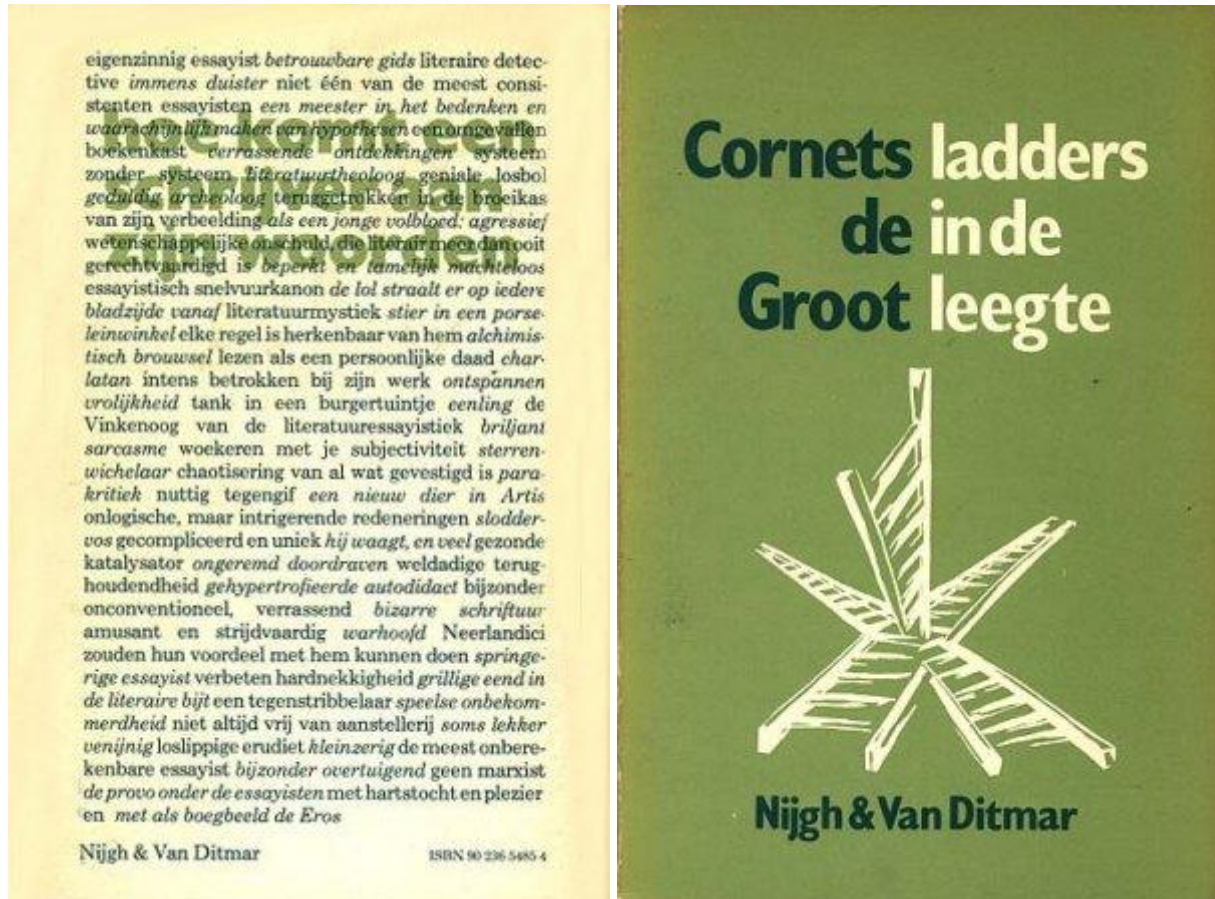


Verzameld werk - Ladders in de leegte

R.A. Cornets de Groot



[p. 7]

INHOUD

Met andermans veer	7
Plagiaat, een beroepsdeformatie?	16
Verduistering van bronnen	23
Een onopvallende Uebermensch	35
Penelope' s einde in zicht	41
Hendrik Cramers verhaal	46
Rilke, Rilke, Rilke!	57
Contact, of de herkenning van het eigene in de ander	83
Daar rijdt een koffiebroodje door de straat!	88
Een fase tussen de 18e en 19e eeuw	92
Van Windsels bevrijd	101
Marx, drank en die lekkere muze	113

Op zoek naar het midden	134
Een ladder in de leegte	159
Hoofdstuk 1 <u>Ontoereikendheid van de close reading</u>	159
Hoofdstuk 2 <u>Voorbeschouwing</u>	183
Hoofdstuk 3 <u>Een discussie over het begrip lichamelijke taal</u>	209
Hoofdstuk 4 <u>Foutenanalyse</u>	218

[Achterflap]

hoe komt een schrijver aan zijn woorden

eigenzinnig essayist *betrouwbare gids* literaire detective *immens duister* niet één van de meest consistenten essayisten *een meester in het bedenken en waarschijnlijk maken van hypothesen* een omgevallen boekenkast *verrassende ontdekkingen* systeem zonder systeem *literatuurtheoloog* geniale losbol *geduldig archeoloog* teruggetrokken in de broeikas van zijn verbeelding *als een jonge volbloed: agressief* wetenschappelijke onschuld, die literair meer dan ooit gerechtvaardigd is *beperkt en tamelijk machteloos* essayistisch snelvuurkanon *de lol straalt er op iedere bladzijde vanaf* literatuurmystiek *stier in een porselijnkast* elke regel is herkenbaar van hem *alchimistisch brouwsel* lezen als een persoonlijke daad *charlatan* intens betrokken bij zijn werk *ontspannen vrolijkheid* tank in een burgertuintje *eenling* de Vinkenoog van de literaturessayistiek *briljant sarcasme* woekeren met je subjectiviteit *sterrenwichelaar* chaotisering van al wat gevestigd is *parakritiek* nuttig tegengif *een nieuw dier in Artis* onlogische, maar intrigerende redeneringen *sloddervos* gecompliceerd en uniek *hij waagt, en veel* gezonde katalysator *ongeremd doordraven* weldadige terughoudendheid *gehypertrofieerde autodidact* bijzonder onconventioneel, verrassend *bizarre schrijftuur* amusant en strijdvaardig *warhoofd* Neerlandici zouden hun voordeel met hem kunnen doen *springerige essayist* verbeteren hardnekkigheid *grillige eend in literaire bijt* een tegenstribbelaar *speelse onbekomerdheid* niet altijd vrij van aanstellerij *soms lekker venijnig* loslippige erudiet *kleinzerig* de meest onberekenbare essayist *bijzonder overtuigend* geen marxist *de provo onder de essayisten* met hartstocht en plezier en *met als boegbeeld de Eros*

Verantwoording

Cornets de Groot

Bron

Cornets de Groot, 'Ladders in de leegte'. Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage, 1981, p. 1-232.

Algemene opmerkingen

Dit bestand biedt, behoudens een aantal hierna te noemen ingrepen, een diplomatische weergave van *Ladders in de leegte* van Cornets de Groot uit 1981.

Redactionele ingrepen

Eindnoten in de tekst zijn in hyperlinks omgezet. Bij de eindnoten zijn aanklikbare pijltjes geplaatst waarmee naar de betreffende plaats in de tekst kan worden teruggekeerd. De eindnoten op p. 225-228 bij de vier hoofdstukken van het essay 'Een ladder in de leegte' zijn aan het eind van de respectievelijke hoofdstukken geplaatst, en volgen dus niet de paginering van het boek.

Een aantal delen van de tekst is in deze publicatie niet overgenomen. Hieronder volgen de tekstgedeelten die wel in het origineel voorkomen maar hier uit de lopende tekst zijn weggelaten. Ook de blanco pagina's 6, 230 en 232 zijn niet opgenomen in de lopende tekst.

Inhoud en drukgeschiedenis

[Met andermans veer](#) [Over: plagiaat, Van Moerkerken, Speenhoff]. [Bewerking van 'Met andermans veer I. Dief van de volksmond', in: *Raam*, nov-dec 1969].
p. 7-15.

[Plagiaat, een beroepsdeformatie?](#) [Over: plagiaat]. [Bewerking van 'Met andermans veer II. De vaderloze creator', in: *Raam*, mrt 1970].
p. 16-22.

[Verduistering van bronnen](#) [Over: H. Mulisch, Nietzsche]. [Gecorrigeerde herdruk van 'Met andermans veer III. De tyrannie verdrijven', in: *Raam*, aug-sept 1970].
p. 23-34.

[Een onopvallende Uebermensch](#) [Over: H. Mulisch, 'Wat gebeurde er met sergeant Massuro? ' in: H. Mulisch, *Verzamelde verhalen*, Amsterdam, 1977, p. 455-478].
p. 35-40.

[Penelope's einde in zicht](#) [Over: S. Vestdijk, Van Looy]. [Gecorrigeerde herdruk van 'Met andermans veer IV. De moeder van een moeder', in: *Raam*, nov 1970].
p. 41-46.

[Hendrik Cramers verhaal](#) [Over: S. Vestdijk, 'Ierse nachten', Den Haag, Rotterdam, 1946, en 'De vijf roeiers', Den Haag, Rotterdam, 1951].
p. 47-56.

[Rilke, Rilke, Rilke!](#) [Over: R.M. Rilke, H. Mulisch, Lucebert, Slauerhoff]. [Gecorrigeerde herdruk van 'Rilke! Rilke! Rilke!', in: *Nieuw Vlaams tijdschrift*, jan-feb 1980].
p. 57-82.

[Contact, of de herkenning van het eigene in de ander](#) [Over: Lucebert, Slauerhoff, Po Tsju I]. [Bewerking van 'Met andermans veer II (sic: VII). Schakels naar een topos', in: *Raam*, feb-mrt 1971].
p. 83-87.

[Daar rijdt een koffiebroodje door de straat!](#) [Over: W.F. Hermans]. [Gecorrigeerde herdruk van 'Daar rijdt een koffiebroodje door de stad', in: *Vlaamse Gids*, sept-okt 1978].
p. 88-91.

[Een fase tussen de 18e en de 19e eeuw](#) [Over: A.C.W. Staring].
p. 92-100.

[Van Windsels bevrijd](#) [Over: neoromantiek, romantiek, Van Alphen, Potgieter, Hanlo]. [Bewerking van 'Van windsels bevrijd', in: *De Gids*, sept 1974].
p. 101-112.

[Marx, drank en die lekkere muze](#) [Over: Jan G. Elburg]. [Bewerking van 'Marx, drank en veel te veel muzen', in: *Bzzlletin*, feb 1976].
p. 113-133.

[Op zoek naar het midden](#) [Over: S. Vestdijk, *Het genadeschot*, Den Haag, 1964]. [Eerder in: *Was ik er ooit eerder?*, Den Haag, 1980].
p. 134-158.

Een ladder in de leegte [Over: C.W. van de Watering, *Met de ogen dicht. Een interpretatie van enkele gedichten van Lucebert als toegang tot diens poëzie en poëtica*, Muiden, 1979]. [Gedateerd Leiden, 17 december '79].

Vierledig essay, achtereenvolgens:

[Ontoereikendheid van de close reading](#)

p. 159-182.

[Een voorbeschouwing](#)

p. 183-208.

[Een discussie over het begrip lichamelijke taal](#)

p. 209-217.

[Foutenanalyse](#)

p. 218-225.

[ongenummerde pagina (p. 1)]

Ladders in de leegte

[ongenummerde pagina (p. 2)]

Van dezelfde schrijver: *Contraterrein*
Intieme Optiek

Striptease

[ongenummerde pagina (p. 3)]

Cornets de Groot

Ladders in de leegte

Essays

hoe komt de schrijver aan zijn woorden?

Nijgh & Van Ditmar
's Gravenhage

[ongenummerde pagina (p. 4)]

@ 1981 by B.V. Uitgeverij Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage.
Voor België: C. de Vries-Brouwers PVBA / Antwerpen
Omslagverzorging: Kees van der Hoeven
523021/ISBN 90 236 5485 4

[ongenummerde pagina (p. 231)]

Cornets de Groot

Striptease

ISBN 90 236 5423 4

Lilith komt in de literatuur voor onder namen, die soms in de medeklinkers aan haar herinneren: Lolita, Liesje in Luiletterland. Bezongen door dichters, visueel uitgebeeld in de film, is zij in wezen alles eerder dan een natuurprodukt: een schepping van de cultuur van mannen, kinderlijk, zonder individualiteit, een 'ding' waaraan de minnaar zich verwerkelijk, omdat zij zijn genie inspireert.

Cornets de Groot zegt zelf:

Mijn boek striptease is geen roman, geen essay, geen autobiografie, dagboek of egodocument. Van jongsaf aan gaf ik me in een 'werkschrift' rekenschap van de zaken die ik met een zekere bewustheid ondernam. Zo had ik als kind een werkschrift 'schaken' en een voor de 'verzorging van pluimvee'.

Een werkschrift bij het tekenen en schilderen en één bij mijn lectuur. Striptease is zgn. zo'n werkschrift bij het essayeren.

Cornets de Groot heeft al vele essaybundels op zijn naam staan. In een kritiek op 'Intieme optiek' stond o.m.: 'Voor wie van literatuur houdt is de optiek van Cornets de Groot even boeiend'. Deze zinsnede geldt zeker voor zijn nieuwe bundel.

Met andermans veer

R.A. Cornets de Groot

[p. 7]

De menselijke geest is - en hoe verder van Adam verwijderd, hoe meer - afhankelijk. Wat een mens denkt, zegt, schrijft, voelt, dicteert, laat dicteren of zich dicteren laat, - door de dwerg die schuil gaat in zijn onbewuste, of, om Nijhoff recht te doen, die in de taal schuilgaat, of in de tikmachine - is gebonden aan anderen: voorgangers en tijdgenoten. Ieder woord, ieder idee is bewijs van gebrek aan oorspronkelijke, Adamische originaliteit. Mijn eerste zin hierboven is een gemeenplaats, de volgende een psychologische theorie, al komt de dwerg van Vestdijk en het stuk daarna uit de koker van Nijhoff; de derde zin komt uit de ideeënwereld van W.F. Hermans, die er ook wel geen bezwaar tegen maken zal dat ik die overneem, want sinds het boek *Prediker* heeft de opvatting die eruit spreekt, geen veranderingen ondergaan. Zo werkt, spreekt, schrijft iedereen.

Een menselijk leven dat zich op den duur niet met tien, twintig andere levens vermenigvuldigt, verdient de naam van leven nauwelijks, - dit om Vestdijk te citeren. De druk op onze ontvankelijkheid is zo enorm, dat niemand in ernst vol kan houden ergens de bron van te zijn: men is een meer, waar de bronnen in uitstromen, - dit om ook zelf eens een gemeenplaats in première te brengen, zoals Jacob Israël de Haan zei, al loop ik het risico ook nu, en dan zonder het te weten, iemand te plagiëren. Men zou als schrijver dol worden van het geringe percentage eigen inbreng en er de pen bij neergooien, als men zich niet spiegelen kon aan de plagiatenwrekers, die hun werk natuurlijk met een beduidend kwader geweten zouden moeten uitvoeren dan wij, aangezien ook zij niet van vreemde smetten vrij kunnen zijn. Maar natuurlijk is zulk plagiëren als waar ik het hier over heb, geen laakbaar feit. Wie zich van de volksmond bedient, kan bezwaarlijk voor dief doorgaan, ook al tut hij een algemeen bekende theorie met een klein

[p. 8]

gejat letterkundig ornament op. Kennelijk aanvaardt men dat putten uit andermans wijsheid niet als plagiaat zal worden beschouwd: wat geestelijk bezit is van een volk is ook geestelijk bezit van ieder lid ervan. Maar dat een artist zich wendt tot deze overgeleverde schat van zegswijzen (sprookjes, sagen, etc.), kan maar één oorzaak hebben: bij herkent in die opslagplaats van volkse wijsheid iets dat hij van nabij herkent, dat hij van zichzelf kent, en dat hij plotseling daar, ginds, buiten het eigen ik ontdekt. Een spanning ontstaat tussen identificatiedrang en poging tot afstand: de arme man wordt slachtoffer van zijn symbolisme... Daar ontkent hij zijn ik al en wenkt het bovenpersoonlijke dat woont in die taalschat, - die *hij* ontdekte? Wie bewogen wordt door wat hij met anderen gemeen heeft, doet afstand van zijn individualisme - althans voor de duur van deze 'regressie'.

Maar dit mechanisme kan ook andersom werken.

Iemand schrijft iets en zijn creatie doet de lezer gestalten ontmoeten, zo menselijk-niets-dan-menselijk, dat het niet anders kan of hele volksstammen herkennen in die schepping iets dat ze van nabij kennen, dat ze kennen van zichzelf, en dat ze daar, ginds, plotseling, buiten het eigen milieu ontdekken. Reeds hoort het werk de schepper ervan niet meer toe: het wordt hem

ontvreemd, het wordt ingelijfd bij de schat van allemans wijsheid, het wordt 'ontindividualiseerd': wat is de werkzaamheid van een dichter? Niet eigenlijk scheppend immers! Maar verlossend, 'maieutisch' in Socratische zin, zoals Vestdijk het van Nijhoffs dichter zei, - deze, die alleen het in de taal verscholen gedicht heeft uitgehakt.

Maar Nijhoffs poëzie werd hem niet door het volk ontstolen, al heeft hij er zich moeite genoeg toe gegeven. Hij beseftte wel de scheiding tussen ik en niet-ik, maar zonder te streven naar een oplossing in de geest van Van Eeden met zijn Walden, van Gorter met zijn socialisme, of van Derkinderen met zijn schilderswerkplaats.

P.H. van Moerkerken werd van de laatstgenoemde de eerste leerling; van hem ontving hij zijn vorming, hetgeen hij zich na

[p. 9]

vijftwintig jaar, als hij docent wordt op de Rijksacademie voor beeldende kunsten te Amsterdam waar Derkinderen dan directeur van is, in zijn intreedere nog herinnert. Maar Van Moerkerken was ook literator. Hij schreef een serie romans, *De gedachte der tijden*, waarin hij aan zijn opvatting van een verleden dat zijn zin aan de toekomst openbaart, gestalte geeft. 'Misschien,' zegt hij in zijn *De wereld van het schone en zinvolle beeld*, 'kunnen wij onze ogen even richten naar de toekomst en een antwoord vermoeden op de vraag, of ook de christelijke cultuur der middeleeuwen, over tijden van verwarring en ontbinding heen, naar een latere wereld zal overdragen de diepe zin harer onovertroffen-schone en sobere vormen'. Want de vernieuwing van het leven die sinds de Franse revolutie de onderdrukten als een aards Utopia voor de geest zweeft, zei deze op de middeleeuwen verslingerde idealist niet veel. Zijn opvatting bevredigt ónze historische zin dan ook allerminst. Maar ze bevredigt de droom der welgestelden van toen, wie zo'n vernieuwing, per revolutie te brengen, onwenselijk voorkwam, - wie hun onlustgevoelens meenden op te kunnen lossen in het besef van een individuele schuld, die af te betalen was door afstand te doen van ijdelheid, hoogmoed en trots. Door hun individualisme op te doen gaan in een broederschap van artisten in dienst van de gemeenschap.

In 1911 schreef Van Moerkerken zijn novelle *Jan van den Dom*: een verhaal van zulke offerbereidheid na grote trots. 'Wat mijn verhaal van Jan van den Dom betreft', schrijft hij in het jaarboek van *Oud Utrecht* (1945/46), 'dr. ir. G.W. van Heukelom duidt het op de juiste wijze aan als "een droom"..."

Eerder dan enig werk van Nijhoff kwam *dit* verhaal voor nationalisering in aanmerking, en dat gebeurde ook.

Van Moerkerken vervolgt in zijn opstel *Jan van den Dom of hoe een zg. 'legende' ontstaan kan*, waaruit ook het citaat van hierboven afkomstig is: 'De vertelling "Jan van den Dom", in 't begin van januari 1911 geschreven, verscheen in *De Gids* van 1 maart d.a.v., in 1912 in een bundel verhalen en in 1929 afzonderlijk. Deze fantasie rondom een naam en een roemrijk bouwwerk uit het verleden berust () niet op een oude overlevering en evenmin op een "le-

[p. 10]

gende" of een "sage", termen die zelden juist worden onderscheiden.

'Maar al was er dan geen legende, toch ontstond er een. Ten tijde van de voltooiing der herstellingswerken aan de Domtoren werd mij een artikeltje uit een Utrechts blad getoond, dat de inhoud van mijn verzinsel, zonder bronvermelding, in 't kort navertelde als een authentieke legende over Jan van den Dom. Enkele jaren later ontving ik een schrijven van een auteur, die mededeelde dat hij een bewerking van de legende van de bouwmeester had gemaakt, waartoe

hij de stof had ontleend aan een artikeltje in het Utrechts blad! Maar daar hij vervolgens vernomen had dat door mij reeds iets dergelijks was gedaan, (hij onderstelde dat ik het had geschreven “op een plechtigheid ter gelegenheid van de Domrestauratie” en eveneens mijn inspiratie had geput uit het krantestukje met de zg. legende) vroeg hij verlof, zijn bewerking toch te mogen publiceren. Ik lichtte hem in over de juiste toedracht en maakte geen bezwaar tegen de uitgave van zijn bewerking, mits hij zijn bron vermeldde en niet van een “legende” wilde spreken. Ik heb haar echter nooit onder ogen gehad.

‘Vermoedelijk is met het dagbladartikeltje (plusminus 1929) de legende ontstaan, dat er een “legende van Jan van den Dom” was overgeleverd uit oude tijd. In zijn bundel *Utrechtse overleveringen uit de Middeleeuwen* (Utrecht, 1941) schrijft de heer G.A. Evers: “Aan de wording van de toren is een legende verbonden. Ze steunt ongetwijfeld op een vervloeiing van waarheid met verdichting, vormde zich allengs tot een verhaal, waarin de historische kern niet meer te onderkennen is”. En: ‘Van Moerkerken gaf de vorm aan de mondelinge overlevering’.

