op deze vorm van nijverheid. Onmiddellijk verzette ik de bakens! Ik gooide alle systematiek aan kant en schreef daarentegen een drievoudig manifest, - uiteraard in de overtuiging dat een werkwijze als de mijne het vermogen in zich draagt perspectieven te openen - of ogen.

- Maar - zo zult gij zeggen: dat is hetzelfde!
De ogen wrijven zich de perspectieven uit! En inderdaad! De wonderen zijn van de lucht niet af! Integendeel! Ik vond uit dat *niets* onwetenschappelijker is dan het uitsluiten bij voorbaat van het wonder. Het zal de wereldvreemde lezer dan ook genoeg doen te vernemen, dat ik hierbij het wonder weer insluit: dit geschrift is een werkschrift! Daarin onderscheidt het zich trouwens nauwelijks van mijn andere werk, waarin ik, gelijk men weet of zou moeten weten, op mijn boerekloppe door Nederlands lettertuinen struin. Net als mijn ander werk laat ook dit ruimte open om met poëzie, proza, een boek, *letters* te klooiën. Ik schreef altijd al werkboeken: romantische werkboeken. Tegenover het geschrevene gedraag ik mij liefst als realist.

Goed! De klomp aan! De spandoeken omhoog!
Niemand weet een definitie voor poëzie? Niemand?
Dan ben ik Niemand, want ik weet een waterdichte!
Poëzie is geschreven taal in verticale vorm.
Ons volkslied bewijst het.
De concrete poëzie bewijst het.
Het meest klungelige eindrijm bewijst het.

Poëzie staat op een blad. Het typografische beeld is dat van een kolom of bewust gecomponeerde figuur. Het enjambement laat zien dat poëzie nooit eendimensionaal is, nooit lineair. Poëzie is tweedimensionaal, en staat dicht bij de schilderkunst (de abstracte) dan Lessing geloofde of weten kon.

- Wat krijgen we nou? Een poëtica op kindermisjespeil? Maar dat is toch veels te zinneprikkelend voor de meerderheid van ons volk?

- Geen vrees! Geen vrees! Natuurlijk heeft het literaire werk met de fysische wereld niets van doen. In dit opzicht zijn we het met de theoretici van het autonome literaire kunstwerk volkomen eens. Maar laten we die theorie eens geheel aanvaarden! We nemen aan dat het literaire kunstwerk op zichzelf staat. Dat het zichzelf is, en niet iets anders. Dat het geen lezer behoeft. Niet eens een maker, o poëet! Gelijk men weet is het beroemde dichtwerk *Spades uspades*, dat de *Ilias* en *The waste land* in schoonheid verre overtreft, het product van een gorilla, die toevallig papier in een tikmachine kon draaien, en op goed geluk de toetsen aansloeg: een epos van 15.000 verzen!

Niet wij hebben psychische spanningen, niet in ons voltrekt zich een innerlijk proces - dat alles is eigen aan het gedicht. Wat ik lezend onderga, zijn niet mijn ideeën, niet mijn emoties. Het ritme, de klanken, waar ik gestalte aan geef, zijn niet van mij. Ze zijn ook niet van de dichter: hij kreeg de vormen 'cadeau' en het zijn de vormen die de emoties maken, - niet andersom. Het autonome literaire kunstwerk ontnemt mij al wat ik mij eigen dacht. Terwijl ik het lees, besef ik dat mijn adem - hortend en hijgend - mijn adem niet is. Hij komt het gedicht toe. Niet alleen de woorden die ik lees - het lezen zelf; niet alleen de woorden die ik hoor - het horen zelf is eigenschap van het gedicht. Mijn lippen, tong, strottenhoofd, zenuwen, pupilvernauwingen, hartkloppingen, rimpels, grijze haren, alles, alles, body and soul and all of me - ik heb er geen moer meer mee te maken. Tegen het autonome gedicht is geen mens bestand: de lezer is dood, zo gauw hij te lezen begint!