‘Op 1 maart 1944 dook in het Alg. Handelsblad de legende weer op. De rubriek “Van huis en heem” bevatte een artikeltje *Domtoren van Utrecht*, tot herdenking van het feit dat “iets meer dan vijftien jaar geleden Nederlands hoogste toren, prachtig gerestaureerd, werd ontdaan van de lelijke houten steigers, die meer dan een kwart eeuw de bisschopsstad hadden ontsierd”. En verder: “Maar nu beheerst de schepping van Jan van den Dom en zijn opvolgers weer in volle glorie de gehele omgeving en laat elke dag weer zien, tot

[p. 11]

welke enorme verrichtingen onze voorouders uit de middeleeuwen in staat waren. Zij hadden daar dan ook waarlijk veel voor over. Wij herinneren slechts aan het sterke en toch tragische verhaal van de eerste bouwmeester, een jonge man met vurige liefde in het hart voor een meisje maar ook voor zijn werk. Agnes deed hem de kloosterschool verlaten, maar door zijn opdracht verliet hij haar...” ‘Hier schijnt de legende al tot historie geworden te zijn. Ten slotte las ik in de Nieuwe Rotterd. Ct. 27 febr. 1946, naar aanleiding van de a.s. Lustrumfeesten van dit jaar, dat een tweede prijs was toegekend aan een openluchtspel Jan van der Doem, waarbij de schrijver is uitgegaan van de schone legende van de bouwmeester van de Domtoren’. Enzovoort.

Voor ik uit deze geschiedenis een paar conclusies trek, wil ik een gelijksoortig geval aan de orde stellen. In 1960 knipte ik uit een krant (welke? Ik weet het niet meer: op mijn knipsel vermeldde ik geen bron, geen auteur, geen datum, behalve het jaar; ik had nog niet het idee eens te zullen gaan schrijven, zeker niet over deze zaak) de volgende tirade:

‘De klap op de vuurpijl voor ons Nederlanders (ik cursiveer het maar: het gaat om de nationalisering van een artistieke schepping! - CN) is het letterlijk citaat - couplet en refrein - van wijlen Koos Speenhoffs schutterslied: *Daar komen de schutters van Rotterdam*. Viel met dit *Divertissement* de oude Rotterdamse bard, vijftien jaar na zijn tragische dood, door de mand? Want dat de Parijzenaar Jacques Ibert deze zo *Hollandse* (cursivering aangebracht, CN) melodie - het is hier bijna een volkslied geworden - van Speenhoff genomen heeft, is bijna ondenkbaar. Volgens Pierre Dervaux is de melodie zeer en vogue geweest in het Montmartre van 1900 en oudere bewoners van die buurt kennen de mars nog wel. De olijke Speenhoff heeft haar naar Holland gebracht, heeft zijn schuttersrijmpje erboven gezet, en zo is dit melodietje, dat in het “muzikale oeuvre” (let even op de gevoelswaarde van de aanhalingstekens, CN) van Speenhoff een unicum was, een Nederlands Volkslied geworden, dat ook onze kinderen nog kennen’.

[p. 12]

Het artikel is een fragment, misschien uit een filmbespreking (misschien uit een muzikrecensie, wie zal het zeggen?) want Ibert schreef zijn *Divertissement* voor kamerorkest als muziek bij de (stomme) film *Chapeau de paille d'Italie*. Het is lichtvoetige muziek, die spotzieke grappen maakt met tot op het bot afgekloven cliché's, waarbij een geestige behandeling van overbekende citaten allerminst wordt versmaad.

Maar men ziet wat er gebeurt:

Speenhoff brengt een lied dat al in 1906/'07 - toen Ibert nog een jongetje was - Nederlands volksbezit was geworden. Twintig jaar later komt Ibert met dezelfde deun (hij schreef zijn *Divertissement* in de jaren '27/'28; de muziek werd door Daraud uitgegeven Parijs, 1931). Natuurlijk kon Ibert die muziek niet hebben gemaakt. Maar kon Speenhoff die muziek hebben gemaakt? 'Dat Ibert deze muziek van Speenhoff zou hebben genomen, is bijna ondenkbaar!' U ziet het. Het probleem is nu gereduceerd tot de vraag: 'Waar hebben de heren dán hun muziek vandaan gehaald?'

Dervaux verzint een volkje, dat in Parijs (of laat het uitsluitend Montmartre zijn geweest) dit liedje moet hebben gekend, maar waarvan de auteur zoek is, of schuil gaat in de noten.

Speenhoff is volgens deze theorie alleen maar een schakel die Frans volksbezit voor ons nationaliseerde. In feite wordt Speenhoff, die vaker geplagieerd werd, dan dat hij plagieën nodig had, van plagiaat beschuldigd.

Maar wat is de werkelijkheid? In een radio-interview van 18 februari 1965 verklaarde Johan de Meester voor de Vara-radio, dat hij Speenhoffs muziek naar Ibert had gestuurd, die het al dan niet met goedvinden van de 'Rotterdamse bard' voor het vijfde deel van zijn *Divertissement* benutte.

Ik vergelijk nu even de twee kwesties:

De auteur die Van Moerkerken om toestemming vroeg voor publicatie van zijn bewerking van de legende, publiceerde ten slotte zijn werkstuk niet. En deze gemankeerde publicatie van Van Moerkerkens navolger verdreef de waarheid: een onlustgevoelen

[p. 13]

('Ik ben maar een imitator') verdrong het werk in een bureaula, een klapper: het onbewuste; en daarmee bleef de legende bestaan, dat er een legende bestond.

Ibert, die Speenhoffs lied van Johan de Meester kreeg toegezonden, publiceerde zijn letterlijk citaat wèl, - maar onbekend is, of hij daartoe toestemming van Speenhoff kreeg. Hij vermeldt zijn bron net zo min als Van Moerkerkens nabootser. Berust ook dit op een gevoel van onlust? Wie weet! Maar in ieder geval had hij een tegengif. Hij kon altijd zeggen: 'Ik citeer zó veel; de ontwikkelde leek kan zelfs zeggen, van wie.'

Zo schuilen de onlustgevoelens niet zo zeer bij hem, als wel in de boezem van wie níet zeggen kan: 'Dit citaat is van Speenhoff afkomstig'. Tot dezulken behoorde Dervaux, en door hem werd in dit geval de waarheid verdreven. Zó ontstond de legende dat er in Montmartre een lied uit de hemel was komen vallen.

Vat ik nu samen wat beide gevallen met elkaar gemeen hebben, dan onthult zich een specifieke ontwikkeling in de receptie van een oorspronkelijk kunstwerk, die plagiaat eenvoudig begunstigt - en erger nog: die de oorspronkelijke auteur op zijn best beschouwt als iemand die aan een overlevering gestalte geeft, en op zijn beroerdst als iemand die plagiaat pleegt.

Het werk dat zo'n ontwikkeling kan veroorzaken, moet in de eerste plaats een regressie

mogelijk maken bij velen, en dit telkens doen zodra het gehoord, gezien of anderszins ervaren wordt, zodat er een soort traditie ontstaat, eventueel een voorspelbaar sociaal gedrag, als bv. bij het zingen van het volkslied op het voetbalveld. Het moet de drang bij velen om zich van anderen te onderscheiden tot een minimum reduceren; het moet aan de behoefte om niet op te vallen, aan het saamhorigheidsgevoel sterk appelleren. Daarmee is de eerste stap gezet en kan het werk worden genationaliseerd: de oorspronkelijke auteur wordt vergeten, d.w.z. in het onbewuste verdrongen. De volgende fase is die van het ontstaan van de legende: de bron is reeds gepasseerd, het ongeloof dat er een *individuele* bron is, vestigt zich en het geloof dat er een dieper, een collectieve moet zijn, doet vooroordelen ontstaan, die zich laten

[p. 14]

rationaliseren tot een 'theorie'. In de behoefte aan referentie wordt voorzien (op de wijze van G.A. Evers, hierboven door Van Moerkerken genoemd), ja, zelfs worden *autoriteiten* geciteerd (Dervaux) in het streven naar 'wetenschappelijke' zekerheid dat de oorspronkelijke auteur in feite een plagiërende grappenmaker is! Of een schakel, desnoods *de* schakel, tussen de gemeenschap en die bron, die dieper wezen moet dan de kunstenaar zelf kan zijn. Zijn werk is immers niet eigenlijk scheppend geweest, maar verlossend, zou Nijhoff hier zeggen, 'maieutisch', etc.

De slotfase is, dat de uitdagende werking die het kunstwerk op het innerlijk leven van het publiek of op het sociaal gedrag ervan heeft, tegenover het recht op vrijheid van inzicht een zoekverbod plaatst, onder aanvoering van wetenschappelijke argumenten, dito citatendwang en al, waardoor het vooroordeel het wint van de kritische zin.

De geschetste ontwikkeling toont m.i. een parallel - tot op zekere hoogte - met Nijhoffs poëtika (zoals die door Oversteegen wordt uiteengezet in *Vorm of vent*), en in ieder geval toont de ikfiguur uit *Awater* de neiging om de identiteit van een ander met een sterker ik dan hij over te nemen: hij imiteert zijn voorbeeld in alles en zijn denk- en gedragspatroon vertoont dwangmatige trekken. Tot het moment dat een ander de ban verbreekt (de vrouwelijke heilssoldaat).

In mijn jeugd hadden we in Indonesië een paar baboes die *lattah* waren. Dat betekent dat ze, aan het schrikken gemaakt, alles nazeiden wat je ze toeriep, en vaak ook je gebaren daarbij overnamen. Je kon ze op die manier vaak minuten lang bezig houden, en samen met vrienden vonden we dan ook het spel uit: 'Doe wat ik doe, en zeg wat ik zeg', een zin die we in een bepaalde, monotone, toch melodieuze zeggingswijze eindeloos herhaalden, bij het maken van de grilligste bewegingen, die onze slachtoffers dan tot ons genoegden, maar minder tot het hunne van ons overnamen. Dit ongetwijfeld kolonialistisch sadisme heerst nóg in de Germaanse kinderziel: 'Al wie met ons mee wil gaan / die moet onze manieren verstaan'.

[p. 15]

Dit beginsel is werkzaam in de poëtika van Nijhoff en in het gedrag en zieleven van de ik uit *Awater*. Maar jaren voordat Nijhoff zijn theorie (die Oversteegen formuleert) lanceerde, bestond er een kunst - deze van Van Moerkerken en Speenhoff - die uit de taal (en uit de muziek) scheen te zijn losgehakt, die 'onpersoonlijk', althans bovenpersoonlijk scheen. Zij werden tenminste opzijgeschoven als originator van hun werk, en dat werd maat voor maat, en nagenoeg woord voor woord door anderen overgenomen, en zonder bronvermelding gepubliceerd.

Van Moerkerkens verhaal herkent men in *De sage van Jan van den Dom* door Henk Kuitenbrouwer, broer van Albert Kuyle (Louis Kuitenbrouwer), te vinden in de kleurige

Zonnewijzer, almanak voor het Katholieke gezin (Spectrum, Utrecht, 1939), een boek dat van antifascistische katholieken als Anton van Duinkerken en Jan Engelman geen werk bevat. Hetzelfde verhaal is N.B. ook in een schoolbloemlezing terecht gekomen, nl. in *Het kompas*, samengesteld door P. Maassen (J. Noorduyn en zoon, N.V. Gorinchem, 1972).

Plagiaat, een beroepsdeformatie?

R.A. Cornets de Groot

[p. 16]

In een nogal zot ingezonden stuk in *Het Vaderland* van 28-7-'42 schrijft A.F. Mirande, die het nodig vond de louche praktijken van plagiator Jan H. Eekhout in bescherming te nemen tegen de bezwaren van Martinus Nijhoff en G.H. 's-Gravesande:

'Een "plagiarius" was bij de Romeinen een "mensenrover", een zielenrover". Wij beschaafde Nederlanders, die voor iets ergs meestal een vreemd woord bezigen (wij zijn nu eenmaal humanisten, d.i. humane lieden) verstaan onder plagiaat: diefstal van geestelijke eigendommen.'

Maar het woord 'plagiarius' kreeg bij de Romeinen pas de betekenis die Nederlanders eraan hechten van Martialis, de dichter, die een zekere Fidentinus op poëtische maar gevoelige wijze aan het verstand bracht dat het niet netjes is, andermans werk als het eigene voor te dragen en onder eigen naam uit te geven. Martialis vergeleek zijn nog ongepubliceerde epigrammen, hem door Fidentinus ontstolen, met vrijgelaten slaven en noemde de letterdief 'plagiarius', mensenrover, zielverkoper. Zo onbeschaafd is deze voorstelling nog niet, of ze doet de beschaving der Romeinen scherp afsteken tegen deze van die beschaafde germanenstam van Nederlanders, waartoe Mirande zich blijkbaar aangetrokken voelde.

De antieke tijd had natuurlijk ook behoefte aan bescherming van geestelijk eigendom. Maar de wet van die dagen bepaalde zich tot het beschermen van het meer aardse goed: men kon een gestolen papyrusrol of perkament terug vorderen, indien men de dief wist; maar niet datgene wat erop stond: Martialis maakte zich terecht boos.

Hoe daarentegen in de middeleeuwen - dit tijdperk van absolute heerschappij van de Geist der Erzählung - originaliteit werd gewaardeerd, is bekend: men stelde een oorspronkelijk verhaal liefst als een vertaling voor.

[p. 17]

De renaissance, geworteld in de oudheid, bracht op het stuk van het geestelijk eigendom de dagen van Martialis opnieuw tot bloei. Om zeker te zijn van zijn geestelijk bezit, zat er voor de toenmalige kunstenaar niets anders op, dan te streven naar een artistieke virtuositeit, die Frans Hals het 'kennelijke' van de kunstenaar noemde, en die niet of moeilijk te evenaren was. Pas met de creatie van het auteursrecht, deze vrucht van de Franse revolutie, kon de wet plagiatoren paal en perk stellen. Literaire kunst wordt pas dan voor de wet iets meer dan bedrukt of beschreven papier, en de waarde ervan is niet langer afhankelijk van technische, sociale of economische factoren alleen, maar ook van de erkenning van die kunst als resultaat van een oorspronkelijk handelen, als de expressie van de beweeglijk-levende stroom van het psychische.

Daarom is het onjuist een hedendaagse plagiator te willen verontschuldigen door erop te wijzen dat men het in het verleden met andermans rechten ook zo nauw niet nam. Wij leven helaas in deze tijd, en deze tijd huldigt andere waarden, en de waarde die in artistiek opzicht nog altijd het meest opgeld doet, is die van de oorspronkelijkheid. De moeilijkheid is alleen, hoe vast te stellen wat oorspronkelijk genoemd gaat worden, en hoe te bewijzen, dat iets is geplagieerd.

Sinds Aldert Walrecht 1 zich inspande om de *Visser van ma yuan*, die zo langzamerhand wel Luceberts visser geworden is, uit de dood waar Van de Watering 2 de goede man gedompeld had, te doen herrijzen, weet iedereen wel dat Van de Watering zich in de jaartallen vergiste: het gedicht is van '53.

En de a-bom die Van de Watering ter sprake brengt van een jaar later. Hoe komt Van de Watering aan zijn opvatting dat die bom in verband stond met dit gedicht? Hij schreef zijn artikel vele jaren na het gedicht. Men mag dus aannemen dat hij - alvorens zijn hypothese op te stellen - de juistheid van de jaartallen had onderzocht. Hij zal zich zekerheid hebben verschaft dat de samenhang die hij zag, verdedigbaar was. Wij nemen niet aan dat Van de Watering op zijn geheugen heeft vertrouwd - en tóch klopt het met die jaartallen niet. Daarom veronderstellen wij maar dat hij

[p. 18]

zich de hypothese heeft laten aanpraten. Maar door wie? Door Remco Campert? In het boekje met propagandamateriaal voor De Bij 3 schrijft Campert in *Een stukje over Lucebert*: 'Er is een bom die een visser doodt. De bom is ontploft en geen geheim meer. De visser is dood en zijn dood is geen geheim'. Waarna hij de tweede strofe van het bewuste gedicht citeert.

Kende Van de Watering deze tekst? Het blijkt nergens uit zijn artikel, al zegt hij dat de dood van de visser ons uit de krant bekend is ('zijn dood is geen geheim', deelde ook Campert al mee). Van de Watering hoeft die tekst ook niet te kennen, het is genoeg, als iemand die de tekst wel kende, de inhoud ervan aan hem meedeelde, zonder de bron ervan te noemen. Is dat zo dan is er geen sprake van plagiaat. Maar kende Van de Watering die tekst wèl, dan kan er nog altijd sprake zijn van onbewust plagiaat.

Van de Watering had weet van de samenhang tussen bom en gedicht, bouwde zonder zijn gegevens te verifiëren zijn hypothese op, en kwam met een theorie voor de dag, die te danken is aan een paar zinnnetjes van Campert, die achteraf slecht doordacht blijken te zijn. Waarbij nog komt dat Van de Watering heel het artikeltje, wellicht heel het boekje van De Bij vergeten is, dat nu misschien wel iets aardigs is voor verzamelaars, maar tóen toch vooral als 'reclame' dienst deed. Voor de onbewustheid van het vermeende plagiaat pleit trouwens ook nog de afstand tussen de beide stukjes (Campert: 1955 en Van de Watering: 1963).

Bij wetenschappers van de alfakant gaat, zoals men weet, een goedaardige vorm van zwakzinnigheid in voetnoten gekleed. Iemands 'wetenschappelijkheid' wordt gemeten aan zijn lectuur. Het gaat er bij de hooggeleerde critici natuurlijk niet om, of men volledig geïnformeerd voor de dag komt, - het volstaat de schijn te wekken volledig geïnformeerd te zijn. Volgens mij neemt geen ernstig mens deze vorm van vakidiotie echt serieus, en ik beschouw de wetenschapper vooral als een nadenkend wezen. Dit in aanmerking genomen, ligt het voor de hand, dat men het noodzakelijke maar vervelende werk van het opstellen van een lijst noten

[p. 19]

uiterst akkuraat uitvoert, zij het met de nodige tegenzin. Ballast, vooral wanneer die *de* autoriteit vertegenwoordigt, vergeet men liefst zo snel mogelijk: welke auteur, en in het geval van Van de Watering: welke *scheppende* auteur verdraagt een autoriteit?

Van de Watering heeft zich de moeite van het opsommen van bronnen van citaten bespaard. Maar dat wil niet zeggen dat hij geen gegevens verzameld heeft. Integendeel, zijn stuk pleit voor het tegendeel. Maar in de loop der jaren is hij de oudste daarvan en de minst

omvangrijke - drie zinnestukjes uit een niet belangrijk boekje zonder opzet vergeten. En vergeten betekent hier: in het onbewuste verdrongen hebben, en het om die reden niet meer kunnen reproduceren in de bewoordingen van de oorspronkelijke vorm.

Wie zich andermans inzicht in de loop der jaren tot eigen geestelijk bezit heeft gemaakt, benut één van de tegen 'de' autoriteit gerichte afweermechanismen. Zulk plagiaat getuigt van het verlangen naar een vaderloze creativiteit!

In een publicatie, *Plagiaten* (Zondagspost, 24-12-'44) schrijft Aug. Vermeylen:

'Ik sluit me graag aan bij een criterium van R.M. Meyer (*Kriterien der Aneignung*, in *neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur*): we mogen "ontlening" vermoeden, waar het ontleende niet organisch samenhangt met de rest, zich gemakkelijk uit de samenhang laat afscheiden, zonder dat die er wezenlijk schade door lijdt, en waar daarenboven toeval uitgesloten is; wanneer de ontlener zijn ontleening blijkbaar heeft trachten te bemantelen of te verdonkeremanen, daar staan we voor het plagiaat.' Vermeylen merkt verder nog op, dat overeenkomst in de vorm een beslissende factor is bij het bepalen of iets plagiaat is of niet, - een opmerking die ik als juist beschouw: niet de ideeën, maar de vormen moeten tegen diefstal worden behoed. Ideeën behoren tot het gemeengoed van de mensheid en zijn of worden anoniem.

Maar toetsen we dit criterium aan een voorbeeld:

Toen George Canning zich teleurgesteld voelde in zijn wapenbroeder Robert Peel, schreef hij een vierregelig versje, dat later

[p. 20]

extra bekendheid verwierf, omdat Peel de brutaliteit beging juist dit gedicht te hanteren tegen een van *zijn* politieke tegenstanders. Men moet hier niet voor onmogelijk houden dat mystificator Piet Paaltjens Cannings poëtische uitval kende en er de stof aan ontleende voor zijn gedicht *Hem die mij grof beledigt* (hoewel de stof uiteraard cliché was: zie Van Alphen's *De ware vriendschap*). Cannings gedicht gaat zo:

*Give me the avowed, the erect, the manly foe;
Bold I can meet, perhaps may turn the blow;
But of all the plagues, good Heaven, Thy wrath can send,
Save, save, o save me, from the candid friend!*

Wanneer Piet Paaltjens zijn stof aan George Canning ontleende, wat even goed wel als niet mogelijk is, dan valt het bewijs dat het ontleende zich gemakkelijk laat afscheiden van zijn werk niet te leveren. De twijfelachtigheid van deze ontleening daargelaten, geloof ik toch dat het criterium Vermeylen-Meyer lang niet waterdicht is. Zo goed als ieder plagiaat zal immers een transformatie van het voorbeeld vertonen, zonder dat daar kwade wil achter hoeft te zitten. Tactische motieven spelen in die veranderingen bij bewust plagiaat de grote rol; bij onbewust plagiaat zijn de wijzigingen uiteraard te danken aan de onbetrouwbaarheid van het geheugen. Maar, en dat is mijn bezwaar tegen het criterium Vermeylen/Meyer, het is bepaald niet nodig dat die verandering een *verzwakking* zal zijn van de oorspronkelijke tekst. Wie autoriteiten aan kant *wil* zetten, maakt ook de psychische energie vrij die hem de mogelijkheid biedt om zich na de 'vadermoord' als een vrij en autonoom individu tegenover de onttrouwe te handhaven. Het geval Shakespeare toont de juistheid van dit inzicht. En toch! 'I've always felt that if a thing has been said in the very best way, how can you say it better?' - vraagt Marianne Moore. Maar zij houdt er geen rekening mee dat een tekst, losgemaakt van de aanleiding ertoe, door veelvuldig gebruik aan slijtage komt bloot te staan.

‘Die Taten des Lichts’ - zo noemt Goethe in zijn *Farbenlehre* de

[p. 21]

kleuren. Het woord werd blijkbaar pas munt in het Duitsland van de 18e eeuw. Lucebert vond de uitdrukking bij Hölderlin terug. Hij varieerde erop met ‘De daden van het talloos ogige water’, en dat toont hoezeer Marianne Moore’s probleem een schijnprobleem is.

Het criterium Vermeulen/Meyer zou in de hierboven gesuggereerde richting aangevuld moeten worden. Ik geloof, dat het genoeg is, een esthetische waardenschaal aan te leggen en die met een paar beperkende bepalingen aan Vermeulens ideeën toe te voegen. De renaissancist die de Ouden navolgde, kende drie ontwikkelingsfasen: *translatio*, *imitatio*, *emulatio*. Deze drie trappen lenen zich uitstekend voor een indeling van plagiatoren: de translators blijven beneden de maat, de anderen niet.

Plagiatoren in eigenlijke zin zijn alleen zij die in de eerste categorie te classificeren zijn, of - zoals Milton zei: ‘To borrow without bettering is plagiarism.’

Maar in hoeverre opponeert deze uitspraak met de ideeën van Vermeulen/Meyer?

Plagiaat, zegt Edmund Bergler in *Das Plagiat Beschreibung und Versuch einer Psychogenese einiger Spezialformen (Psychoanalytische Bewegung IV)* is een ‘*Berufskrankheit* von wissenschaftlich, literarisch oder künstlerisch schaffenden Menschen.’

Inderdaad is plagiaat *soms* een ziekelijke neiging van schrijvers (geleerden, letterkundigen, componisten), die, maar dit toch wel zelden, psychopathologische vormen aan kan nemen. Het is dan ook de vraag of de wraker van een plagiaat in zo’n geval er goed aan doet zijn prooi eenvoudig als dief voor te stellen, en niet als slachtoffer van zijn het zelfrespect op de proef stellend beroep. Het plegen van plagiaat duidt op afhankelijkheid, op psychisch onbehagen, maar het is er geen teken van. Veeleer is het een teken van streven naar onafhankelijkheid, een onzekere stap naar een in de toekomst verborgen ideaal. Wellicht hangt alles af van het ideaal dat de plagiator voor ogen staat, van zijn streven daarnaar, en van de kracht van dat streven, dat de onbewuste drift achter de imitatie drang vernietigen en tot vormende krachten ombuigen kan.

[p. 22]

Voor de emulatoren - de gelukkigen die ontlenen en verbeteren - is ‘plagiaat’ een symbolische daad van onafhankelijkheid, een zich ontdoen van het voorbeeld.

Miltons uitspraak opponeert met die van Vermeulen, omdat Milton inziet dat ook het meest bewust gepleegde plagiaat niet laakbaar hoeft te zijn, en dat het in dat geval de geest niet zelden verrijkt. Zijn uitspraak opponeert evenzeer met die van Bergler, omdat een bewust plagiaat geen psychische afwijking *hoeft* te zijn, zoals de laatste stelt. Het kan - als het geen *emulatio* is - bij voorbeeld ook een symbolische identifikatie zijn met een autoriteit met een zekere aantrekkingskracht voor de plagiator; het is in dat geval een inderdaad niet abnormale laat staan pathologische ontwikkelingsweg van een ‘*imitator*’. Het *kán* een vingerwijzing zijn naar het eigen ik, al zal geen plagiomaniak dat willen geloven.

1 Aldert Walrecht, *Vivisectie op een visser (Merlijn, 1e jaarg. no 4)*.

2 C.W. van de Watering, *Sectie op een visser (Merlijn, 1e jaarg. no 3)*.

3 *Uit de korf*, de Bezige Bij, Amsterdam, 1955

Verduistering van bronnen

R.A. Cornets de Groot

[p. 23]

De mens van inzicht moet niet alleen zijn vijanden lief hebben, maar ook zijn vrienden kunnen haten.

(Friedrich Nietzsche) 1

Laten ook wij, na Kaleis, 2 het probleem van Mulisch' ambivalente verhouding tot de vernietiging es psychokritisch bezien.

We gaan daarmee w.i.w. tegen de ideeën van Mulisch in, want volgens hem is een 'psychologische' verklaring ergens van alleen maar: het plaatsen van lege abstrakties *achter* de werkelijkheid. Reduceren we het probleem op fenomenologische wijze, dan zien we: een zoon van een Ariër en een Joodse vrouw. Is dat voldoende voor een ambivalente verhouding tot de vernietiging?

Laten we 't eenvoudig houden: er is een zoon die zijn vader doden wil en zijn moeder huwen. Vergelijk hem met deze Arisch-Joodse jongen, van wie als nieuw gegeven wordt verteld, dat hij na de scheiding van zijn ouders bij de (gehate?) vader blijft en de (geliefde?) moeder ziet vertrekken: is dat voldoende om de ambivalente verhouding te verklaren?

Op zijn minst levert dit 'meditatie-symbool' ons het schema voor het moreel conflict in de ziel van de zoon. Hoe zal hij de tegenstellingen in zijn ziel moeten overbruggen? Door haat en liefde als een eenheid op te vatten, - door datgene waar hij van houdt te vernietigen, door datgene wat hij haat na te streven? Door in de vernietiging van het geliefde de vernieuwing ervan mogelijk te maken? Door in de idealisering van het gehate de verwezenlijking ervan onmogelijk te maken? Immers: hoe hoger het ideaal, hoe onbereikbaar!

Mulisch - we keren naar de werkelijkheid terug - zegt iets van deze aard: 'tussen iets schrijven en iets doen, bestaat alle verschil van de wereld'. Wie in een boek de wereld ten onder laat gaan, doet dat niet in werkelijkheid; wie in een boek de barbarie preekt, kan in de werkelijkheid een cultuur-drager van de bovenste plank zijn.

[p. 24]

Maar de vernietiging van het geliefde (zie bv. *Het stenen bruidsbed*) lijkt in de praktijk een heel wat minder doorzichtig probleem voor wie niet inziet dat het streven naar barbaars heldendom, tyrannie en almacht identiek is daarmee. We verleggen natuurlijk geen enkel probleem als we de zaak concretiseren: zonder het streven naar demonische macht kan de wereld niet vernietigd worden; zonder de vernietiging van de wereld is een hergeboorte daarvan onmogelijk.

Het beeld dat Mulisch van de kunstenaar voorzweeft is gecompliceerder dan het schema van hierboven doet vermoeden. Uit allerlei mededelingen in zijn werk wordt duidelijk, dat hij (althans na *archibald strohalm*) de stelling aanvaardt, dat de kunstenaar dood moet zijn, opdat zijn werk zal leven. De Kaltstellungstheorie van Thomas Mann heeft hij zich eigen gemaakt, en daarmee bedoel ik niet: 'domweg overgenomen'.

Manns theorie transformeerde hij tot een leer, mogelijk een 'heilsleer' voor eigen gebruik, die haar culminatiepunt vindt in de uitspraak: 'Ik ont doe mij van de waan dat ik besta'. Want de kunstenaar bestaat niet, en kan dientengevolge ook 'niets' doen: tussen iets schrijven en iets

doen bestaat immers alle verschil van de wereld. Deze opvatting heerste misschien nog niet in *archibald strohalm*, maar wel in het werk dat daarop volgde tot en met *De zaak 40/61* op zijn minst. Buiten zijn boek is de kunstenaar ‘niemand’, maar in zijn werk regeert de projectie van zijn persoonlijkheid. ‘Ik uit mij niet, ik in’, zegt Mulisch en: ‘in deze regels sta ik op’. Zo krijgen we die merkwaardige verhouding tussen de kunstenaar die dood is, en de persoonlijkheid die ‘in deze regels leeft’. Maar dat is nu ook precies de verhouding, waar het Mulisch om gaat: de vernietiging van het geliefde ik, die de hergeboorte ervan in een andere vorm, nl. als ‘meer ik dan ik’ mogelijk maakt. De prima materia wordt vernietigd omdat zonder dat de steen der wijzen niet te realiseren valt.

In *Intieme optiek* (Den Haag, 1973) heb ik verteld, dat de verandering van ‘ik’ naar ‘meer ik dan ik’ met de alchemistische term van

[p. 25]

Karel van de Woestijne ‘verwittiging’ wordt genoemd. Voor Mulisch is de bevrijding zo’n ‘verwittiging’ geweest. Niet alleen werd hij toen van het Herrenvolk bevrijd, niet alleen van de Ariër die zijn vader was (die werd toen immers gearresteerd) - nee, heel de oude wereld ging voorbij: het was alles nieuw geworden.

Van een ander standpunt uit gezien, kan men zeggen dat de zoon toen pas als een vrij en autonoom wezen tegenover de vader kwam te staan. In *Voer voor psychologen* maakt Harry Mulisch melding van het feit dat hij toen èn gangster èn heilige wilde worden. De beslissende vraag is: kan hij de situatie die de ongebonden vrijheid hem biedt meester blijven?

Heel dit boek *Voer* is een boek van machtsstrijd en usurpatie. Men stelt als lezer vast, dat ten slotte de macht van de zoon toeneemt, naarmate die van de vader daalt (Mulisch, tegen zijn vader: ‘Vrijwel niemand denkt bij het horen van onze naam meer aan jou’). De tyran is verdreven, diens ‘macht’ op de opvolger overgegaan. Verhelderend is in dit opzicht het relaas dat Mulisch doet van zijn bezoek aan de hospitaalkapel, als hij een moment het sterfbed van zijn vader verlaat: ‘Boven het altaar hangt het verminkte lijk van de terechtgestelde god. Ik kijk er een tijdje naar en voel mij tot rust komen in deze barbaarse tempel, waar de god opgegeten wordt door zijn volgelingen. *Ik zou de paus nog iets kunnen leren over dit meta-kannibalistische mechanisme*’ (cursivering aangebracht, CN). In het daarop volgende essay licht hij dit idee nog toe in de woorden: ‘... na de dood van zijn vader wordt iedere zoon een nekrofiel...’ Maar de macht van de moeder gaat evenzeer over op de zoon, als hij voor de tweede keer, en dan voorgoed, afscheid van haar neemt, waarmee ook naar die kant de band met het verleden wordt losgelaten. Moeten wij in dit licht het motto zien, dat *Voer* is meegegeven? ‘Menigmaal’, zo luidt het, ‘zal één man gezien worden als drie, en de drie wandelen tezamen; en degene die het meest werkelijk is, verlaat hem ten slotte.’

Raadselachtige woorden in verband met het voorgaande! Is er verband met Hermes de driemaal grote? En hoe verhoudt zich de naam van *Hermus Mercurius* tot die van *Harry Mulisch*?

[p. 26]

Mulisch’ ambivalente verhouding tot de vernietiging psychokritisch bezien betekent, dat we ons ervoor moeten hoeden, hem altijd met zijn hoofdpersonen te vergelijken. Dat voorkomt dat we, als Kaleis, hem er een verwijt van maken, dat hij de wereld of de mensheid graag als een drol door de wc zag weggespoeld. Het is natuurlijk duidelijk dat niet Mulisch dat doet. Bovendien had Kaleis hem ook wel kunnen feliciteren met het jongetje dat zijn tranen wegspoelt in de wc, als hij in *Chantage op het leven* tot God bidt, om, indien al niet het leven

van allen, dan toch dit van Van Andel te sparen. Het probleem van opgemelde ambivalente verhouding kunnen we niet losmaken van het vraagstuk van de verhouding tussen de ouders en de zoon, en het is merkwaardig te moeten vaststellen, dat dit laatste punt in *Chantage op het leven* wordt aangeroerd, onmiddellijk na het gebed in de wc.

: ‘In de kamer kruipen eenzame akkoorden tegen de muren op. Met omhooggetrokken wenkbrauwen, bijna glimlachend, kijkt Reigersman naar zijn handen. Met de rechter slaat hij een drieklank aan, met zijn linker een oktaaf. Met lange tussenpozen, zodat de tonen bijna verklinken, doet hij hetzelfde met andere combinaties, die als handen in elkaar sluiten, - gedragen uit de piano opstijgend. Dan herhaalt hij de oktaven, maar slaat nu met zijn rechterhand steeds maar een enkele toon aan, beroofd van zijn vrienden, in staat zijn eigen persoonlijkheid te tonen. Als ze allen hun beurt hebben gehad, steeds van een andere kant bekeken, komen ze weer gedrieën, juist als bij het begin, en Reigersman zegt: Nu zijn de tonen wakker geworden.

Zijn ogen tintelen van genot. Maar dan, terwijl zijn langzame handen onafgebroken de klanken uit de piano halen, wordt zijn commentaar gestadig droever. Een akkoord vindt zijn oplossing niet, zoekt hem hier, zoekt hem ginds, maar zoekt tevergeefs (). Behoedzaam buigt hij zich over het instrument, de toetsen als kinderen beroerend. Het is of hij de klanken voor altijd bij zich zou willen houden, in kleine doosje op zijn lichaam. Daar gaat de laatste, klein en wit, een blinkende woestijn in, waarvoor geen naam meer is...

[p. 27]

Wie de in de ‘je-vorm’ geschreven novelle kent, weet dat het onbepaald voornaamwoord ‘je’ daar op een gegeven moment ook dienst gaat doen als persoonlijk voornaamwoord. In die functie wordt het een *onzichtbare getuige* in de mond gelegd, die er de hoofdpersoon, Van Andel, mee aanspreekt. Bij herlezing blijkt die getuige er te zijn van het begin af, en dan vat de lezer het woord ‘je’ ook niet meer als een onbepaald voornaamwoord op. Die getuige is, het kan haast niet anders, het ‘geïnde’ ik van Mulisch, het onzichtbare oog, waar hij in *Voer* gewag van maakt.

Bovenstaand citaat staat duidelijk in verband met het motto van *Voer*, dat van Leonardo da Vinci afkomstig is. Maar staan citaat en motto ook met het onzichtbare oog in verband? De tekst geeft geen uitsluitsel - maar wat verschaft ons dan toch het genoegen zo’n verband te vermoeden?

Of is het ons er alleen maar om te doen te demonstreren hoezeer men te kort schiet, als men niet verder kijkt dan een tekst lang is? Niet voor niets zei ik in het voorgaande, dat de psychische energie van de ouders werd opgezameld in de ziel van de zoon. Dát stempelt hem tot degeen, ‘die het meest werkelijk is’ en tot degeen, die de beide anderen verliet (niet zij verlieten hem!), een blinkende woestijn in. Deze zoon tekende zijn *Zelfportret met tulband* (uit: *Voer*) naar het model van Hermes Trismegistus; met enig recht, sinds ook hij driemaal groter werd, nu het ‘mana’ van zijn ouders op hem was overgegaan.

a. What is in a name?

Mulisch, tot zijn vader: ‘Waar ik mee bezig ben, dat is mij je naam toe te eigenen. De vader - dat is je naam. Alleen lafaards nemen een pseudoniem. Vrijwel niemand denkt bij het horen van onze naam meer aan jou.’

b. Bij de opvoering van zijn poppenkastvertoning vraagt een van de poppen in zijn fragmentarisch taaltje aan Archibald Strohalms: ‘Hoe zie het leven dan?’ - waarop Strohalms antwoordt: ‘Zoals jij mijn werk ziet.’

De uit a en b te trekken moraal, bevestigd te zien in *Voorwoord over de 32 tekenen van het Boeddhachap* (uit: *Voer*)

[p. 28]

: ‘*Anderen* herkennen ons en kennen ons aan onze werken. Voor hen zijn wij de Dalai Lama. Voor onszelf zijn we niets, niemand, naamlozen.’

Via deze paralogische redenering komt Mulisch ertoe te zeggen: ‘Ik ont doe mij van de waan dat ik besta’.

Harry Mulisch, *Hermes Trismegistus*: geen pseudoniemen, maar mystificaties: vormen door het Niets aangenomen, of, in Mulisch’ ‘termen: door ‘het zijn van het nietbestaan’, zoals zich dat onthult - voor Lao Tz’ - in ‘de leegte van de vaas, die de vaas is’.

Hij verandert langzaam, zegt hij, in een groot oog. Waar komt dat oog vandaan?

In *Intieme optiek* liet ik zien, dat Mulisch er in *Voer* de nadruk op legt, dat de onzichtbaarheid een idee is, hem bijgebleven uit zijn lectuur van *Bram Vingerling*.

De fabelachtige stof die deze jongensboekenheld samenstelde - het Abrovi - scheidt in het gebied van haar werking een sfeer van onzichtbaarheid. Van de tafel waarop Vingerling zijn Abrovi produceert is een deel onzichtbaar geworden. Hij heeft een knikker, rolt die over het blad: de knikker is duidelijk zichtbaar, verdwijnt waar de tafel onzichtbaar is, en komt weer tevoorschijn op het zichtbare, deel ervan. Zo kan Vingerling ook delen van mensen onzichtbaar maken, tot consternatie van de getuigen. Maar nu Mulisch over zijn oog: ‘Het beschrijft voorvallen, schaduwen over straten tegen huizen op, mensen die door het zonlicht verzwoegen worden, geuren, hoofden die door de lucht bewegen...’

Eén van de meest raadselachtige, boeiendste mededelingen van Mulisch inzake dit oog is ongetwijfeld de volgende afleiding van de betekenis van het begrip ‘alchimie’ uit een uitlating van Plutarchus. Wil men van die schrijver uitgaan om de alchimie te beschrijven, zegt Mulisch, dan komt men in de eerste plaats tot: ‘pupilwording, een pupil die tegelijkertijd een hart is. Nu is de pupil niet het oog, maar dat deel van het oog waarmee het oog ziet: een gat, de afwezigheid van oog, niet-oog, *kême*. Alchimistisch doordenkend volgt hieruit, dat een pupil zonder oog onzichtbaar is

[p. 29]

en tegelijk het “zien zelf”. Zodat alchimie is, hoe men zich ook wendt of keert: *de kunst* om te veranderen in het onzichtbare zien, dat *liefde* is.’

Nogmaals de vraag: waar komt dit oog vandaan?

Van Bram Vingerling? Van Plutarchus? Van *Chantage op het leven*? Uit de alchimie? De antwoorden overbluffen ons. Niet alleen zien we een jongen, geobsedeerd door een idee fixe, we zien ook een schrijver dit idee uitwerken tot systeem en instrument. We zien hoe allesoverheersend de betekenis van dit oog voor Mulisch is, hoe geen ander element een zo principieel constituerende functie heeft in zijn denken en schrijven. En *daarom*, als waren die antwoorden ons nog niet genoeg, daarom stellen we opnieuw de vraag: hoe staat dit oog met Mulisch’ ouders in verband? En met het motto dat boven *Voer* geschreven staat? Dit is een psychokritische vraag, en we willen een psychokritisch antwoord. Omdat dit oog een allesverbindend element is in zijn werk; omdat Mulisch zich ermee vereenzelvigd (In *Chantage* op zijn minst), omdat hij er met al zijn vezels mee verbonden is, in heel zijn totaliteit. Dit oog symboliseert niet alleen ‘die het meest werkelijk is’, het symboliseert ook de drievoudige. En omdat dit nergens in de tekst te lezen valt, daarom interesseert de psychokritikus in ons zich ervoor.

Niet alleen ik, ook anderen waren verbaasd, geschokt, geïrriteerd of verontwaardigd over Kaleis' botte uitval naar Mulisch.

Die verbazing wordt er niet minder om, als we zien dat Kaleis een werkelijk formidabel wapen in handen had, in zijn voorwoord tot *Schrijvers binnenste buiten*, maar het niet als zodanig herkende, en vallen liet.

'Wilt gij' - zo citeert Kaleis Nietzsche in genoemd voorwoord 'Wilt gij een oog worden dat de dingen werkelijk en alleen maar ziet zoals zij zijn? Wees dan een mens die vele mensen is geweest en als laatste van deze reeks alle voorgaande in zich bergt en benut'. Met zijn kwade luim had hij Mulisch natuurlijk plat kunnen walsen - ten onrechte natuurlijk; maar het had gekund.

De ironie van het geval is, dat Kaleis zich hetzelfde citaat uit

[p. 30]

Nietzsche voorhoudt, dat ook Mulisch voorzweeft. Het verschil is, dat Mulisch dit citaat, dat voor zijn situatie geschapen schijnt, ook na kon leven, terwijl we zien, hoe Kaleis opzichtig de boot mist. Maar het citaat levert ook het bewijs, dat het oog met de ouders in verband staat. En aangezien dit oog de ware gedaante is van de niemand die Mulisch is, symboliseert het *ook* de Mulisch in wie het mana van zijn ouders opgeslagen is. Plagiaat?

Ontneem Mulisch zijn alchimie - dan nog is daar zijn werk. Ontneem hem vervolgens Bram Vingerling: hoe weinig was er verloren! Ontneem hem Nietzsche, nóg handhaaft zich een belangwekkend deel van zijn oeuvre. Maar ontnem hem dit oog en al zijn werk stort in elkaar, zijn hele leven, omdat zonder dit vitale principe dat heel zijn bestaan regeert, *alles* zinloos is. Daarom heeft dit oog 'religieuze' betekenis voor Mulisch: het is het Niets, het 'zijn van het nietbestaan', Hermes Trismegistus, het ligt ten grondslag aan heel zijn streven, aan al zijn voor- en tegenspoed, en het doet dat niet voor Mulisch als schrijver, maar voor Mulisch in heel zijn persoonlijkheid: de betekenis van Nietzsches woorden staat ons niet toe daaraan te twijfelen. Niet hij plagieerde Nietzsche, maar Nietzsche bracht onder woorden wat Mulisch van jongsaf aan kreeg door te maken: de tegenstellingen in zichzelf te verzoenen. Bij dit inzicht wordt de vraag 'Plagiaat?' zinloos en een beetje belachelijk, omdat zulk 'plagiaat' op grond van leven en werken alleszins te rechtvaardigen is en al valt te verdedigen door te wijzen op de botheid van wie als aanklager zou willen optreden.

Mulisch vreesde die botheid, paste een verregaande deformatie toe op Nietzsches uitspraak, legde verregaande verbanden met Vingerling, Plutarchus, Hermes, Van Andel, de ouders, de zoon: bijna niemand moest bij *dit* oog meer aan Nietzsche denken, wil ik maar zeggen, want ook diens naam is, voor Mulisch, de vader.