Nu heb ik hier een autonoom gedicht. Ik lees het, - en, - het stort *mijn* tranen, het heeft *mijn* lach op mijn gezicht, spreekt met *mijn* stem, luistert met *mijn* oren - maar zelf *ben* ik niet, nu ik het lees. Ik heb het uit. Ik toon het een Eskimo. Hoe ongevoelig, bot, onaangedaan is hij! Heeft het gedicht dan niet: *zijn* ogen, *zijn* oren, *zijn* handen, zenuwen, bloed en wezen? Of heeft het alleen maar niet *zijn taal*?

Autonomie zeiden we, is *de* eigenschap van het literaire kunstwerk. Daarom ervaar ik emoties, sensaties, spanningen in de ziel, die de mijne niet zijn, en niet van de dichter, - niet van enig levend wezen. Ik sluit het boek. Ik lees niet meer. De spanningen zijn weg; de emoties: verdwenen. Ik ben terug mijzelf geworden. Ik voel me innerlijk zo arm, als vóór ik met lezen begon. Er is *niets* met mij gebeurd. Ik ben niet langer dood, want ik lees immers niet. Ik leef. Nu pas. Ik zeg al deze dingen, en iedereen weet dat ik letter voor letter lieg. Waarom immers straks, over een week, een jaar, tien jaar, die terugkeer naar de bron van al die gevoelens? Zou het niet kunnen zijn, dat ik, lezend, onontdekte gebieden in mijn geest - ontoegankelijk voor de Rede - binnendrong? Is het niet mogelijk, of hoogstwaarschijnlijk, dat ik tot de ontdekking kwam, dat aan mijn ontvankelijkheid voor wat letters bewerkstelligen in principe geen grenzen zijn? Dat ik eerder geloof dat de geest voor uitbouw vatbaar is, dan het gedicht autonoom? Pas als het gedicht gaat functioneren in de geest, en er deel van uit gaat maken, pas als mijn lezen de autonomie van het gedicht ongedaan maakt, en dat doet het, zo gauw *ik* lees, voert het gedicht me een beetje in de richting van universaliteit, en dat is, ik beken het, zinnenprikkelend. Maar het is in ieder geval geen fictie, schijn, Maya. Er bestaat geen autonomie - er bestaat uitsluitend zinnenprikkelende literatuur.

Het boek is dus dicht.

Ge leest het niet meer. Ge hoort het.

Zulk horen vernietigt de autonomie van het gedicht.

Leest gij het wéér, dan herkent ge het al bijna: als een deel van uw wezen. En één dat u moeilijk te ontfutselen zal zijn - hoe zeer ge het ook 'vergeet' - of vergeten zult.

Terug naar de poëzie.

Vestdijks isolatietheorie maakt duidelijk dat een gedicht, hoezeer het ook dienst doet als

schakel in een *reeks*, toch op en om zichzelf gelezen moet kunnen worden, hoewel het pas in samenhang met de rest zijn diepste geheimen prijs geeft. Zulke gedichten moeten dus wel 'heteronoom' zijn, nietwaar? Op zulke gedichten heeft de maker ook invloed, hoe weinig hij ook geneigd is, toe te geven aan een *imitatio naturae* - zich zelfs te buiten gaat aan de meest extravagante, ja wildste fantasie. Zijn schepping is dan ook geen *mimesis*. Ik noemde het, in navolging van Hocke - maar ik volg alleen de term - 'fantastikon': een voorstelling, die los staat van de stoffelijke wereld, maar waarvan de invloed op ons moeilijk kan worden ontkend, en die om die reden dan ook niet van ons kan worden losgemaakt.

Uiteraard is de aanschouwelijkheid ervan niet van zintuiglijke aard, maar van psychische, zoals Th. A. Meyer zegt. Meyer zegt bovendien dat de schrijver beperkt is tot een *Abbreviatur der Wirklichkeit*, maar duidelijk is, dat taal - in het literaire werk - integendeel de werkelijkheid van haar noodzakelijkheid berooft, zich concentreert op die kanten van de realiteit die niet van deze wereld zijn. Hoe zou het anders kunnen dat *déze* wereld meer en meer een imaginair karakter krijgt, naarmate het *fantastikon* kracht van werkelijkheid voor zich opeist? Taal - in poëzie - concentreert zich niet alleen op het psychische maar ook *tot* iets: tot formule, cifra, cryptogram - tot een teken dat de psychische aanschouwelijkheid veroorzaakt. Daarom is poëzie verticaal. Omdat poëzie veeleer concentreert dan isoleert, omdat poëzie middelpuntzoekend is, en streeft naar formalisering. Juist die middelpuntzoekende kracht doet het labyrint ontstaan, en de structuurcritici zijn er terecht van overtuigd, dat het om dat labyrint gaat, en niet om einddoel of punt van uitgang. Het gedicht deelt niet iets mee over een werkelijkheid buiten ons (N.B.: ik zeg niet: 'het gedicht verwijst niet naar een werkelijkheid buiten het gedicht' - als ik *dát* zeg, beaam ik een van de grondhypothesen van de autonome kunsttheoretici), maar het gedicht veroorzaakt een innerlijke wereld van aanschouwelijke aard, die niet is los te maken van de manier waarop de dichter zich uitdrukte. Het zal intussen wel duidelijk geworden zijn, dat ik zeggen wil, dat het gedicht als object van het bewustzijn niet van dat bewustzijn kan worden gescheiden. Het *fantastikon* bestaat niet in zichzelf. Het is een werking van de door het literaire kunstwerk geactiveerde psychische vermogens. Uiteraard treedt die werking alleen op, wanneer het bewuste subject die activering toelaat. M.a.w. wanneer het leest of luistert, wanneer het zich *dát* herinnert, wat het gelezen of gehoord heeft, en zich aldus bevrijdt uit de tyrannie van het heden.

Literatuur is onzin, natuurlijk, voor de empirische rede. Maar wat zou een mens ook met zulke rede moeten beginnen? In de aanvang is onze voorstellingsruimte open, leeg: een *baai*erd. Het lezen schept daar een wereld in - zo versta ik het *In den beginnen was het woord*, zonder dat woord als autonoom element op te vatten. Er is een realiteit die de stoffelijke kosmos transcendeert: door middel van literatuur.

Verantwoording

R.A. Cornets de Groot

Bron

r.a. cornets de groot, 'Labirinteeek'. Bert Bakker / Daamen NV, Den Haag 1968, p. 1-192

Drukgeschiedenis

Een hybrides geschrift is een gecorrigeerde herdruk van 'Labirinteeek III: Een hybridisch geschrift', in: *Raam*, mrt 1967, p. 51-57.

Een opregt gemoed / fragment is een gecorrigeerde herdruk; eerder in: *Maatstaf*, 14e jrg., nr. 7 (okt 1966), p. 555-566.

Prinses onder de heksen is een gecorrigeerde herdruk; eerder in: *Raam*, nr. 43 (mrt 1968), p. 53-57.

Het mirakels orakel is een gecorrigeerde herdruk; eerder in: *Maatstaf*, 15e jrg., nr. 5 (aug 1967), p. 309-328.

Idealist door gedrag is een gecorrigeerde herdruk; eerder in: *Maatstaf*, 14e jrg., nr. 2 (mei 1966), p. 160-166.

Het daglicht van de nacht is een gecorrigeerde herdruk van 'Labirinteeek II: Het daglicht van de nacht', in: *Raam*, nr. 30 (dec 1966), p. 30-34.

Balders zelfkick is een gecorrigeerde herdruk van 'Balders zelf-kick', in: *Maatstaf*, 14e jrg., nr. 9 (dec 1966), p. 726-737.