Het beste is het raadsel te vergroten, zegt Mulisch. Gaan we aan de hand van *Voer* na, hoe hij dat hier met dit oog voor elkaar heeft gekregen!

[p. 31]

Het jaar '38 is het jaar van Bram Vingerling en de chemie, maar in deze verhouding dat, naarmate de chemie aan gewicht won, Bram Vingerling aan belang voor de toekomstige chemicus aan belang inboette. In '44 bereikt het ideaal 'chemicus worden' voor Mulisch het hoogtepunt. Daarom mag men zeggen dat in dat jaar de gedachte aan Vingerling hem zou hebben doen blozen: het is het jaar dat Bram Vingerling het diepst geloofend wordt,

mogelijk verdrongen.

Maar '44 is ook het jaar van de ontgoocheling: *nooit* zal de jongen chemicus kunnen worden! En daarmee stijgen weer de papieren van Bram Vingerling. Die herleeft, zij het in de gedaante van de Rozekruisers en de 'profeet' E. Toch duurt ook die revival niet lang: Mulisch doorziet deze lieden en maakt zich in *archibald strohalm* van ze af, het boek waarin de boom *Abraham* wordt gekapt.

Vingerling krijgt in *Chantage op het leven* zijn literaire gestalte: het onzichtbare oog uit dat verhaal is óók geschapen naar het model van Thomas Manns *Geist der Erzählung*. De vraag is hier natuurlijk of Mulisch in het jaar van *Chantage* (1951) Nietzsche al gelezen had?

Voer zegt van niet: ik citeer:

'Jaren nadien (lees: jaren na het schrijven van *archibald strohalm*, dus: jaren na '51/'52, CN), toen ik Nietzsche las...' Dit 'jaren nadien' betekent: na 51, maar vóór '56 - want in '56 werd het essay waaruit bovenstaand citaat afkomstig is, voltooid.

Is die mededeling in overeenstemming met de werkelijkheid?

Maar de vraag die hier nog voor ligt, is of men eisen kan dat de mededelingen zo'n overeenstemming vertonen. Het antwoord daarop luidt duidelijk en ondubbelzinnig nee. Het titelgevend essay van de bundel *Voer voor psychologen* is geen autobiografisch geschrift voor hulpbehoevende wetenschappers: dat blijkt uit de titel.

Alvorens de eerstgestelde vraag te beantwoorden wil ik aandacht vragen voor een uitlating van Mulisch in het titelessay. Hij zegt daar ergens, dat hij eens sprak van een nieuw steentijdperk. Op

[p. 32]

verwonderde vragen moest hij het antwoord schuldig blijven, zegt hij dan. Maar voor de alchimisten onder ons is de naam 'steen' toch een duidelijke aanwijzing in een bepaalde richting, hoe vaag ook beseft. Dit 'steentijdperk' vinden we aan het eind van het verhaal *Een stad in de zon* (uit: *De versierde mens*). Ook Mulisch' essay *De tegenaarde* (uit: *Voer*) eindigt met iets dergelijks:

'De aarde ligt roerloos onder het ijs, in een eeuwig glaciaal tijdperk'. Zowel *De tegenaarde* als *Een stad in de zon* werden in 1955 voltooid.

In *Ecce homo* schrijft Nietzsche: 'Het ideaal wordt niet weerlegd, - het befrist... Op de ene plaats bij voorbeeld befrist "het genie"; een hoekje verderop befrist "de heilige"; onder een dikke ijslaag befrist "de held".' Enzovoort.

Wat nu *Een stad in de zon* betreft - de boven de aarde geplaatste man is er het teken van dat op aarde een nieuw tijdperk aangebroken is - is hij wellicht een beeld voor Nietzsche? Maar dat betekent dat de afstand Mulisch-Nietzsche in '55 al zo groot is, dat men aan moet nemen dat de kennismaking met Nietzsche beduidend ouder moet zijn! *Directe* invloed is er niet: een grondige verwerking van gegevens ging aan het schrijven van dit verhaal vooraf. Om dat te voorzien moet men het in verband brengen met Nietzsches lot. Nietzsche valt schreiend een paard om de hals en wordt op staande voet krankzinnig. En dat levert ons, zoals we al hoopten, het paradigma: *Ankor - Nietzsche - het geïnde ik van Mulisch* tegenover bv. het paradigma: *Maestro - Wagner - vaderbeeld voor het geïnde ik*. Nu is het dit verhaal, *Een stad in de zon*, dat de aanwijzing bevat, dat Mulisch al *in de tijd* van *archibald strohalm* Nietzsche gelezen moet hebben; omdat immers dit paard van Ankor al in *Chantage op het leven* voorkomt (de novelle werd in '51 voltooid; het paard wordt genoemd op pag. 81 van de 1e druk).

In '51 op zijn laatst las hij ofwel *Also sprach Zarathustra* ofwel *Ecce homo* ofwel beide: Nietzsches waarschuwing:

‘Pas op dat jullie niet doodblijven onder een monument’ wordt, typisch Mulischiaans, op de kop gezet in het slot van *Chantage op het leven*.

[p. 33]

De vergroting van het raadsel ging ongeveer als volgt in haar werk: Mulisch nam een element van Nietzsche over, verzweg de bron, ontkende bij voorbaat op de hoogte te zijn van het bestaan ervan, en legde verband tussen dit element en de andere ver verwijderde zaken, waardoor de band met de bron verduisterd werd, in die zin, dat hij bij ‘ontmaskering’ achteloos toegeven kan, dat Nietzsche wel iets dergelijks gezegd heeft, maar dat ook Plutarchus al iets dergelijks wel gezegd heeft, wat trouwens met een beetje sofistiek te bewijzen is. En dan zwijgen we nog maar van Bram Vingerling, en de alchimie, en laten voor het gemak de psychologische achtergronden - de verhouding tussen ouders en zoon - buiten beschouwing, zolang we alleen de bewuste motieven tot dit ‘plagiaat’ willen tonen. Voor de onbewuste motieven moet de psychocriticus eraan te pas komen.

Voor het onbewuste aandeel in dit plagiaat pleit de aanwezigheid van het paard in *Chantage op het leven* en de zinspeling op Nietzsche in het slot ervan, omdat die dingen zijn mededeling dat hij Nietzsche pas las ‘jaren na *archibald strohalm*’ op losse schroeven zetten.

Voor het onbewuste plagiaat (ik gebruik dit woord hier niet in de letterlijke, juridische, betekenis, - de bescheiden lezer begrijpt dat wel) is de gedeeltelijk onbewuste identificering met Nietzsche (Ankor ‘is’ Nietzsche, etc.) karakteristiek. Zoals Ankor de maestro bewondert, èn opvreet aan het slot, zo zijn ook bij deze identificering bewondering en oraalsadistische elementen in het geding: Nietzsche wordt bewonderd, in het ‘plagiaat’ opgevreten, en in de transformatie van het plagiaat ‘verteerd’. Wij denken hier terug aan ‘het verminkte lijk van de terechtgestelde god’ en aan de necrofilie van de zoon na diens vaders dood. Dit soort identificeringen is duidelijk ambivalent.

Heet van de naald naar Nietzsche is het titelessay uit *Voer*. Bouw, opzet, toon, veel in dit essay stemt tot in onderdelen met *Ecce homo* overeen. Mulisch citeert in dit essay uit bovengenoemd boek: ‘Dies ist *meine* Erfahrung von Inspiration: ich zweifle nicht, dass man Jahrtausende zurückgehen muss, um Jemanden zu finden, der mir

[p. 34]

sagen darf: “es ist auch die meine”‘.

Maar Mulisch, 75 jaar *later*, zégt die woorden; er is nauwelijks een duidelijker bewijs van zijn ambivalente identificering denkbaar. Dit is een vorm van zelfvergroting uit bewondering voor, van afhankelijkheid van iemand, wiens autoriteit hij sarcastisch, (van ‘sarkasmos’ - de openrijting van het vlees bij het offerdier) reduceert. De vernietiging van iemand met wie men zich identificeert, houdt altijd een zelfoffer in, een zelfvernietiging, en dus ook een zelfvernieuwing.

Onbewust moet Mulisch de verwachting hebben gehad, eens te zullen worden ontmaskerd. De vorm van het titelessay schreeuwt erom, het noemen in dit opstel van *Ecce homo*, het citaat daaruit, waarin hij zich met Nietzsche vereenzelvigd: alles wijst erop, dat Mulisch de lezer uitdaagt, zijn geschrift met *Ecce homo* te confronteren.

Wie voor ontmaskering bevreesd is, doet dat niet. Deze uitdaging is een teken van moed, en wie erop in gaat, stelt vast, hoe onafhankelijk men zich op kan stellen tegenover wie men liefheeft, en vernietigt.

- 1 Alle Nederlandse citaten zijn afkomstig uit de vertaling door Pé Hawinkels van Nietzsche's *Ecce homo* (*Ecce homo, Hoe iemand wordt, wat hij is*. Amsterdam, 1969).
- 2 Huug Kaleis, *Schrijvers binnenstebuiten, Essays*, p. 183 e.v. Amsterdam 1969.

Een onopvallende Uebermensch

R.A. Cornets de Groot

[p. 35]

In het verhaal *Wat gebeurde er met sergeant Massuro?* vertelt de luitenant Loonstijn in een brief aan een militair kantoor te Wassenaar wat er met de sergeant in Nieuw-Guinea gebeurde. In zijn relaas is ook een kleine voorgeschiedenis opgenomen. Massuro en Loonstijn kenden elkaar al van de lagere school; Loonstijn bewonderde toen Massuro om diens karakter, - hij was dan ook graag een vriend van Massuro geworden, als dat mogelijk was geweest, maar Massuro was een jaar ouder en zat een klas hoger. Toen dat later bijgetrokken had kunnen worden (Massuro moest een jaar doubleren), was het voor het sluiten van de vriendschap te laat.

Zij verloren elkaar uit het oog, toen de familie Massuro naar Indië verhuisde. Na de oorlog ontmoetten de twee jongens elkaar weer: ook Loonstijn ging, om huiselijke, echtelijke redenen van Holland weg, nam dienst, en kreeg Massuro als sergeant aan zijn kleine ploeg toegevoegd. In Nieuw-Guinea moeten ze vaak erop uit; en hoewel er sprake kan zijn van een zekere vertrouwelijkheid tussen de twee, de gemankeerde vriendschap wordt niet gesloten, vooral ook omdat Massuro, de mindere in rang, maar zeker niet de mindere in kwaliteit, de luitenant met 'luit' blijft aanspreken.

Op een van hun tochten dwars door het gebied der mensenetende Papoea's, legt een van de soldaten het, tegen het voorschrift in, met een papoea-meisje aan. Loonstijn berispt hem, en kondigt hem ook een straf aan, bij thuiskomst. Op die avond spelen Massuro, een soldaat, Elsemoer, en Loonstijn een spelletje, landje veroveren, waarbij het gebeurt, dat de sergeant, op het punt met zijn mes het land van Loonstijn met één worp te veroveren, zijn naar achter gebrachte hand niet meer heffen kan. De volgende dag is hij stijf, hij neemt aanzienlijk in gewicht toe, hij versteent.

Die verandering houdt een aantal mensen bezig; zijdelings het

[p. 36]

kantoor te Wassenaar en de overste Stratema te Nieuw-Guinea; meer bij de kwestie betrokken zijn de arts dr. Mondriaan, die trachtte sectie op het stenen lijk te verrichten en, als ooggetuige K. Loonstijn, Massuro's vriend op afstand.

Op zijn minst twee van de hier genoemde namen zijn zg. 'sprekende namen' - die van de rechtlijnige Mondriaan en die van Heintje Massuro.

Mondriaan, de rechtlijnige.

Hier moet ik de ervaringen van Loonstijn met betrekking tot Massuro's verandering weergeven:

'Ik trok hem op, ik trok een paard op, een rhinoceros, maar het besef kwam nog niet verder dan mijn handen (). Ik had een gevoel of mijn voeten in mijn hoofd stonden en mijn hoofd in mijn schoenen zat.'

Een paradoxale situatie dus.

Mondriaan is van Massuro's verandering geen getuige geweest. Voor paradoxale 'oplossingen' voelt deze dokter niets. Hij zoekt naar verklaringen, naar een keten van oorzaak en gevolg: 'waar bleef hij anders?'

Massuro.

Heintje Massuro, die veranderde, en die zijn initialen deelt met zijn creator Harry Mulisch en met diens goeroe, Hermes Mercurius, de god der veranderingen. Massuro: 'een donkere, zware kerel met een groot hoofd, ronde ogen en dikke lippen' - 'ijskoud en brutaal als de beul'.

Deze Massuro kende 'geen angst'; en in feite ook geen moed: 'Bij hem was het geen moed, maar de afwezigheid van angst'. Een dialoog die Loonstijn zich uit de tijd van de lagere school herinnert, en waaruit ook Massuro's rust blijkt, - een rust, zonder hoop op beter:

"Mag je niet meedoen?", vraagt Loonstijn (hij bedoelt: met gymnastiek, CN).

"Ik heb straf."

"Waarom?"

[p. 37]

Hij keek me aan met zijn grote bruine ogen.

"Om niks."

In zijn rapport vermeldt Loonstijn nog een paar eigenschappen van de sergeant:

'Ik merkte wel dat hij de dienst bij mij als een soort vakantie beschouwde. Hij had gelijk, dat was het.'

Massuro is ook op alles verdacht: 'Hij was gek op jagen en schoot de apen rijdend (in een jeep, CN) uit de bomen'.

Ten slotte: 'Als hij 's nachts de wacht had, neuriede hij tussen de tenten of op de veranda's der blokhutten die we de papoea's hier en daar voor ons hadden laten bouwen. Hij had graag de wacht; vaak liet hij zijn opvolger slapen en nam diens tijd er bij. *Hij rustte ergens van uit.* Zijn muziek was een grote, glanzende, trillende bol die tussen de tenten door de nacht zweefde. Urenlang neuriede hij met een keel als een orgel en staarde naar de bergen of naar het zwarte oerwoud, waar alles ritselde en staarde en mompelde en krijste. Soms hurkte het steentijdperk op een eerbiedige afstand bij hem neer en luisterde aandachtig' (cursivering aangebracht, CN).

Raadselachtige mededelingen! Maar voor Mondriaans theorie dat angst of wreedheid of wroeging de oorzaak zou kunnen zijn van de verstening, leent Massuro's psychologie zich niet erg.

Waar leent die zich dan wel voor?

Voor de typering van een soort van edele wilde, die met de zegeningen van de beschaving op goede voet staat: een Tarzan in battle-dress. Een man die de struggle for life al achter zich heeft, en die om die reden *uitrust*.

Verderop in het verhaal, als Massuro een zaak van leven of dood het incident van de soldaat met het meisje - als een bijkomstigheid afdoet, schrijft Loonstijn nog es:

'Hij had vakantie', - een leidmotief.

Tegenover Mondriaans theorie plaatst Loonstijn de zijne: de overtuiging dat 'het' even goed in Amsterdam had kunnen gebeuren. We zullen die theorie uit nieuwsgierigheid es serieus nemen. Hoe ondersteunt de luitenant zijn *fantastische visie*?

[p. 38]

'Er is over de hele planeet iets onbeschrijflijks aan de gang, een soort proces... Zelfs de zon schijnt nu anders dan voor de oorlog (). Er zijn ontelbare, totaal nieuwe, onbegrijpelijke

machten in het spel gekomen; een nieuw soort mensen...’

‘Boven Ceram wordt een klein, grauw vliegtuig door een Indonesische batterij neergeschoten. Het is leeg. Ook geen foto toestellen aan boord. Alleen radiografische apparatuur voor draadloze besturing; - of zelf een levend wezen?’

Verderop in het verhaal, als Massuro die ene zaak van dood of leven met een zekere mate van galgenhumor bekijkt, schrijft Loonstijn nog es: ‘een nieuw soort mens...’, - een leidmotief en het tweede. Maar Loonstijn zegt *nog* wat van de psychologie van die nieuwe mens van hem: hij kenmerkt zich door ‘rust zonder hoop’; hij is ‘op alles verdacht’. We slaan de plank toch niet ver mis, als we in Massuro van die nieuwe mens het prototype herkennen.

Het vliegtuig boven Ceram, dat afgeschoten werd, en waarvan Loonstijn zich afvraagt, of het niet zelf ‘een levend wezen’ was, kan dienen als een spiegelbeeld van Massuro: een levend wezen dat feitelijk zonder te sterven in levenloze materie overgaat. Leven scheppen uit dode stof, dat is al evenzeer een doelstelling van de alchimist als het creëren van de steen der wijzen. Maar het is hier of de god der veranderingen, de Natuur, er niet in slaagt. Wel ontstaat er leven, en wel ontstaat er een steen. Maar herkenbaar leven is het toch niet, en een steen der wijzen evenmin.

De transmutatie mislukte; ik zou wel es willen weten, waarom.

‘Nieuw-Guinea ligt ver weg in het pleistoceen, 100 000 jaar voor Christus,’ schrijft Loonstijn. In dat pleistoceen voelde Massuro zich thuis als een vis in het water: *moest* hij dan niet verstenen?

Zijn er andere aanwijzingen voor deze verstening dan de term ‘pleistoceen’? In dit tijdperk werden de meeste *versteningen* van de nu levende diersoorten gevormd...

[p. 39]

Massuro’s wens het vaderbeeld (de luitenant) te doden en de moeder (in dit geval: moeder aarde) te huwen, is in het spelletje ‘landje veroveren’ ingebouwd. Het is een spel met messen; de deelnemers krijgen een deel van een vierkant stuk platgetrapt land. En het gaat erom het mes in een buurland te gooien en dat te veroveren. Wie niet meer, op zijn stuk land kan staan, verliest. Zoals gezegd treedt, juist op het moment dat Massuro op het punt staat, Loonstijn uit te schakelen, de verlamming in. Waarom? Omdat hij *de* vader niet overwonnen, *de* moeder niet veroverd heeft. En dat betekent dat de struggle for life nog niet gestreden is; dat dus zijn vakantie voorbij is; dat de natuurwet van de survival of the fittest paradoxaal genoeg, voor hem niet opgaat. Wat hij deed, deed hij niet in het licht van het bewustzijn. En zoiets straft zichzelf.

Loonstijn verdenkt het opperhoofd van een stam ervan de baas te zijn van een groep menseneters.

“‘Manowe?’” had ik de vorige keer gevraagd, “‘Manowe?’”

Hij begon te stralen over zijn hele gezicht; het was het enige woord dat hij bleek te verstaan. Bij ons moest hij zich in ieder geval met cornedbeef tevreden stellen.’

En dan is er de episode Steiger - de soldaat met het papoea-meisje. Een vrijerij met het risico dat het meisje geslacht en opgegeten zou worden.

Massuro die ervan wist wat Steiger uithaalde, krijgt het van Loonstijn te horen: “‘Jij bent de eilanden gewend, Massuro,’” zei ik. “‘Daar eten ze rijst.’”

Zoals volgens Darwin alle leven zich aanpast, zo paste ook dat van Massuro zich aan het vijandelijk milieu in Nieuw-Guinea aan. Het ging alleen wat te voortvarend, zoals in de

geschiedenis van de natuur wel vaker gebeurde.

Massuro schiet een krokodil naar de diepte. Het voornaamste wapen van dat dier is zijn gebit. Krokodillen zijn, bij gelegenheid manowe's: menseneters.

[p. 40]

Massuro schiet ook apen uit de bomen.

'Was ist der Affe für den Menschen? Ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham. Und eben das soll der Mensch für den Uebermenschen sein: ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham', zegt Nietzsche.

Massuro is de Uebermensch niet. Hij is het prototype van een held van de jungle, - kruising van darwinistische en nietzscheaanse ideeën.

Als Massuro door zijn enorme gewicht door een planken vloer zakt, krijgt Loonstijn een grandioos visioen - een visioen dat misschien te maken heeft met een droom van de schrijver, die J.H. Donner weergeeft in zijn boek *Jacht op de inktvis*, (p. 73/78). Over zijn visioen schrijft Loonstijn in ieder geval bijzonder geïnspireerd, en hij verbindt het geziene met de gebeurtenis die niemand verklaren kan: 'Het was een andere *ruimte*, niet alleen een andere tijd in het gillen van Massuro', zegt hij.

'Uit het diepst van mijn ruggemerg moest het (bedoeld wordt: het visioen, CN) opgerezen zijn. Ik had het gevoel of ik doodgegaan was.'

Eris natuurlijk ook iets doodgegaan in hem: een visioen schept een nieuwe mens. Dat blijkt als Massuro beseft dat het experiment dat de natuur met hem begon, mislukt is:

'Leg me maar in het veld neer, dan kunnen ze hun tanden op me stukbijten,' zegt hij. En Loonstijn schrijft daar: 'Ik gaf geen antwoord. Het was afgelopen met hem - *en met mij ook. Of begon het nu pas?* Een nieuw soort mens... Voor de toekomst: rust zonder hoop, op alles verdacht.' (cursivering aangebracht, CN).

Zou Loonstijn kunnen behoren tot het nieuwe ras?

Dat hij op alles verdacht is, zou kunnen blijken uit het slot van zijn verhaal.

En zijn rapport begint hij als volgt:

'Het is een rustig mens die U schrijft, Heren, - de rust die blootkomt als de hoop vervlogen is.'

Penelope's einde in zicht

R.A. Cornets de Groot

[p. 41]

Van Vestdijk is bekend, dat hij een grote bewondering koesterde voor de dichter Jacobus van Looy. *Herinnering*, een sonnet uit 1884, noemt hij een van de mooiste die Van Looy schreef. Ik neem het hier over, - men oordele zelf:

Herinnering

*Ik zie dat bleek gelaat, als met een krans
Omspannen door het streng geplooid kornet
Die zachtblauwe oogen weêr, als in gebed,
Neêrblikkend naar den vluggen naaldendans.
En aan haar voeten in den zonneglans,
Zie 'k hoe een blonden knaap zich spelend zet:
Dan - aandachtsvol - soldaatjes kleurt hij, met
Helroode mantels en een lange lans.
En breeder werpt de zon haar stralenkleed...
Van uit haar oogen licht een wondre vreugd
Die langzaam dooft in stille mijmering:
Dus zie ik de oude die mijn droeve jeugd
Vergeten leerde, wat ik zwijgend leed,
In 't bonte waas van mijn herinnering.*

Het in de eerste vier regels opgeroepen moederbeeld raakt men niet licht weer kwijt, - maar waarom niet?