Awater op dood spoor is een gecorrigeerde herdruk; eerder in: *Maatstaf*, 15e jrg., nr. 10-11 (jan-feb 1968), p. 674-688. Herdrukt, onder aangepaste spelling, in: *Nooit zag ik Awater zo van nabij. Teksten omtrent Awater van Martinus Nijhoff, bijeengebracht door Dirk Kroon*, Den Haag, 1981, p. 184-193.

Formules is een gecorrigeerde herdruk van 'Labirinteeek 4: Formules', in: *Raam*, nr. 39 (sept 1967), p. 79-87.

Een quiz, Een nieuwe Ikaros, Het afwijkend sonnet bij Gerrit Achterberg, Een dubbelessee bij Achterbergs Dwingelo en Besproken plaats verschenen hier voor het eerst.

Algemene opmerkingen

Dit bestand biedt, behoudens een aantal hierna te noemen ingrepen, een diplomatische weergave van *Labirinteeek* van R.A. Cornets de Groot uit 1968.

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 (2, 12, 31, 41, 109, 136 en 167) zijn niet opgenomen in de lopende tekst.

[ongenummerde pagina (p. 3)]

r.a. cornets de groot
labirinteeek

Opstellen over:
Guido Gezelle
A.C.W. Staring

Jan G. Elburg
Lucebert
Willem Elsschot
Antonie Donker
Herman Gorter
M. Nijhoff
Remco Campert
Cornelis Crul
Gerrit Achterberg

Bert Bakker / Daamen nv
Den Haag 1968

[ongenummerde pagina (p. 5)]

Eerste druk 2000 eksemplaren, zomer 1968
Omslag en verzorging Pieter van Delft, New York
Druk Semper Avanti, Den Haag

Copyright R.A. Cornets de Groot

[ongenummerde pagina (p. 6)]

Inhoud

Labirinteeek

Een hibridies geschrift (over Guido Gezelle), 9
Een opregt gemoed (over A.C.W. Staring), 21
Prinses onder de heksen (over Jan G. Elburg), 33
Een mirakels orakel (over Lucebert), 43
Idealist door gedrag (over Willem Elsschot), 65
Het daglicht van de nacht (over Anthonie Donker), 75
Balders selfkick (over Herman Gorter), 83
Awater op dood spoor (over M. Nijhoff), 95
Een quiz (over Remco Campert), 111
Een nieuwe Ikaros (over Cornelis Crui), 125

Vier opstellen over Gerrit Achterberg

Het afwijkende sonnet bij Achterberg, 139
Een dubbelesseej bij Achterbergs Dwingelo, 150
Formules, 157
Besproken plaats, 169

[ongenummerde pagina (p. 7)]

Labirinteeek

[ongenummerde pagina (p. 137)]

Vier opstellen over Gerrit Achterberg

[pagina 192)]

Lijst van afbeeldingen

Margaret Bourke-White

Examination of conscience, 8

Bernhard Picart

De maaltijd in de loofhutten

Museum Fodor, Amsterdam, 20

Ed van der Elsken

Een liefdesgeschiedenis in Saint-Germain des Prés

De Bezig Bij, Amsterdam, 32

Lucebert

Tekening

Hans Andreus, Italië, A.A.M. Stols, Den Haag, 42

Marc Chagall

Tekening

Paul Eluard, Le dur désir de durer, Bordas, France, 64

Zwitsers berglandschap, 74

C.A.B. Bantzinger

Margot Fonteyn, 82

Jan Roëde

Tekening, 94

Peter Jansen

Schilderij, 110

Antwerpse Meester

Stilleven met uilenspiegel

Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam, 124

Aubrey Beardsley

The black cape, 1893, 138

Grafische rekonstruktie van de melkweg met de plaats van de zon (pijl), 148

Saul Steinberg

Tekening uit The Passport, 156

Zuil in de Artemistempel te Athene, 168