Allereerst is er dat (die?) 'streng geplooid kornet' - een verbinding van woorden die ons inzake het 'moederlijke' schijnt te willen waarschuwen (het hier vereiste ignorisme der orthodoxe close readers verhindert me mee te delen, dat het om de grootmoeder van de dichter gaat), en die dan ook in scherpe tegenstelling staat tot die 'zachtblauwe oogen', die 'als in gebed' neerblikken. Maar die

[p. 42]

kornet is noodzakelijk om die vrouw te tekenen als 'moeder', hoezeer ook *plaatsvervangend* moeder van de ikzegger, de dichter. Dat is de realistische functie van deze woorden. Maar ze hebben bovendien een antirealistische functie: ze roepen het beeld op van een krans: de 'moeder' wordt geïdealiseerd. In welke richting? In die van een heilige? - de krans is dan een aureool; in die van een maagd? - in *beide* richtingen? - de moedermaagd? Men denke uit de eerste vier regels de tweede weg, en neme de drie resterende een ogenblik voor lief - hoe stijgt dan het thans geboden moederbeeld boven het 'tijdgebonden' (die kornet!) uit! Maar Van Looy heeft het zo niet gewild. Het ging hem niet om een symbool, maar om een reële vrouw, déze vrouw: de grootmoeder die de moeder verving, en die hij idealiseert, maar niet tot onbereikbare hoogten, hoe onbereikbaar ze op het tijdstip dat hij zijn sonnet schreef, in de waarneembare wereld ook was. Essentieel is, dat de *voorstelling* haar

nog bereikt: met globaal aanduidende woorden.

Het jongetje, de blonde knaap, houdt van haar. Daarover bestaat bij de lezer geen enkele twijfel. Maar waar staat dat in de tekst? Nergens. Men kan wijzen op de laatste drie regels. Maar daarop valt te antwoorden dat die regels niet op liefde, eerder op dankbaarheid betrekking hebben, - een dankbaarheid zo conventioneel als de streng geplooid kornet. Men late trouwens de drie laatste regels weg: nog steeds vindt de lezer hoe objectief hij zich opstelt, tegenover het overgebleven fragment, dat de jongen van deze vrouw houdt, ook zonder dat hij dat zegt. Feiten alleen doen het hem niet, mag men zeggen, maar de *wijze van schrijven*, het gestalte geven aan de boodschap, beïnvloedt de werking die er op de lezer van uit gaat.

Een psychoanalist zou weinig moeite hebben met het onbewuste leven van de knaap: soldaatjes met helrode mantels, een lange lans... Wat ziet de jongen trouwens dat de moeder doet? Ze breit. Maar hém valt de 'naaldendans' op waar zij als in gebed op neerkijkt. Het is de zon die beiden in liefde verenigt. De zon, oeroud symbool voor licht, rede, geest, verlichting, God, vader.

[p. 43]

Waar is die vader in dit familieportret? Inderdaad, *die* is tot onbereikbare hoogten verheven: de vader, de zon, de geest, God van liefde - zolang de afstand maar groot genoeg blijft:

*En breeder werpt de zon haar stralenkleed...
Van uit haar oogen licht een wondre vreugd
Die langzaam dooft in stille mijmering...*

Men stelle zich een dichter voor, die op een bepaald moment van zijn leven terugkijkt op zijn kindertijd. Hij heeft er behoefte aan zich zijn moeder in de herinnering terug te roepen - niet als reële moeder: *zijn* moeder, maar als moeder in wier beeld hij een mythische gestalte herkent, en die daarom in de rol van een godin, of daarmee gelijk te stellen figuur, kan treden. Ook in dit gedicht, stellen we, is de verhouding moeder-kind door oedipale verlangens bepaald.

Welke van de elementen die Jacobus van Looy benutte, kan deze dichter zich ten dienste maken?

Het beeld van de moeder als maagd; de naaldendans; de liefde voor deze vrouw, - onuitgesproken, maar niet te loochenen; de onschadelijke, want ver verwijderde vader, hoe belangrijk zijn bijdrage ook is tot dat net van verborgen communicatie tussen moeder en zoon. Maar ook de *strengheid* van de moeder moet meespelen: zij is voor de zoon een Maria. Zo'n gedicht bestaat. De laatste strofe ervan gaat zo:

*En zag ik het allernieuwste koele linnen
Over haar schoot, dan kon het spel beginnen
En mocht 'k haar kussen, koel, en, weer verdwijnen.*

Het *koele* linnen bedekt haar schoot: de kus van de knaap is het tegendeel van onstuimig. De wens de moeder te 'huwen' wordt door het linnen verhinderd, en door de koelheid die de moederliefde in terughoudendheid verkeren doet. Het gedicht waaruit dit citaat genomen is, stamt uit de *Gestelsche liederen* van Simon Vestdijk. Het is een van de mooiste uit de cyclus

[p. 44]

Madonna met de valken.

Ik kan dit gedicht, mogelijk om grotendeels persoonlijke redenen, niet los zien van Van Looy's sonnet. Maar ik voeg er onmiddellijk en graag aan toe, dat Vestdijks sonnet het 'voorbeeld' (als hem dat ten minste bewust voor ogen stond - zoals voor sonnet LXV uit dezelfde cyclus in ieder geval aantoonbaar een sonnet van Nijhoff model stond) in tal van opzichten verre overtreft.

Ook dit beoordeel men zelf:

*Vaak was ik met mijn moeder saam, en vond
Zóo stil haar oogen op haar handen rusten
Haar rustelooze handen, dat 'k haar kuste,
Veroverend, en met onstuim 'ger mond*

*Dan zij welvoeglijk achtte. Zoo ontstond
Uit afweer, drang, gefluister, dat mij suste,
Dat wondernet van ijl geweven lusten
Dat ons, onwetend, met elkaar verbond.*

*En in de torenkamer sloop ik binnen
Als kleinste minnaar onder alle kleinen
Die voor hun moeder schaamtevol verschijnen.*

*En zag ik 't allernieuwste koele linnen
Over haar schoot, dan kon het spel beginnen
En mocht 'k haar kussen, koel, en weer verdwijnen.*

Dit is natuurlijk geen plagiaat. Het visuele beeld - het visionaire is oeroud en gaat voor mijn part op Penelope terug: de nijvere vrouw, alleen gebleven, trouw gebleven; het is een 'topos', een gemeenplaats in de literatuur, waarop, zoals Vestdijk zich ergens uitdrukt, 'generaties van dichters hun vervoeringen hebben doen neerslaan'.

Van Looy blies het overgeleverde beeld nieuw leven in door het van toepassing te maken op persoonlijke omstandigheden, al is hij daarbij motieven die zich voor een mythologisering van de voor-

[p. 45]

stelling lenen niet uit de weg gegaan. De uitdaging die er van dit gedicht op Vestdijk uitging, moet groot zijn geweest. Hij nam haar in ieder geval aan, verzoende antieke (Penelope min of meer, Oedipus zonder twijfel) met Christelijke mythologie (Maria) in zijn sonnet, door beide 'mythologische motieven' onder één gezichtspunt te brengen, nl. onder dat van de ontwikkelingsgang van het jonge, zeer jonge kind, - een gezichtspunt zo algemeen en tevens zo bijzonder, dat men zeggen kan, dat overlevering en het persoonlijke elkaar hier in een subliem evenwicht houden.

Een verder ontwikkeling van de topos lijkt in dit tijdsgewricht van emanciperende vrouwen met hun elektrische brei- en naaimachines niet wel mogelijk.

Maar met dít sonnet als eindstation van de route die Penelope moest gaan, zullen, geloof ik, ook zij die wetenschappelijk verantwoord van crèche tot massagraf worden begeleid, kunnen ervaren wat dat is: een kloek te moeten missen in ruil voor een broedmachine.

Hendrik Cramers verhaal

R.A. Cornets de Groot

[p. 46]

Van het in Wales bijeengedreven handjevol Christenen maakte St. Patrick (± 420 - 460) zich los om de godsdienst in Ierland te brengen. In Engeland zelf ging het in die Volksverhuizingstijd mis; de band met de Romeinen en dus ook die met Rome werd geslaakt: in Ierland ontwikkelde het Katholicisme zich los van Rome. Vandaar dat in Ierland de kerk ook kloosterkerken als geestelijke centra kreeg, en niet de op het vasteland gebruikelijke diocesane. Ook in andere opzichten onderscheidde de Ierse kerk zich van de Europese. Een belangrijk verschil is dat het Ierse Katholicisme zich kenmerkte door een zeker ascetisme. De patriottische Ier legde zich de kastijding op, zich het genot van het vaderland te ontzeggen - voorgoed. Zodat een geweldige expansiedrang van het Ierse geloof er het gevolg van was. Iemand als St. Brandaan, bv. stort zich bij wijze van ascese in allerlei avonturen. Kort na de kerstening van Engeland door de Ieren begon van daaruit de kerstening van Europa. Dat Willebrord een kloosterstichter was (en dus een abt, geen bisschop), duidt erop dat ook zijn missiedrang in het Ierse geworteld is. Heeft dit Katholicisme iets te maken met het 'Ierse' in Vestdijks Ierse romans?

Ik vraag me af, lezend in *De vijf roeiers*, hoeveel bv. een Conic nog lijkt op zo'n ascetische avonturier. Hij verlaat Molly en zijn koters, hij preekt en moraliseert; hij stort zich van het ene avontuur in het andere. En ook John verlaat zijn ambt, ontzegt zich het genot daarvan om missiewerk te zoeken, - zij het in de politiek. En wie weet heeft ook de *overkant* er nog mee te maken: was de tocht daarheen soms geen 'zending'? En die andere overkant: Amerika? Men hoeft zich alleen maar af te vragen wat emigreren voor een patriot betekent, wérkelijk betekent, om zich in te kunnen denken dat een patriot liever doodgaat, - desnoods van hongers. Is hiermee deze paragraaf over de psychologie van het Ierse Ka-

[p. 47]

tholicisme uit? Maar nog even Vestdijk zelf, in een van zijn brieven aan Theun de Vries (*Brieven uit de oorlogsjaren aan Theun de Vries*, brief nr. 58): 'In Ierland was, en is wellicht nog, het bijgeloof, zo goed als het katholicisme, een *positieve* factor in de strijd tegen de "onderdrukkers". De godsdienst was hier geen alcohol om het volk zoet te houden, - al zal dit óók wel herhaaldelijk geschied zijn, vgl. de pastoorsfiguur uit de roman (bedoeld is de roman *Ierse nachten*, CN), - maar een stimulans voor het uitleven van de meest "linkse" tendenties'. In dit opzicht zou men ook eens naar de geestelijken in *De vijf roeiers* kunnen kijken: naar John, Patrick de Londrá, vader Sheehy...

Over het bijgeloof, dat Vestdijk in zijn brief noemt, schreef hij in zijn *De toekomst der religie*. Hij zegt ervan dat het een geloof is, zónder de religieuze betekenis van het werkelijk geloof. Ontneem iemand zijn bijgeloof, en je ontnemt hem niets, zo is de teneur van dit betoog (in de tweede druk op p. 19 en 20). Maar ontnem de gelovige zijn geloof en de wereld stort voor hem in. Vestdijk zegt er verstandig genoeg bij, dat je de gelovige zijn geloof niet ontnemen kán, vandaar dat afvalligen niet opeens waanzinnig worden... In zijn volgende brief aan De Vries schrijft Vestdijk van de behandeling van het bijgeloof in *Ierse nachten* het volgende: '...ik heb het "subjectieve" ervan meen ik voldoende doen uitkomen (niet *te* veel, om de sfeer

niet te verpesten!). Trouwens de “ik” gelooft er óók niet erg in, van Peter M. Carthy mag men aannemen, dat zijn optreden voor 80% op comedie berust om wraak te kunnen nemen op Farfrae en diens zoon. Dat hij een Ierse godin of heks zegt te zien, is opzettelijke pesterij (en zelfspot).

Farfrae wordt dan inderdaad door de “vloek” getroffen, maar dat is toeval; of in zoverre géén toeval, dat iemand die aan zulk een vloek blootstaat, een grote kans maakt aan andere onaangenaamheden bloot te staan! En de moeder aan het slot is bezig krankzinnig te worden. En Maria en Peggie drijven ook nu en dan de spot met hun eigen “bijgeloof”, - in hoeverre dat “historisch” te verantwoorden is, laat ik nu maar in het midden. Een dgl. paradoxale verhouding tot het bovennatuurlijke lijkt mij anders

[p. 48]

wél echt Iers, - comedianten en spotvogels als het zijn. De man die in Ierland prehistorische pijlpunten “vervaardigde” en ze aan de Engelse toeristen verkocht, zal misschien óók wel eens gedacht hebben, dat er aan die pijlpunten ondanks alles iets bijzonders zou kunnen zijn... Alles bij elkaar dus een soort “psychologie van het bijgeloof”, in verschillende gradaties; maar de lezer moet dit niet voortdurend *weten*, hij mag gerust denken, als dit zo eens uitkomt, dat de schrijver er wel degelijk in gelooft! En tot zekere hoogte “gelooft” men er tijdens het schrijven ook in, met zijn meer primitieve zielslagen; of hoe je ‘t noemen wilt; zoals men in sprookjes “gelooft”, d.w.z. zonder verdere consequenties.’ (brief nr. 59).

Een opvallend verschil tussen Vestdijks beide Ierse romans is dat van het perspectief. In *De vijf roeiers* is een alweter aan het woord; in *Ierse nachten* een ‘ik’.

Waarom koos Vestdijk voor *Ierse nachten* zo’n figuur en voor *De vijf roeiers* niet?

In brief 58: ‘(Ik was) uiteraard enigszins gehandicapt doordat ik dit boek in déze tijd (bedoeld wordt: de tijd waarin Duitsland met de geallieerden oorlog voerde; CN) schreef en niet al te veel tegen Engeland te keer wou gaan. Want, dat zul je wel met me eens zijn, zodra men zich ook maar iets dieper gaat begeven in de Ierse kwestie, in haar sociale, culturele en historische aspecten, is men *gedwongen* partij te kiezen tegen Engeland! Het leek mij verstandiger een en ander te temperen, hetgeen ongedwongen te bereiken was door een van nature “onpartijdig” verteller aan het woord te laten, die met de auteur natuurlijk een en ander gemeen heeft’. Hij licht die keus voor een ‘ik’ in de volgende brief (59) nog toe: ‘Ook ik geloof dat dit mijn beste niet-contemporaine roman is, met bovendien (voor mijzelf) het voordeel, dat er, minstens technisch, een zekere aansluiting is gevonden met de contemporaine romans van min of meer “autobiografische” strekking, welk procédé ik niet “verleren” moet. 1

Waarom lijken figuren als de ‘ik’ uit *Ierse nachten* en zo’n Richard

[p. 49]

Beckford op hun schepper? In de beide Ierse romans, in diverse andere romans trouwens ook, is een opvallend motief dat van de verhouding tussen vader, moeder en (enige) zoon. Natuurlijk fungeert dit motief in elke roman anders, - het is een onuitputtelijk motief; het is nl. een dieptepsychologisch motief, een Anton Wachtermotief mag men zeggen, een echt Vestdijkmotief, en vooral een motief dat Vestdijk in zijn *De toekomst der religie* min of meer uitvoerig en algemeen (dus als psychologisch verschijnsel) behandelde. In Jungiaanse zin, al heeft de auteur zijn Vestdijkiaanse bedenkingen en verfijningen. Hoofdzaak is, dat hij erop wijst, dat de zoon zichzelf verwerkelijkt, doordat hij er, na het maken van vele ‘fouten’, die ‘hij zichzelf op zijn weg geschoven heeft’, in slaagt zich uit zijn ouderbinding los te wikkelen.

Dit lukt bij Robert (*Ierse nachten*) evenzeer als bij John en Conic. (*De vijf roeiers*). Zij verzetten zich tegen hun ouders, en dat geldt dan vooral voor *De vijf roeiers*, al is dit verzet in *Ierse nachten* zeker niet afwezig, zoals blijkt uit brief 78, waarin Vestdijk uitvoerig op deze kwestie ingaat. Maar het gaat daar schuil achter ander verzet, het verzet tegen de onderdrukker. Wat in al Vestdijks andere romans individueel verzet is, krijgt hier collectieve allure, - daarom neemt *Ierse nachten* ook een aparte plaats in in Vestdijks werk. Het is een sociale roman, de enige van zijn hand, geschreven in een tijd, toen Vestdijk, goed bevriend als hij was met Theun de Vries, nog voor het 'sociale', openstond; geschreven bovendien in een tijd toen Nederland zélf werd onderdrukt en de afkeer van Duitsers een collectief aanzien kreeg, en het verzet een nobel. Het sociale wordt trouwens toch nog getemperd: '...het sociale in dergelijke romans (moet) uiteraard lijden onder de preoccupatie met de psychologie en de fascinatie van het "bijgeloof", (brief 58). En een brief later: 'Inderdaad is dit optreden van de "afwezige" de kern van het boek, óók voor mezelf, en wint het van de "Keltische" sfeer en de sociale achtergrond, die achteraf gezien niets anders dan middelen zijn om de dramatische botsing voor het slot voor te bereiden. Overigens is van deze beide factoren natúúrlijk het sociale belangrijker; ik () was hier ook tijdens het schrijven van overtuigd.

[p. 50]

Ik had me zelfs met een aanzienlijke portie sociaal ressentiment geladen, en die verving bij tijden de (tijdelijke) lading met "mystiek" ' (lees bijgeloof, CN) volkomen.' Zoals gezegd, in brief 78 worden we over de onderlinge verhoudingen tussen vader, moeder en zoon in *Ierse nachten* behoorlijk ingelicht. Maar hoe liggen deze verhoudingen in *De vijf roeiers*?

Conic is met Molly getrouwd, - maar wat betekent hier getrouwd? Er zijn rivalen die als vaders optreden, en die hem plaatsen op het niveau van zijn eigen kroost. Tussen Conic en Molly bestaat een moeder-zoon-verhouding; hij loopt weg, overlaadt haar met kritiek, bestrijdt haar, maar blijft als een kind aan haar gebonden. Moyna vervult nu symbolisch haar plaats, - een tijdelijke moederfiguur, die eveneens vereerd wordt, liefgehad, gehaat en ook bestreden, zodat Conic tot het inzicht komen kan, dat zijn binding niet een bepaalde figuur geldt (Molly), maar berust op zijn eigen kinderlijke houding. Nu eenmaal de binding aan Molly vervangen is door die aan Moyna, moet ook die 'moederbinding' onschadelijk worden gemaakt door een identificatie met het moederbeeld, zodat hij als een vrij en autonoom individu tegenover haar komt te staan. 2

Dat gebeurt ook aan het slot, zoals men weet.

Maar niet iedereen in de roman komt even gelukkig uit als Conic. Maurice mislukt, komt van de moederbinding niet los. Wel is hij ongehoorzaam jegens zijn vader, maar de zee als moedersymbool zegt hier veel: omstanders bij zijn lijk vragen of hij verdronken is. Met Pat gaat het ook mis; hij keert naar zijn plaatsvervangende vader Mr. Coyne terug, en laat zich door die ook betuttelend toespreken. Maar John die zich aan 'Ierland' bindt, is op de goede weg, en Shaun slaagt, omdat hij zich zonder haat van zijn vaderfiguur, Jimmy, weet los te maken.

Het aardige is, dat je van de verhouding die er tussen Conic, Moyna en Keane bestaat, net zo'n schema kunt maken, als hierboven voor Conic; Keane heeft daar dan de 'vaderrol', Conic die van diens plaatsvervanger.

Zo wordt het ook duidelijk dat Moyna geen 'hoer' is, zoals men zou kunnen denken; noch is ze een onaangetaste heilige, zoals weer

[p. 51]

anderen kunnen menen. Moyna staat tussen hoer en maagd in, zoals ieder moederbeeld. Vestdijk zegt van Conic: 'Hij geloofde niets van haar, en geloofde alles'. Een voor Vestdijk kenmerkende zin, omdat het een weegschaalzin, een librazin is. De ene uitdrukking heft de andere niet op, beide vormen ze één waarheid; de halve waarheden houden elkaar in evenwicht: de ene kant weegt tegen de *overkant* op. Verstoor je nu dat evenwicht door of de hoer of de heilige het volle pond te geven, dan wordt Moyna onmenselijk. Blijft daarentegen de geaardheid van haar karakter in het ongewisse, dan is ze gewoon een mens, met aardige en onaardige dingen, zoals eigenlijk iedereen. De lezer ervaart ook aan het slot wat Moyna Conic voelt: ze trekt hem met zachte drang de herbergdeur in, sluit die op een kier; ze wil hem verzorgen, ze deelt mee dat haar vader niets meer te vertellen heeft, en dat betekent dat ook voor haar Keane's rol is uitgespeeld. Ze slaat - om Conic - haar vader met een plank buiten westen, en, dat is belangrijk: Conic gelooft haar. Hij blijft dan ook, en overweegt zelfs voor hoe lang: drie dagen, vier? Niet noodzakelijk voorgoed: hij staat vrij en autonoom tegenover haar, tegenover Molly, tegenover iedereen.

De grootste verrassing in dit boek is natuurlijk de ontknoping van de gebeurtenissen bij het kasteel. Als de mannen uit de gevangenis komen, zien ze Mr. Coyne, van wie ze dachten gezien te hebben dat hij werd vermoord, in levende lijve voor zich staan. Pas dan blijkt dat het beeld een visioen was, een hallucinatie van collectieve aard. Aangezien in dit boek niets gebeurt, wat met de ons bekende werkelijkheid in de fysische wereld strijdt, verrast ons dit; omdat het immers de enige gebeurtenis is, van niet natuurlijk te verklaren aard. Een psychologische verklaring moet het doen: we hebben hier een projectieverschijnsel onder handen: het visioen is een projectie die de grenzen van het normale niet al te zeer hoeft te overschrijden. Wie angstig is, ziet overal om zich heen de vijanden en de belagers: we hoeven maar aan Luthers inktpot en de duivel te denken, om in te zien, dat zo'n projectie, hoe weinig alledaags ook, toch evenmin iets buitengewoons is in het leven van een mens. Op deze opheldering door het begrip 'projectie' worden we trouwens

[p. 52]

voorbereid door de droom van Pat, waarin Coyne zijn 'moordenaars' een voor een laat ophangen (N.B. In de droom zijn de getuigen van de moord al tot moordenaars bevorderd!). Alleen Pat wordt gespaard (wat betekent dat hij de verstoktheid van het Ik niet overwonnen heeft, zoals ik hierboven al met andere woorden zei): 'Ik moest alles aanzien', zegt Pat, 'ze zeiden dat dat de ergste straf was. We hadden hem niet écht vermoord, zie je, *maar de wens was er, bij ons allemaal*' (cursivering aangebracht, CN). Welke wens? Die van de vader te doden, de moeder te huwen.

De uitkomst van die wens gaf ik hierboven al, zowel voor de vijf roeiers, als voor Moyna. Want die hoorde er immers bij! Als de vijf mannen zendelingen waren, dan was zij er het uitzendbureau van. Het visioen was collectief (en dáarom noemt Vestdijk de naam van de priester ook niet: alleen John kent hem), omdat het voor ieder van de roeiers psychagogische betekenis had kúnnen hebben.

Waarom schreef Vestdijk deze twee romans? Vanwaar die preoccupatie met het Ierse? Het bijgeloof?

Hij geeft daar min of meer een antwoord op in zijn brieven uit de oorlogsjaren aan Theun de Vries. In de al eerder geciteerde 58e schrijft hij: 'Dit brengt mij op *Ierse nachten*. Inderdaad is het uitgangspunt voor deze roman niet geweest de Ierse *kwestie*, maar het Ierse *bijgeloof*, dat mij eerlijk gezegd veel méer interesseert, en dat mij ook een gunstiger aanknopingspunt

schijnt voor een roman. Een sociale roman zou je ook heel goed over Drente kunnen schrijven, maar deze lieden zijn zo verdomd onemotioneel. Mij trokken de Ieren meer dan *Ierland*, als cultureel begrip. Achteraf beschouwd is een en ander dan toch nog vrij “sociaal” geworden voor mijn doen; maar in deze richting zou men natuurlijk veel en veel verder kunnen gaan. Want, dat zul je wel met me eens zijn, zodra men zich ook maar iets dieper gaat begeven in de Ierse *kwestie* (cursivering aangebracht, CN), in haar sociale, culturele en historische aspecten, is men gedwongen partij te kiezen tegen Engeland!’ Even verderop in de brief: ‘Aangezien je je nu eenmaal met deze roman occupeert, kan ik je ook wel onthullen wat de eerste aanleiding is geweest. Dit was níet Joyce-lectuur, - Joyce is voor de

[p. 53]

typisch-Ierse sfeer te verwaarlozen; hij is veel te ironisch en kent bovendien alleen Dublin, - maar een mondeling verhaal van Hendrik Cramer, een grote, maar begaafde gek, die in zuid-Ierland had “gevist”, en mij een van de beste, daar nog in volksmond levende legenden vertelde. Ik zal je dit verhaal niet doen, temeer omdat het met Ierse nachten niets te maken heeft, maar het was zo zeldzaam spookachtig en geraffineerd, dat ik de indrukken daarvan zeker nog in een tweede roman over Ierland verwerken moet.

Enfin, ik ben me toen gaan oriënteren, en werd voor de tweede keer getroffen door het motief van het “onbewoonde kasteel” plus absenteïsme. En dat is dan tenslotte de roman geworden (bedoeld wordt *Ierse nachten*, CN) en het verhaal van Cramer kon ik niet meer gebruiken. Er zit aan dit verhaal trouwens dit vervelende vast, dat ik niet *helemaal* zeker weet of hij het niet zelf bedacht heeft! De man is er fantast genoeg voor; en ik moet erkennen dat ik tijdens mijn toch nog al degelijk uitgevallen voorstudies geen Ierse legende gevonden heb die er ook maar bij halen kon. () Maar enfin, als ik die roman ooit nog eens schrijf, - alweer een ‘plan’ - kan ik hem voor alle zekerheid aan Cramer opdragen.

En misschien wordt de hele legende voor de tweede maal weggewerkt...’

Die tweede roman waar Vestdijk van spreekt, werd *De vijf roeiers* gedoopt.

Opmerkelijk is dat hij in beide romans hetzelfde tijdvak behandelt. Ze hebben immers ook dezelfde aanleiding, ze berusten op dezelfde documentatie, eenzelfde motief (absenteïsme, kasteel) is van beide de drijfveer. Iets dergelijks komt bij Vestdijk nauwelijks of niet voor, zoals Oversteegen liet zien in zijn artikel *Een bijna gesloten circuit: Vestdijks historische werk (Vestdijkkroniek, dec. 74)*. Oversteegen heeft grosso modo gelijk, althans geen ongelijk, als hij veronderstelt dat Vestdijk niet twee keer tot een (uitgewerkt) beeld van een en dezelfde periode kon komen. Alleen voor de Ierse romans gaat de stelling niet op. Vestdijk wilde zijn spookverhaal doen; hij had er zich op voorbereid (zie brief 42) en toen het anders uitpakte in *Ierse nachten* (zie brief 45), begon hij gewoon opnieuw.

[p. 54]

Voor Oversteegens inzicht pleiten o.m. de volgende uitlatingen van Vestdijk: ‘In de piraterie was ik vastgelopen; daar kijk ik voorlopig niet meer naar’ (*Brieven*, p. 88). En voorts:

‘Bovendien is Aktaion als procédé uitermate gevaarlijk, zodat ik het waarschijnlijk niet voor een tweede keer op deze wijze zal proberen; of misschien jaren later’ (*Brieven*, p. 54).

De woorden ‘voorlopig’ en ‘misschien jaren later’ duiden erop dat Vestdijk dat komen tot een tweede beeld van eenzelfde periode wel kón, maar niet wou. Dat hij ertoe in staat was, blijkt uit een van zijn eerste brieven aan De Vries (p. 12) ‘In de geest van *Homerus fecit* schrijf ik waarschijnlijk binnenkort een roman (over de Aktaion-mythe).’

Persoonlijk ben ik geneigd dit ‘voluntarisme’ in verband te brengen met de ‘kuur-Valéry’ die

Vestdijk zijn correspondentievriend aanraadt in brief 57 (p. 74); maar daarover hier uitweiden past me niet.

Een citaat uit die brief, hoe klein ook, wil me niet uit de pen. Maar dit terzijde. Waar het om gaat is de vaststelling dat Vestdijk aan één Ierse roman niet genoeg had, en dat het toch jaren duurde, eer die tweede verscheen. Want achter de publikatie van *Ierse nachten* - het boek verscheen in het Duits, in Duitsland, in 1944, en tot heimelijk plezier van Vestdijk, gelijk men in brief 42 lezen kan - zette Vestdijk veel haast; hij had daar ook zijn redenen voor (zie de noot van De Vries bij genoemde brief).

De situatie roept bij een nieuwsgierige, ook al is hij verre van sensatiebelust, een vraag op, één op zijn minst: waarom duurde het tot '50 eer de roman *De vijf roeiers* voltooid werd, tot '51, tot na de dood van Cramer, voor de roman verscheen? Het boek werd nl. niet tijdens diens leven aan Vestdijks zegsman opgedragen, maar daarna aan diens nagedachtenis gewijd! *In memoriam Hendrik Cramer* staat erboven. En dat duidt er wellicht op dat in dit boek het verhaal van Cramer níet werd weggewerkt, zoals misschien tóch nog het plan was. Cramer had Vestdijk in verlegenheid gebracht! Vestdijk kon, in weerwil van zijn uitvoerige documentatie Cramers legende niet plaatsen. Was het verhaal authentiek? Uit de duim gezogen? Aan

[p. 55]

derden ontleend, maar bv. niet aan de volksmond, zoals Cramer beweerde? En was het daarbij niet te mooi om het te laten liggen? Vestdijk hield het verhaal jarenlang vast. Want men kan wachten. Men kan wachten tot zich een gelegenheid voordoet om ermee voor de dag te komen.

Men kan wachten tot het moment dat de waarheid achterhaald is, of tot het moment dat de waarheid onachterhaalbaar is geworden. Dat laatste leek na Cramers dood waarschijnlijk, al kan ook dan een beetje dekking in de rug niet worden gemist, zolang niet zeker is, dat het verhaal tóch tot het Ierse volksbezit behoort.

De nieuwsgierige kan zijn vraag ook 'negatief' formuleren:

'Waarom kon *Ierse nachten* wèl met bekwame spoed verschijnen?'

En het antwoord werpt dan een zeker licht op de conflictsituatie waarin Vestdijk verkeerde: 'Omdat Cramers verhaal daar *niet* in stond!' En dat betekent dat het wel in de tweede roman staat, zoals we al vermoedden hierboven, en het betekent voorts dat het voor onze nieuwsgierige niet onmogelijk moet zijn, dat verhaal nu uit de roman op te diepen.

Het kan stellig Conics zeemansverhaal niet zijn: Cramer was een sportvisser... Maar dan is het natuurlijk dat verhaal van de tocht naar de overkant, in een curragh, met het erbij behorende kwajongensgedoe! Het is het verhaal van een avonturier met gevoel voor het griezelig-romantische, het historische en het bovennatuurlijke.

Dit verhaal boeide Vestdijk, vooral ook omdat Cramer het verteld zal hebben tegen de achtergrond van 'onbewoond kasteel' plus absentisme (Vestdijk schreef aan De Vries dat hij zich na Cramers verhaal begon te oriënteren, en toen voor de *tweede keer* gegrepen werd door juist dat motief). En daarom wilde hij dit verhaal ook kwijt in een roman, zonder het risico te moeten lopen, beschuldigd te worden van met andermans geestelijk eigendom te pronken. Door het *in memoriam* kan hij eventueel vluchtig toegeven dat Cramer er wel iets mee te maken heeft, maar de aanklager moet dan toch ook in kunnen zien - d.m.v. het nawerk in deze roman - dat de auteur zich tegen plagiaat begunstigende, cultuurvijandige ge-

[p. 56]

voelens danig gewapend heeft! Oók historisch onderzoek, óók de eigen fantasie eisen het hunne in de roman op.

Het *in memoriam* loochent de afstand die er tussen bron en eigen werk bestaat, niet. Het vergroot die evenmin, integendeel: het erkent de samenhang van bron en echo, en zo'n erkenning van afhankelijkheid is, in diepste wezen, bij alle ambivalentie, een daad van vriendschap én een teken van groot verantwoordelijkheidsgevoel.

1 In brief 78, over Richard Beckford: 'Ik wil niet beweren dat deze man geen "tijdgenoot" van mij is, en dat hij zich niet bewust is van zijn eigen kritische instelling; maar daarnaast is zijn romantische aandrift toch wel zeer overheersend', - nóg een figuur (uit: *Rumeiland*), die e.e.a. met Vestdijk gemeen heeft.'

2 Ik plagieer in deze regels een passage uit *De toekomst der religie* (2e druk, p. 189).

Rilke, Rilke, Rilke!

R.A. Cornets de Groot

[p. 57]

I

Aan Rilke besteedde ik nimmer aandacht: vooroordeel belette dat. Maar onlangs, in een boekhandel, bladerde ik in een vertaling van zijn *Duineser Elegien*. Mijn oog viel op de woorden ‘kosmische metaforen’ (p. 115), en om de voortreffelijke klank van die woorden kocht ik het boek: Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien, De elegieën van Duino, 1912-1922. Een Duits-Nederlandse uitgave van de Duineser Elegien, vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door W.J.M. Bronzwaer*, AMBO, 1978.

Thuis zocht ik de passage op, die bij de aantekening van p. 115 hoort, en wat ik las, beviel me uitermate; ik geloofde eigenlijk mijn ogen niet, maar ik had er natuurlijk beter aan gedaan, wanneer ik vroeger Vestdijk maar half en Du Perron helemaal niet geloofd had, die uiteraard de creators waren geweest van het vooroordeel dat in mij post had gevat. Er is nl. een Rilke, volgens Ter Braak, over wie gezwijmd wordt - de halfzachte, de mystische - èn er is een Rilke over wie geschreven wordt: de Rilke van het moderne levensgevoel. De Rilke van de *Duineser Elegien* blijkt niets van doen te hebben met de wereldvreemde dromer, die ons uit tal van bloemlezingen tegemoet treedt.

De waarderingsgeschiedenis van Rilke is nog maar gedeeltelijk geschreven: zij is zeer gecompliceerd. In Duitsland werd hij even vanzelfsprekend als in Nederland tot voorwerp van aandacht van de intellectuele middenstand: een schrijver voor ‘adolescenten en vrouwen’, zoals iemand (niet Bronzwaer) zegt; voor existentialistisch georiënteerde auteurs (met een wat eenzijdige gerichtheid op angst, dood en liefde); èn voor marxistische critici, die moeite

[p. 58]

hebben met zijn afwijzing van de technologie en de moderne stad. In de jaren ‘50 blijkt zijn populariteit getaand: de jonge, poëzielezende Duitse intellectueel ziet meer in Benn en Trakl, dan in Rilke. Misbruikt door de Nazi-propaganda, werd Rilke na de oorlog trouwens ook nog het slachtoffer van een collectief verdringingsproces, hetgeen natuurlijk weinig bevorderlijk is voor een juist oordeel over het werk van deze dichter, en gewoonweg beroerd voor de aanwas van zijn publiek. Moest het zo gaan? De ‘geleerde’ Rilke-kritiek, die zich wel tot een klein publiek beperken moet, kon pas goed van de grond komen, nadat de demythologisering van Rilke - het werk van vooral de marxistische critici - de idolatrie van de nodige tegenwichten had voorzien. Hoe verliep de Rilke-receptie in Nederland? Hier kreeg hij alle kans tot het moment dat de toonaangevende critici en auteurs - Du Perron, Marsman, Nijhoff, Vestdijk, Ter Braak - zich met hem begonnen te bemoeien. Dat gebeurde vroeg: van 1925 af. Rilke’s enorme populariteit in bloemlezingen en predikbeurten wekte zozeer hun afkeer, dat zijn werkelijk belangrijke werk, indien al niet aan hen, dan toch aan het publiek dat zij voorlichtten, voorbijging. Alleen Slauerhoff brak een lans voor de *Sonette an Orpheus*; Vestdijk, die een belangwekkend essay aan hem wijdde (*Rilke als barokkunstenaar*, in *Lier en lancet*), liet zich door zijn weersin tegen geversifieerde filosofie verleiden tot de uitspraak dat

de *Duineser Elegien* en de *Sonette an Orpheus* voorbeelden zijn van ‘classicistische verstening’.

Veel heeft het allemaal niet geholpen: de Rilke van de geestelijke middenstand kon tegen deze razernij blijkbaar wel op. De demythologisering zette zich bij ons pas door met Nel Noordzij's boek *De dichter Rilke als mens*, in 1960.

Toch zijn er tekenen dat de belangstelling voor Rilke herleeft, zegt Bronzwaer: in Duitsland, in Frankrijk, in de V.S.: ‘Is de Rilke-herleving een mode-verschijnsel, vergelijkbaar met de Hesse-golf, die ook in Amerika ontstond?’ In dit verband noemt hij een artikel van Willem Brakman, *De grote schok was Rilke*, in *De revisor* 3/III, juni 1976, p. 35, en ik citeer er maar uit: ‘Rilke’s afkeer

[p. 59]

van bepaalde beschavingsvormen zoals deze industriële maatschappij, steden, machines, is duidelijk in zijn werk aantoonbaar, evenals zijn heimwee naar het voor-industriële tijdperk, naar aura en intimiteit van het handwerk zonder machines. Zijn antipathie tegen het woekeren van een technologische beschaving die hij in zijn gedichten reeds voorzag, deelt hij in ieder geval met grote groepen van de huidige jonge generatie en het zou dan ook niet onlogisch zijn wanneer zijn elegieën een plaatsje krijgen tussen Mao en Hesse’. Dat is ongetwijfeld trendgevoelige taal; maar we zijn inmiddels alweer een paar jaar verder - en over Mao windt niemand zich meer op; Hesse teert op oude roem, en Rilke? Wie maakt zich druk om Rilke? Hans Andreus; Hans Andreus vertaalde een fragment van de tweede elegie (opgenomen in de *Bijlagen* van Bronzwaers boek). Voorts: Riekus Waskowsky, die de ‘elfde elegie’ schreef; die óók zijn bezwaren heeft tegen de hedendaagse technologie. Maar die daarbij zijn bezwaren tegen Rilke, en kennelijk dan toch de Rilke van de oogkleppenstijl, niet onder stoelen of banken steekt. En verder?

Nu ik me een beetje vertrouwd heb gemaakt met Bronzwaers boek - en dat betekent: met de Rilke van de *Elegien* en met de *Elegien* van Rilke - krijg ik de indruk, dat de Nederlandse auteurs uit de jaren vijftig toch niet zo afwijzend staan tegenover Rilke als de schijn soms doet vermoeden.

De schrijvers die ik op het oog heb, voelen zich misschien niet direct door de dichter die Rilke was, aangesproken, maar veeleer door de denker, die hij ook was (en van wie Vestdijk niets moest hebben): de man van het ‘moderne levensgevoel’, met zijn thema's van angst en dood en liefde. Niet dat hij voor de door mij bedoelde auteurs onderwerp van bespiegeling werd, - integendeel: zij namen zijn problemen op, en werkten er mee naar eigen inzicht en naar de geest van hun tijd.

‘Ich lerne sehen. Ich weiss nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wusste. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiss nicht, was dort ge-

[p. 60]

schicht,’ schrijft Rilke in de aanvang van zijn *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. En even verder: ‘Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen’.

Zien, zegt Bronzwaer, die Rilke aanhaalt, leerde Rilke van Rodin. Bij ons had ‘zien’ in die tijd - de nabloeï van 80, de betekenis van een voor het oog navolgbare beeldspraak; het was het 80-er antwoord op overgeleverd en niet doorleefd, ‘niet-gezien’ taalgebruik. Dat is anders dan

bij Rilke. Het staat bij hem op één of andere manier in verband met zijn poging de grens tussen innerlijk en uiterlijk leven op te heffen, de dingen ‘onzichtbaar’ te maken:

*Erde, ist es nicht dies, was du willst: unsichtbar
in uns erstehn? - Ist es dein Traum nicht
einmal unsichtbar zu sein? - Erde! unsichtbar!
Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag?*

(9e elegie)

Het gaat erom de grens tussen binnen en buiten op te heffen:

Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen

zegt de zevende elegie. Bronzwaer zegt in een aantekening bij de zevende: ‘Het “Weltinnenraum” duidt metaforisch de “ruimte” van ons innerlijk beleven aan, waarin wij de objecten en de ervaringen van ons bestaan transponeren door de “verinnerlijking” (Verwandlung)’. En voorts: ‘Door de verinnerlijking krijgen de dingen en ervaringen - of zoals de negende elegie zegt: de aarde - een nieuwe existentie in onze beleving, en worden daardoor aan de vergankelijkheid ontrukkt.’ Hoe brengen we de verinnerlijking tot stand? Door de kunst, de poëzie, het zeggen, zegt de negende.

Zien moet geleerd worden - en bovendien: niet alles kun je ‘zien’. Veel onttrekt zich volgens Rilke aan dit speciale zien, dit *gebeeld-*

[p. 61]

houwde zien, zoals ik het, denkend aan Rodin, maar noemen zal, als tegenstelling van het schilderachtige, van stemming, lichtval en verloop in de tijd afhankelijke zien van onze 80-ers. Het zien moet trouwens worden *gezegd* - streng, concreet, exact. De ‘dingen’ - de elementen, planten en dieren - hebben hun, in weerwil van alle sfeerwisseling, gelijkblijvende gedaante. Zij vormen in de *Neue Gedichte* (waarvan het 2e deel aan Rodin is opgedragen), een ‘Welt der Gestalten’. *L’Ange du meridiën, Chartres, (Neue Gedichte, erster Teil)* lijkt mij een gelukkig voorbeeld van dit *gebeeldhouwde* zien:

*lächelnder Engel, fühlende Figur,
mit einem Mund, gemacht aus hundert Munden...*

Figur: naar aanleiding van dit woord schrijft Bronzwaer in een aantekening bij de vierde elegie: ‘Het woord duidt dus datgene aan wat in zijn volle, existentiële betekenis “gezien” wordt als in-zichzelf-bestaand, en dat door het verinnerlijkende zien verlost wordt uit tijd en vergankelijkheid’. Ik neem aan dat die aantekening ook kan gelden voor het woord *Figur* uit *L’Ange du méridien*.

Bronzwaer voegt er nog aan toe, dat het begrip *Figur* contrasteert met het begrip ‘contouren’, uit de vierde en de achtste elegie. Zien is iets anders, blijkbaar, dan het beschrijven van een contour, een curve. Of niet?

Ik citeer in dit verband, samenvattend, een aantekening bij de tiende:

‘Rilke vertelt hoe hij, tijdens zijn schooljaren, onder de indruk kwam van een primitieve fonograaf, die het geluid door de trillingen met een pen op een papieren rol zichtbaar maakte. En hoe hij in de nachtelijke stilte voor een sfinx staande, een uil langs de wang van het beeld omhoog zag vliegen (“onbeschrijfelijk hoorbaar in de zuivere diepte van de stille nacht,” zegt

Rilke zelf) en daardoor pas de volmaakte ronding van de wang van het beeld kon beseffen: “Nu stond in mijn gehoor, gezuiverd door de urenlange stilte van de nacht, als door een wonder, die contour van die wang gegrift”. ‘Ich lerne sehen’: dít soort beelden ontstaat door abstrahering, het in beeld brengen van een beweging.

[p. 62]

*... wie vor sich selbst
erschreckt, durchzuckts die Luft, wie wenn ein Sprung
durch eine Tasse geht. So reißt die Spur
der Fledermaus durchs Porzellan des Abends...*

(8e elegie)

Of:

*Sieh, er geht und unterbricht die Stadt,
die nicht ist auf seiner dunkeln Stelle,
wie ein dunkler Sprung durch eine helle
Tasse geht...*

(*Der Blinde, Paris; Neue Gedichte, anderer Teil*).

En:

*...und manchmal
schreckt ein Vogel und zieht, flach ihnen fliegend durchs Aufschau,
weithin das schriftliche Bild seines vereinsamten Schreis.*

Tenslotte, bij de visuele voorstelling van Orpheus' tocht met Eurydike en Hermes achter zich aan:

*Das war der Seelen wunderliches Bergwerk.
Wie stille Silbererze gingen sie
als Adern durch sein Dunkel...*

(*Orpheus. Eurydike. Hermes.; Neue Gedichte, erster Teil*).

‘Voordat de dingen door verinnerlijking onzichtbaar kunnen worden gemaakt, moeten zij eerst worden “gezien”’, zegt Bronzwaer. Het is mij niet duidelijk, of dít soort beelden, afbeeldingen van bewegingen, die - mij althans - doen denken aan bepaalde vormen van abstracte beeldhouwkunst een vroeg of een laat sta-

[p. 63]

dium van het ‘leren zien’ vertegenwoordigen. Maar waar het om gaat, is dat *zien* de taal pas in staat stelt innerlijkheid en ruimte met elkaar te verweven, de aarde ‘onzichtbaar’ te maken.

Maar welke zaken onttrekken zich nu aan het speciale zien? Dat zijn de producten van de moderne industrie. Die zijn volgens Rilke niet beleefbaar, en bijgevolg voor verinnerlijking en onzichtbaarmaking ongeschikt. Hun vorm wordt geheel bepaald door de utilitaristische

intentie van het handelen en kan dus nooit tot ‘gestalte’ worden - iets waartoe de producten van natuur en kunst zich wèl lenen: zij kunnen worden opgenomen in de innerlijke ruimte van de beleving. Hun ‘gestalte’ is nu juist de vorm, waarin wij hun onzichtbaarheid kunnen waarnemen. Het spreekt vanzelf dat de marxistische critici deze opvatting als conservatief en idealistisch van de hand wezen. Progressief is de gedachte in geen geval; Mao, Hesse, Provo en de milieudefensieve groeperingen, die de moderne technologie uiterst kritisch bezien, zou je óók idealistisch willen noemen: de technologie zou in dienst moeten staan van het emancipatieproces van de mens; technologisch beschouwd een regressie. 1 Hoe dit zij, in Nederland was de belangstelling van Mulisch voor Rilke blijkbaar vrij groot; niet dat hij het met zoveel woorden zelf zegt, maar het valt uit zijn werk op een of andere manier wel af te leiden. Eigenlijk is dat zo verwonderlijk ook niet: Mulisch’ belangstelling in het proces van de onzichtbaarwording is, sinds zijn omgang met Bram Vingerling al, groot: het kan niet anders haast, of Rilke moest wel indruk maken op Mulisch.

Het is ook niet moeilijk om in het werk van de laatste passages te vinden, waarin Rilke inspirerend gewerkt heeft.

Heel dicht bij deze bron blijft Mulisch in het begin van zijn wonderlijke novelle *Oneindelijke aankomst*, waar we worden getroffen door een synesthetisch beeld van vlucht en kreet: ‘Ik wilde een gewone salto-mortale van de hoge springplank doen; zoals steeds stonden er wel wat mensen te kijken, terwijl ik op de verende lat stond te dansen. Maar toen ik de definitieve sprong naar het water deed, verzwikte ik mijn enkel, schreeuwend van pijn spiraalde ik naar boven, zwaaide met armen en benen, en draaiend

[p. 64]

en kantelend schoot ik naar beneden. Toen ik boven water kwam, flauw van de pijn, daverde het applaus mijn oren binnen. Het moet een bijzonder mooi gezicht geweest zijn, en mijn schreeuw had men voor een schreeuw van triomf gehouden...’ (p. 6, 1e druk).

En op p. 57: ‘Ik dacht aan mijn schrijftafel thuis. Daarop lagen de papieren waarop ik mijn wondersprong had getekend in verschillende projekties. Aan de wand hing een stereometrische tekening ervan, en op een tafeltje stond zelfs een ruimtelijk model: een ingewikkeld verwrongen en gedraaide stalen draad, die de baan van mijn zwaartepunt aangaf’ Geheel zelfstandig, maar in de geest van Rilke’s *zien* dat aan het onzichtbaar worden vooraf gaat, is het slot van *Het zwarte licht*, dat een beeld geeft, een ‘gestalte’ van wat een stad in zwart licht kan zijn.

Mulisch deelt ook het inzicht van Rilke op het stuk van de onbeleefbaarheid der industriële producten. De versierde mens is deze, die zijn innerlijk inruilde voor batterijen, lampjes, transistors. Maurits Akelei kiest op de tweesprong in zijn leven voor de muziek - hij wordt beiaardier - en laat zijn ingenieursstudie in de steek. In *Voer* schrijft Mulisch:

‘Er zijn twee manieren, waarop een mens buiten zijn grenzen kan treden, twee vormen, waarin hij zichzelf ledig kan worden in een transcendentiaal “nieuw lichaam”:

(1) in de gedaante van een kunstwerk, of een oeuvre (); dit is de individuele manier;
(2) als een uitbreiding van het *lichaam*, in de gedaante der techniek; dit is de kollektieve manier.’ (p. 120, 6e druk).

En verder: ‘Kunst laat zich niet naleven. Met het leven van de man in het boek is iets buitengewoons aan de hand: het staat gedrukt, het is gezien. Het is scherp, helder, onveranderbaar, als een klap op de tafel. Het leven van de levende lezer, de schrijver, dwarrelt maar wat voort, er gebeurt eens dit, er gebeurt eens dat, en ten slotte is er niets gebeurd. Een moord in een leven heeft minder substantie dan een handdruk in een verhaal. De lezer met het gelukkigste leven benijdt de zelfmoordenaar om zijn opgeschreven ellende. Want die is helderder dan zijn eigen geluk, is gemeld en gezien. Daarom is

[p. 65]

God bedacht als de Onzichtbare, die alles ziet' (p. 98). En daarom, voeg ik er aan toe, is de vertelinstantie in *Chantage op het leven*, de verteller die de hoofdpersoon voortdurend met 'je' aanspreekt, een onzichtbare verteller. Mulisch gaat op p. 98 van *Voer* voort met: 'En scherp en helder is het leven van de man in het boek doordat het omgeven is door de nacht van het verzwegene. Het ligt gevat in het onbekende als een edelsteen in het erts.'

Verinnerlijking, onzichtbaarmaking: 'Maar het gaat er mij ook niet om, boeken geschreven te hebben, maar om ze te schrijven, - een volstrekte wereld met mij rond te dragen, onverschillig van welke aard, onverschillig wat er in gebeurt' (p. 102 van *Voer*).

En: 'Dit zijn van het nietbestaan onthult zich in de twee minuten stilte van een duizendkoppige menigte: dat is geen menigte die zwijgt, maar het zwijgen, dat duizendkoppig spreekt en die menigte pas scheidt. Het onthult zich voor de Oepanishads in het lege binnenste van de vrucht, waaruit de Nyagrodhaboom verrijst. Het onthult zich voor Rilke in het afgebroken huis: dat is pas een huis' (p. 223 van *Voer*).

Ongetwijfeld zijn de voorbeelden die ik hierboven gaf met vele andere te vermeerderen. Ik denk bv. aan Rilke's opvatting van de twee werelden, aan Mulisch' belangstelling voor Orpheus of aan zijn orfische duik in 't zwembad; aan Rilke's beelden van de spiegel, aan Mulisch' meditaties voor het spiegelend glas (op p. 55 van *Oneindelijke aankomst* in *Chantage op het leven*, Ie druk; aan de twee Eichmanns, die de spiegel in *De zaak 40/61* oplevert).

Mulisch' oeuvre: één groot organisme. Wij wezen in het verleden enkele zenuwknopen aan: Bram Vingerling, Hermes Mercurius, Nietzsche - en leggen hier een van de centraal gelegen punten bloot: Rilke. Met Rilke's werk als uitgangspunt *moet* het mogelijk zijn heel dit organisme te beschrijven. En niet omdat Rilke Mulisch 'beïnvloed' heeft, maar omdat Mulisch de grondslagleggende idee van Rilke, dat aanvaarding van het leven en aanvaarding van de dood een en hetzelfde ding zijn, tot een systeem heeft uitgebouwd dat tenslotte zijn geestelijk eigendom is geworden.

[p. 66]

II

Jaren geleden schreef ik een reeks korte opstellen over de poëzie van Slauerhoff en Lucebert, omdat ik meende een zeker verband te kunnen leggen tussen die twee dichters, een bepaalde beïnvloeding van de eerste op de laatste. Eén van die artikelen kwam in *Raam* terecht. Lucebert had er blijkbaar kennis van genomen, in ieder geval heeft hij het er met Aldert Walrecht over gehad, want - of mijn geheugen moet mij volledig in de steek laten - van Walrecht hoorde ik dat Slauerhoff hem niet of hoegenaamd niet beïnvloed kón hebben, omdat hij diens werk slecht of niet kende. Hij gaf er ook een verklaring voor op: op beider werk gingen invloeden van Rilke uit. Teleurgesteld verscheurde ik de opstellen: een weinig adequaat antwoord op de uitdaging uit te zoeken hoe dat dan allemaal in elkaar stak. Ik had er onmiddellijk spijt van, hoewel ik ook toen al best aanvoelde welke op de achtergrond zwevende gedachte die handeling bepaalde: mijn door *Forum* gevoede achterdocht tegen iemand als Rilke. De gelegenheid doet zich nu voor de gemiste kans te herstellen; maar dan zou ik mijn oorspronkelijke gedachte, de invloed van Rilke op schrijvers na vijftig, opzij moeten zetten. Ik stel daarom maar voor in het volgende alleen de relatie Rilke-Lucebert aan

de orde te stellen en daarna, in een soort 'toegift' de invloed van Rilke op Slauerhoff.

Anders dan bij mijn bespreking van Mulisch wil ik in deze paragraaf *Rilke's brief aan Hulewicz* (Appendix I uit Bronzwaers boek), een uitgebreid antwoord op een vraag om commentaar bij de *Elegien*, centraal stellen: de opvattingen van Rilke omringen met citaten uit Luceberts poëzie, om te laten zien, hoe deze laatste de hoofdgedachte van Rilke op eigen wijze gestalte geeft. Wat zegt de brief? Wie niet in de leegte wil blijven steken, moet ook, behalve het leven, de dood - de door ons niet belichte keerzijde van het leven - accepteren. Dit geldt als *opdracht*: de hoogste graad van levensbewustzijn zien te bereiken, die in *beide rijken* thuis is, en door beiden wordt gevoed. De ware levensvorm geldt beide ge-

[p. 67]

bieden. Er is noch een hier, noch een daar. Er is alleen de grote eenheid. In het licht van deze door mij samengevatte woorden van Rilke wordt de volgende strofe van Lucebert, door velen op de betekenis en de verborgen boodschap doorvorst, veel duidelijker, en - tot nadeel van de poëzie misschien, maar ik durf daar toch niet over te beslissen, - minder polyinterpretabel:

*ik tracht op poëtische wijze
dat wil zeggen
eenvouds verlichte waters
de ruimte van het volledig leven
tot uitdrukking te brengen*

Ik durf over het nadelige voor de poëzie niet beslissend te spreken, omdat het kader waarin de strofe nu geplaatst is, ook nieuwe perspectieven opent, met name voor de poëzie. Dit streven betekent immers, dat wij alles wat wij *hier* zien en aanraken, in de breedste context willen plaatsen: niet in een hiernamaals, maar zoals Rilke zegt, in een geheel, in *het geheel!* In het geheel waarin de engelen thuis zijn: zij en zij alleen. Waaruit volgt dat Lucebert van zichzelf eist, dat hij zo'n engel worden zal, althans hem tot op korte afstand zal naderen. Eén van de grootste problemen die zijn engel mij altijd gesteld heeft, is gelegen in het feit, dat hij hem typeert met de woorden:

de stenen of vloeibare engel

: tegenstellingen! O, met 'vloeibare' heb ik geen moeite: het stelt van het onzichtbare nog net het voorstelbare voor, maar dat 'stenen'? Brengt Rilke uitkomst, en doelt Lucebert met zijn *stenen engel* op *l'Ange du méridien (Chartres)*? (Rilke, *Neue Gedichte, erster Teil*).

Streven zo'n engel te zijn; ik begin te geloven dat ik nu eindelijk zijn 'schimmen', 'schaduw' en 'zombies' kan plaatsen - de

[p. 68]

zombie als tegendeel van de engel, of als schrikwekkend aspect van hem, en de schim en de schaduw als ontwikkelingsstadia, van de neerdalende engel die mens wordt, of van de mens die onzichtbaar wil worden. Streven houdt in, dat het soms lukt, het beeld te naderen, zoals in:

*soms traag sochtends zie ik
tussen het haastig trillen van het licht
mijn eigen stilstand in de lucht*

(vg. p. 80)

of in:

*altijd en altijd ik zie mij heb trek
zo 'n trek in mijzelf en
laat mij door vliegende lippen bedelven
ik ben phage spek voor mijn bek*

(vg. p. 235).

Laat ik terugkeren naar p. 80 van de verzamelde gedichten - èn naar Rilke, die inziet dat de natuur en de dingen waar we mee omgaan en die we gebruiken, vergankelijk zijn en voorlopig, maar waarvan hij ook zegt: 'Zolang wij hier zijn, zijn zij ons bezit en onze vriendschap'. Die dingen, dat bezit, die vriendschap, moeten wij met het meest intense begrip verstaan en herscheppen: *zien*, verinnerlijken, onzichtbaar maken. 'Wij moeten ons van deze vergankelijke aarde zo diep doordringen, dat haar wezen in ons "onzichtbaar" weer verrijst'; p. 80 van de verzamelde gedichten:

*planten en wolken bewonen
mijn lichaam geduld en ongeduld
op hoeven en haren gaan
wind en aarde om de rotonde der zon*

[p. 69]

Lucebert schreef een gedicht, *het begin*, (vg. p. 185), waarin dit proces van verinnerlijking bijzonder concreet wordt uitgebeeld:

*het weinige van de werkelijkheid
wordt minder en minder
al het verre blauwe verorbert de echo
al het helle gele vreet aan de verte
ja er zijn stemmen als brandende bladeren krimpend
en voetstappen vluchtig als vleugelslagen
kom blinde kom dove kom stomme
er is een staat gesticht van stilte
van duisternis en stilstand*

Wie deze regels leest met op de achtergrond de gedachte aan Rilke, weet dat hij wordt uitgenodigd zich van de voorstelling in regel 3 en 4 een beeld te vormen dat in overeenstemming is met wat in de eerste twee regels wordt beweerd. Waardoor de volgende vijf hun betekenis makkelijk uitleveren.

De dingen weten te plaatsen in het geheel, in 'eenvouds verlichte waters'. Het veertiende gedicht uit *de amsterdamse school* lijkt moeilijk. Zonder Rilke en zonder weet van het

gnostische in Luceberts werk is het ook moeilijk. Maar wie herkent niet in de eerste twee regels 'eenvouds verlichte waters'?

*zeebedding en zeeën zijn wij
zijn een deken van dansend glas*

En wie kan het slot niet plaatsen in het kader van Rilke's ideeënwereld:

*geluk is de verleden tijd her
levend door de dromen in een
onhoorbare branding van beelden - ?*

Veel onvervangbaars verdwijnt er; wij moeten in het omzettings-

[p. 70]

proces van het zichtbare in het onzichtbare blijven volharden, omdat er niets meer te redden zou zijn, wanneer wij de moed zouden opgeven.

Ik citeer uit Rilke's brief een fragment dat in Bronzwaers boek gecursiveerd is - ik neem aan dat Rilke dat zelf zo deed:

'Sommige sterren worden rechtstreeks verheven en vergaan in het oneindige bewustzijn van de engelen -, andere zijn aangewezen op wezens die hen langzaam en moeizaam herscheppen, en bereiken in de ontsteltenis en de verrukking van die wezens hun naastgelegen onzichtbare verwerkelijking.'

Die wezens: dat zijn de dichters. Van wie Lucebert zegt, in *het hart* (vg. p. 202):

*hij gaat door zijn land
hij raapt langzaam zijn vrienden op
van hun voorhoofd blaast hij hun voetspoor
en dit is naamloos maken*

*daarom evenaasten heb ik verkeerd geschreven
alleen de ragfijne ellende
alleen de dolle dauw van de vreugde*

Die *vrienden*, dat zijn de dingen die wij kennen, die met ons meeweten, van wie wij het aandenken bewaren, waarvan wij de humane en larische waarde behoeden, - ontsteld, of verrukt. Op dit soort ideeën gaat ook het steeds mooier wordend gedicht *er is alles in de wereld* terug.

Men leze met deze gedachtenwereld als uitgangspunt de gedichten *rijk*, *droom* en *uitgang* (resp. vg. p. 232, 234, 236). Ieder ding is een vat waarin men menselijkheid - droevig of vrolijk - aantreft en waaraan wij menselijkheid toevoegen. Bijvoorbeeld:

*de aarde heeft mij gemaakt de aarde bewaart mij
en mijn beelden zijn de vruchten
die mij verbinden met toekomstig zaad
gelijk mijn eigen vlees maant hun materie:
mens bewaar de wereld die gij maakt*

[p. 71]

Lucebert geeft een verdieping aan Rilke's drang zich van het aardse zo te doordringen, dat het in de dichter onzichtbaar wordt. Hij streeft er immers naar zich zo met het 'lichamelijke' te vereenzelvigen, dat ook dit wordt verinnerlijkt tot een staat van stilte, duisternis en stilstand. Hij verdiept bovendien Rilke's eerbied voor de beleefbare dingen: de experimentele dichter heeft *datzelfde* gevoel voor de materie, die, gewekt uit haar slaap, haar diepe leven in een kunstwerk kan openbaren.

Het aardse, het dingelijke: Rilke - het lichamelijke, het materiële: Lucebert. En voor beide dichters geldt:

*alleen aarde onwetende wereld
daar toot hij zijn naakte vijver
met de sponzen zwanen van zijn hebzucht*

(vg. p. 127).

Orpheus, bij Rilke al zo goed als een engel, is dat bij Lucebert niet minder. Orpheus is met het bovenaardse en aardse, of als men wil met het aardse en onderaardse, met lucht en afgrond in ieder geval, zo vertrouwd als een engel (in de zin van Rilke). *Dit is mogelijk* (vg. p. 255) is daarom een hoopgevend gedicht; ik citeer er een paar fragmenten uit:

*hij die de weg van het woord weet
gaat de weg van het wordende zaad*

en:

*hij speelt met de elementen
en de elementen spelen met hem
zijn ogen gestolten tot stem
gaan in vruchten ontgrenzende rond
hij danst en verdwijnt en
zingt totdat wij doorschijnend zijn*

[p. 72]

In Luceberts 'ruimte van het volledig leven' is alles begrepen: zijn intiemste, huiselijkste en zijn verhevenste emoties. *Er is alles in de wereld* laat zien dat deze wereld zelf al het miraculeuze bevat, en al het verfoeilijke, dat dualistische breinsystemen aan hel en hemel toeschrijven. Lucebert is erin geslaagd het antidualistische program van de Experimentele Groep Holland tot het zijne te maken, daarbij Rilke's opvattingen en gnostische symbolen als wapen gebruikend. Zo bouwde hij zich een eigen wereld: modern, menselijk en weerbaar: niet zonder humor gezien, soms op het karikaturale af, maar dan weer ongehoord schoon, schrikaanjagend; natuurgetrouw tot in het absurde. En even diep als verheven.

III (toegift)

Voor Kees Lekkerkerker

*de schoonheid van een meisje
of de kracht van water en aarde
zo onopvallend mogelijk beschrijven
dat doen de zwanen*

*maar ik spel van de naam a
en van de namen az
de analphabetische naam*

*daarom mij mag men in een lichaam
niet doen verdwijnen dat vermogen de engelen
met hun ijlere stemmen*

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

Dit is een gedicht uit Luceberts eerste bundel, *apocrief* en in overeenstemming met zijn *credo* plaatst hij hier de dingen 'in het

[p. 73]

geheel': in de widest context, in *beide rijken*, die in het spiegelend watervlak samenkomen. Het schrift der zwanen, een schrift dat zichzelf wegwist, verbeeldt moeiteloos van een meisje de schoonheid, van water en aarde de kracht. Maar de dichter: langzaam, moeizaam, in ontsteltenis of verrukking, moet hij de naam a en de namen az verinnerlijken, ze ontdoen van hun toevallige verschijning, ze in hun 'gestalte' zien, onzichtbaar, analphabetisch maken. Zijn werk, in tegenstelling met dat van de zwanen, laat sporen na.

Hoe zullen we de derde strofe begrijpen?

Wat zijn die engelen hier anders dan deze wezens die in beide rijken thuis zijn, voor wie alles - het vergane, het zijnde, het komende - 'onzichtbaar', 'analfabetisch' is? Daarin schiet de ik te kort: dat hij een lichaam heeft dat wel deel heeft aan het onzichtbare ('mij'), maar dat natuurlijk niet onzichtbaar is. Hij zou eigenlijk onsterfelijk moeten zijn, - niet zelf naamloos en onzichtbaar worden, eens. Vandaar die klacht in hulpeloze woorden in het slot over de conditie van deze naar de hoogste graad van levensbewustzijn strevende mens, die met de zwanen het einde gemeen heeft: in een stem te moeten sterven, hoezeer hij ook 'woordenloos' of engelachtig geboren is.

Wie dit gedicht zó leest, houdt in ieder geval rekening met Rilke. Wat ik me nu afvraag, is of dit gedicht teruggaat op Rilke. Ik heb nergens iets gevonden, wat weinig zegt, want ik ken Rilke's werk slecht, eigenlijk pas sinds kort en weet er dus nauwelijks de weg in te vinden. Maar ik vond iets bij Slauerhoff, dat mogelijk ook symbolen van Rilke bevat: *Zwanezang* uit *Serenade* :

*Is 't waar dat ik, in lang vervlogen dagen,
Geloofde in dromen en een dichter was?
Dat jonge meisjes met mijn verzen lagen
Zich te verzadigen, eenzaam in 't hoge gras?*

*Waarom wil geen mij, eenzaam nu, hergeven
Wat van de liefde, aan hun bloei verloren?*

[p. 74]

*Nu ik verminderd ben, na zoveel leven
Nog zelfs niet zeggen kan: ik ben geboren?*

*Is de vervoering in hen opgegaan,
Die, eens een weelde, mij verwoestend was?
Ook de engelen die ijl en ver bestaan
Zijn onbereikbaar voor 't gevallen ras,*

*Dat ze verwekt heeft in verkeer met geesten
En in volmaakte schoonheid heen liet gaan,
Den goden tot genot. Zij zijn voor ons geweest, en
Nu gelukkig en zien ons niet aan.*

Men zou niet zo gauw aan Lucebert denken bij lectuur van dit gedicht, als de overeenkomsten in woordgebruik en zinsbouw niet zo opvallend waren. Ik maakte er een overzicht van:

overeenkomst in bij Slauerhoff	bij Lucebert
Woordgebruik	
1. zwanezang	zwanen; sterven in een stem
2. meisjes	meisje
3. geboren	geboren
4. engelen	engelen
5. ijle	ijlere
6. schoonheid	schoonheid
Zinsbouw	...mij verwoestend was... mij () is wanhopig...

Maar de verschillen zijn groot. Slauerhoff bedient zich van een door de traditie gevestigde kunsttaal, Lucebert stamelt.

Nog meer verschillen treden in het licht, als we naar de functie kijken, die de woorden uit het lijstje vervullen. Slauerhoff vat zijn hele gedicht samen in het begrip 'zwanezang' - bij Lucebert zal de ik, het gedicht sterven als een zwaan, 'in een stem'. Bij de eerste

[p. 75]

heeft de naam 'zwanezang' alleen maar een beeldsprakige functie: het is Slauerhoffs laatste gedicht niet. Bij Lucebert is de klacht uitdrukking van een actuele realiteit: de stem sterft - het gedicht sterft; éens zal de dichter zó sterven.

De zwaan speelt in het eerste gedicht volstrekt geen enkele rol, Lucebert laat de zwanen als zwanen meedoen. Waar bij Slauerhoff de zwanezang het einde van het dichterschap symboliseert, daar brengt bij Lucebert die zang, dat uitzicht op het levenseinde het dichterschap pas op gang. De zwanen laten zich plaatsen in het geheel, d.w.z. in het leven en in de door ons niet belichte zijde ervan: de dood.

Ook bij 'meisjes' verwijderen de twee poëten zich van elkaar. Bij Slauerhoff spelen ze aanvankelijk een actieve rol; ze houden zich, naar de ik gelooft, met poëzie bezig, de zijne, en vinden daar bevrediging in. Tussen hem en hen vormden de gedichten een brug - maar dat is lang geleden. Ze dienen nu de goden tot genot, en zijn voor de dichter onbereikbaar geworden. Bij Lucebert is het meisje als lichamelijk wezen niet eens in het gedicht aanwezig. Maar juist wat haar boven het individuele uittilt, ervaart hij in het spel der zwanen. Bij Slauerhoff zien we de schakels: *meisjes*, individueel voorstelbaar (jong, liggend in het gras, afgezonderd met poëzie), via de *gedichten* met de *ik* verbonden. Zijn 'zien' is van

schilderachtige aard, afhankelijk van lichtval, stemming,- een sfeerscheppend 'zien'. Bij Lucebert: *meisje*, via de *zwanen* met de *ik* verbonden. En omdat het hier niet om de blote waarneming gaat, maar om de 'gestalte' is dit zien niet schilderachtig, maar een abstrahering van het lichamelijke: verinnerlijking. Hier gaat het om de onzichtbaarmaking langs de 'stenen stenen dieren dieren vogels vogels weg'.

Wie zijn de 'ze' uit de vierde strofe van Slauerhoffs gedicht? Wie laten zich uit het 'verkeer met geesten' verwekken?

Dat zijn de gedichten. Het is heel verleidelijk, maar bij verder doordenken toch onaannemelijk, dat die 'ze' op de 'engelen' slaan zouden uit de derde strofe. Men zou kunnen denken: de engelen worden vergeleken met de meisjes, wier bloei gevoed werd met de

[p. 76]

gedichten die het merg waren van het leven van de dichter. Maar de tekst bevat geen enkel gegeven, waarom het woord 'geen' (r. 5) niet op 'verzen' (r. 3) zou slaan. Dan gaat bovenstaande redenering niet op. Hij gaat trouwens tóch niet op, zoals blijken zal.

Naar mijn mening bevat de novelle *Het eind van het lied* de informatie die je nodig hebt om het probleem in *Zwanezang* in overeenstemming met de auteursintentie op te lossen.

Er zijn in de novelle drie niveaus: het licht, de aarde en de onderwereld - lagen die je ook in het gedicht terug vindt.

'Het gevallen ras' (r.12) is de aanduiding voor een heel speciaal soort dichters, de poètes maudits'. Het is ondenkbaar - en daarom gaat bovenstaande redenering ook niet op - dat dit ras *engelen* zou hebben verwekt in verkeer met geesten: het verwekte op die manier alleen maar *gedichten*. Gedichten, waarvoor het eind van het lied wél gevonden werd (r. 14) en die dus niet alleen aan de Hades, maar ook aan de aarde konden - móesten - ontsnappen, voorbij de engelen, naar het licht (r. 14), naar de goden (r. 15). De dichter liet ze gaan (r.14) en bleef achter in hun plaats.

En de meisjes?

Meisjes zijn geen engelen, geesten of goden. Hun plaats is hier, op aarde; hun functie voor de poëet is vooral een inspirerende: hoe hoger zij de dichter stemmen, hoe intenser diens verkeer met geesten. Dat staat wel nergens in de tekst van de novelle of het gedicht, maar het is de logische consequentie van deze heuristische redenering.

Die 'ze' uit de vierde strofe zijn dus de 'verzen', de gedichten.

Zij dienen de goden tot genot (r.15). Zij waren éens voor ons, maar nu niet meer, nu zij gelukkig zijn, en zich van ons hebben verwijderd, en onbereikbaar werden - voor *ons* (d.w.z. voor de dichters, 'het gevallen ras', r.12): zo onbereikbaar als de engelen, die 'ijl en ver bestaan' (r.11).

Dát heeft de 'mij' verwoest: de in hen geïnvesteerde 'vervoering' (r.9), die 'mij' eens 'een weelde' toescheen (r.10). Zij hebben 'mij' 'verminderd' 2 (r.7): 'ik' gaf hen liefde, opdat zij konden bloeien (r.6). Zoveel boette 'ik' aan leven in (r.7), dat 'ik' niet eens meer zeggen kan: 'Ik ben geboren' (r.8). Eenzaam geworden (r.5) wil

[p. 77]

geen hunner 'mij' iets hergeven van de hen destijds geschonken liefde (r.5/6). Zij - 'mijn' verzen - (r.3) dienen tot verzadiging van andere eenzamen: jonge meisjes, in het hoge gras (r.4).

Slauerhoffs dualisme ligt er dik bovenop: diep vernederd het gevallen ras, waartoe hij behoort

- hoog verheven, tot de staat der engelen, de poëzie. Lucebert antidualisme steekt daar scherp tegen af. Zijn zelfvernederend (in r.8/9) gaat gepaard met de wens het lichamelijke onzichtbaar te maken (2e strofe en r.10/11). Maar bij beide dichters is Rilke op de achtergrond aanwezig, al moet dat voor Slauerhoff nog aannemelijk worden gemaakt in het hierna volgende. Wellicht gaan beide gedichten ook terug op een uiting van Rilke, die ik dan niet ken.

Merkwaardig is en blijft de samenhang tussen Slauerhoffs titel 'zwanezing' en Luceberts slotzin 'in een stem te sterven', - zeker wanneer je in de bundel *Serenade* (april 1930) het op *Zwanezing* volgende gedicht *Spleen* opzoekt, dat eindigt met: 'Blijf ik onsterfelijk, steeds stikkende?'

In 1930 - een maand na *Serenade* - verscheen van Slauerhoff de 1e druk van *Schuim en as*. Eén van de verhalen hieruit heet *Het eind van het lied* - en alleen al daarom doet het denken aan 'zwanezing' - waar het trouwens mee verwant is. Hier is het minder moeilijk Rilke's invloed zichtbaar te maken.

De ik-figuur uit *Het eind van het lied*, een Russisch officier die zijn vaderland tegen de Japanners verdedigde, overdenkt zijn leven.

Hoe hij eens een meisje, rein als Beatrice, in de steek liet, zonder reden. Hoe hij gewond raakte, na de nederlaag orde op zaken op zijn landgoed stelde, en hoe hij dit voor een inval verliet (hij vindt een verbleekte reisgids, en vat dat op als een vingerwijzing van het hogere voor zijn lot).

Zo komt hij in Locarno terecht, waar hij een Zweeds meisje, Feodora, ontmoet, dat tijdens een zeiltocht bijna verdrinkt, doordat zij in 'onzichtbare wortels' verstrikt raakt. Ze wordt door hem als in een hypnose gered. Die avond ziet hij haar even: 'Ze lag half

[p. 78]

toegedekt en ademde zwaar en wendde telkens iets van zich af, worstelend alsof het een zerk was.' De volgende dag blijkt zij verdwenen.

Een tweede inval - zijn nagel steekt in een voeg van een globe bij een plaats Feodosia in de Krim - brengt hem op zijn dwaaltocht, die hem na enkele omzwervingen voorlopig op het labyrintische Kreta brengt. Een bedelmonnik, Ferapont, zal hem verder helpen; eens deed hij dat al, nl. in Rusland, toen de officier, gewond in een bajonetgevecht, voor mirakel lag en door de monnik werd gered. Met behulp van een gouden beeldje van Ferapont - het bovenlijf van een vrouw, uitlopend in een vormeloze klomp - vindt hij toegang tot het 'klooster der halve verlossing' nabij Feodosia, waar hij een visioen ondergaat: een in de geopende aarde zich naar boven worstelende vrouw. Rondom dit graf de monniken, een lied zingend, waarvan het einde hen niet bekend is.

Deze vrouw zal pas worden verlost, wanneer dat einde gevonden wordt. Avond aan avond zingen de monniken, - vergeefs. Maar zij zingen het, want 'er kan een nacht komen dat het zichzelf verder zingt. Of omdat er een kan komen die het zich herinnert'.

De officier zou haar willen verlossen, en als zij door wil stijgen naar het licht, dan zal hij haar laten ontkomen en zelf blijven in haar plaats. Maar als zij op de aarde terug wil keren en voor anderen wil zijn, dan zal hij haar verlossing verijdelen: de dichter in de Hades - het lied in het licht. Een andere oplossing kan niet. De verhouding tussen deze twee is als in *Zwanezing*.

Hoe zullen we het karakter van de officier schetsen? Hoe zijn opvattingen?

Hij verliet zijn Beatrice. Hij zegt ervan: 'Was dit geen doodzonde, die toch voor de wet niet strafbaar is?' *Maar de straf werd voltrokken. Later*, voegt hij er nog aan toe.

Hij doorziet de werkelijkheid, al in het begin van zijn verhaal. Deze hypnotische luciditeit zal

later uitgroeien - het meisje is dan al slachtoffer van de wereld geworden, daarna van het klooster - tot een obsessie waar hij bang van is, en dat hem toch zeldzaam aantrekt. Hij ontvangt - niet eens in een droom, ook niet in de

[p. 79]

tastbare realiteit - een opdracht: 'Sta op en ga haar zoeken'. Hij talmt lang (hij talmt *altijd* lang) weifelt zeer, en neemt dan een plotseling besluit. Na vier dagen reizen is hij in Zwitserland, waar hij *dagenlang* zich in zijn kamer opsluit. Men kan dit moeilijk een 'bezeten' zoektocht noemen, zoals A.L. Sötemann wil in zijn *Inleiding* tot dit verhaal (E.M. Querido, 1965). De man is eerder eenzaam, heeft kennelijk ook geen behoefte aan gezelschap: een vermoeid reiziger, zeker geen sterke zelfbewuste veroveraar, zoals al blijkt uit de manier waarop hij met Feodora omgaat. 'Waarom zo oud, zonder enige *levenswil?*', vraagt de officier zelf, al is de cursivering hier van mij. Kan men zeggen dat hij lusteloos is? Hij wil eigenlijk nergens blijven; toch talmt hij voortdurend met zijn vertrek, hoewel niets hem bindt, hoewel er weinig is dat hem aantrekt. De natuur bv. wèl, maar de musea die hij op zijn zwerftocht passeert, nauwelijks. Het afstand doen en loslaten van zijn woonplaats, vaderland, vriendschappen, kost hem minder moeite dan het overwinnen van een zekere traagheid, die op besluiteloosheid lijkt. Vermoeid, maar niet afgemat, niet zwak.

Soms wordt hij bezocht door hallucinaties: bajonetgevechten, mitrailleurs. Een ander voorbeeld van zijn somnambulisme: hij zwerft door het Zwitserse bergland. Wordt op een morgen wakker in een boers slaapvertrek - en herkent er ieder voorwerp, elk meubel daar aanwezig, als in een *déjà-vu*. Het is een *déjà-vu*: zonder bewustheid omgaande in die omgeving is hij er drie keer met tussenpozen van veertien dagen geweest!

In die staat van leegheid redde hij eens het leven van Feodora. Hij is a.h.w. voor het visioen voorbestemd. Pas als hij dát gezien heeft en die zang gehoord, die 'in de verte leek op een ontaarde Orphische ode', lijkt zijn gedrag niet langer voort te komen uit levensmoeheid, al kiest hij juist dan voor eigen sterven zijn eigen tijd. Dood en leven verdringen elkaar niet langer onder zulke omstandigheden. Het leven verliest dan het droevige redeloze van zijn beperktheid. De dood lijkt eerder een volmakter vorm van het leven, nu de aarde hem het lied zal zingen, dat misschien 'de levenswijs der doden' is: misschien is het Orpheus zelf wel, die het zingt...

Rilke in *Malte Laurids Brigge* zegt: 'een goed gedicht wordt

[p. 80]

misschien alleen geboren uit een leven dat ten einde loopt. Niet uit de véle herinneringen. Deze kunnen los op de ziel liggen. Alleen uit die welke in ons bloed zijn opgenomen, door het brein vergeten, kunnen misschien enkele goede verzen ontstaan.'

Het citaat is van toepassing op de officier:

'door het brein vergeten': zijn herkenning van voorwerpen en meubels als in een *déjà-vu*. Herinneringen, opgenomen in het bloed: Beatrice, Feodora-Leukotheia en dan het beeldje en de vrouw wier benedenlijf met de bewoording van het eind van het lied uit de martelende greep van de aarde los zou komen om op te stijgen in het licht.

Wat is het verband met Rilke? Waar haalt Slauerhoff zijn Leukotheia vandaan?

Ik kan me niet aan de indruk onttrekken, dat enkele regels uit Rilke's *Die Sonette an Orpheus* de motor zijn geweest, die aan Slauerhoff *Het eind van het lied* ontlokte. Deze:

Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast

*du sie vollendet, dass sie nicht begehrte,
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief,*

*Wo ist ihr Tod? O wirst du dies Motiv
erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte?-*

(Sonette, erster Teil, II)

In zijn brief aan Hulewicz (zie Bronzwaer, *appendix I*) schrijft Rilke: ‘De sonnetten tonen details van deze bezigheid (nl. de aarde te herscheppen, CN), die hier onder de naam en bescherming van een gestorven meisje gesteld is, wier onvoltooidheid en onschuld de deur van het graf geopend houdt, zodat zij, na haar heengaan, tot die machten behoort die de helft van het leven nog vers en ongeleefd behoeden, en open houden naar de andere helft, die als een open wonde is.’

Nóg een aanwijzing dat Orpheus niet aan *Het eind van het lied* is

[p. 81]

voorbij gegaan, vind ik in de regels:

Sieh den Himmel. Heisst kein Sternbild ‘Reiter’?

.....

.....*Und die zwei sind eins.*

*Aber sind sie’s? Oder meinen beide
nicht den Weg den sie zusammen tun?
Namenlos schon trennt sie Tisch und Weide.*

(Sonette, Erster Teil, XI).

In Slauerhoffs verhaal:

‘Ik ben op weg. Op een klein paard. Het richt zich vanzelf naar het noorden. Het weet waar mijn grond ligt, achter Samara. Beiden zijn wij daar geboren, *in een holle zaal achter kleine loden ruiten ik, in een donkere stal hij. Er is niet zoveel verschil.* Ik voel me met hem vertrouwd, nu mij van alle levende mensen die gapende kuil, dat onvindbaar graf scheidt’.

Niet álles van *Het eind van het lied* staat natuurlijk met Rilke in verband. Maar een hoop wel. Slauerhoff besprak Rilke’s bundel, *Die Sonette an Orpheus* (*verz. werk, Proza V*, p. 79). Hij zegt dat in deze bundel de zang ‘herhaaldelijk met nadruk als hoogste macht genoemd (wordt), als eerste ordenend beginsel boven de chaos’. Maar dat is ook het thema van *Het eind van het lied!*

Het citaat uit *Malte Laurids Brigge* haalde ik uit deze kritiek van Slauerhoff. De typering die Slauerhoff hier geeft van Rilke - zijn omzwervingen, zijn vermoeidheid en eenzaamheid, die luciditeit, deze vertrouwelijke omgang met de doden - zij is volledig van toepassing op onze officier en mijn karaktertekening van de man dankt ook in haar bewoording veel aan deze kritiek.

IV (een laatste toegift)

Tenslotte levert Rilke nog één verrassing op. In het tweede

[p. 82]

sonnet uit het eerste deel van de *Sonette* roept hij het beeld op van het overleden meisje:

*Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
und machte sich ein Bett in meinem Ohr.*

Op p. 50 van Lucebert, vg. vinden we een gedicht dat zo begint:

*bed in mijn hand
bed in mijn oor*

Dat móet het beeld van een meisje zijn. Adam, die geen rib uit het lijf wordt genomen, maar in wie een Eva ontwaakt: onzichtbaar. Hij droomt, hij slaapt zijn gnostische slaap; hij hoort het lawaai der wereld. Hem wordt de ruimte van het volledig leven geopenbaard: er is alles in de wereld het is alles. Orfische en gnostische beginselen verweven zich in dit gedicht, al is het orfische hier aan Dada verwant, en dit gnosticisme antignostisch.

1 In dit opzicht lijkt W.F. Hermans allicht progressiever, omdat hij Rilke's afkeer van het technologische en rationele niet schijnt te delen. Voor hem hebben *machines in bikini* een grote bekooring, en naar mijn mening ook een 'gestalte' in de zin die Rilke geeft aan dat woord.

Maar ja: die gestalte heeft de gestroomlijnde wereld van de techniek voor Hermans toch niet: de wereld wordt door die stroomlijning en die technologie steeds onbegrijpelijker. Het zou kunnen zijn, dat Hermans over de huidige wereld denkt op een wijze die overeenstemt met het denken van Rilke over (deze zaken in) zijn wereld...

2 Over 'verminderd' in de betekenis van 'iets of iemand verminderen' geeft Van Dale geen uitsluitel. Greshoff heeft in *Pro domo IX*:

*Als altijd alles wat mijn hart vertedert
Bezoedeld wordt, verminderd en vernederd,
dan vloek ik met de brokken in mijn keel.*

Contact, of de herkenning van het eigene in de ander

R.A. Cornets de Groot

[p. 83]

I

Hiervoor suggereerde ik dat het profijtelijk kan zijn, drie niveaus van plagiaat aan te nemen: translatio, imitatio, emulatio. Het nadeel van deze termen is niet alleen dat ze als trappen van vergelijking dienst kunnen doen, maar ook dat ze een ontwikkelingsgang naar boven doen vermoeden, die er bij plagiators wellicht niet is. Plagieert iemand op het niveau van translatio, dan eindigt het daar ook wel, in de regel. Van dit soort plagiaat - de onpersoonlijke verwerking van oorspronkelijk werk - stelde ik één voorbeeld aan de orde: het geval Kuytenbrouwer.

Men zal mij misschien tegenwerpen dat ik de kwestie Herman van den Bergh bewust uit de weg ben gegaan. Dit is dan ook een tragische zaak; hij begon zijn loopbaan met plagiaat, kreeg het daardoor aan de stok met Verwey, die voor zijn tijdschrift geen enkele bijdrage van deze dichter meer wilde hebben, en hij eindigde met plagiaat, waartegen Helsloot in *Maatstaf 1* in het geweer kwam. Van den Berghs verdediging - hij vond enkele notities, was vergeten waar die vandaan kwamen, en werkte ze uit tot poëzie, klinkt mij althans geloofwaardig in de oren. Wat hij daar tussen door geplagieerd heeft, bewust of onbewust: wie zal het zeggen? Het komt me niet onmogelijk voor dat we hier een interessant geval onder ogen zien: iemand voor wie de drie trappen wél een ontwikkelingsgang markeren. Ik ben te schroomvallig om het aan te pakken. Ook mijn bureaula immers puilt uit van 'verdrongen' papieren - zij is mijn onderbewuste, duister en chaotisch.

Gevallen van plagiaat op imitatio-niveau (het is niet juist hier het begrip plagiaat in de juridische zin van het woord te nemen), behandelde ik, tot hiertoe, niet, hoewel er voorbeelden te over zijn (de 18e strofe uit Nijhoffs *Pierrot aan de lantaarn* is een duidelijke

[p. 84]

ontlening aan een gedicht van Goethe uit *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, evenals J.C. Bloems navolging van Heines 'Ein Jungling liebt ein Mädchen' in *De hinderlaag* (uit *De Nederlaag*). Maar natuurlijk spant Staring in dit opzicht stellig de kroon. Het zijn voorbeelden waaruit blijkt dat andermans stof object werd van zelfstandige behandeling, zonder dat dit laatste het voorbeeld verdreef. Veel duidelijker doet zich dit verschijnsel in de schilderkunst voor, waar de adepten makkelijk tot kopiëren worden verleid, maar ook makkelijk het voorbeeld naar eigen hand weten te zetten (Van Gogh, Picasso). Bij Van Gogh in ieder geval staat de navolging in dienst van de klim omhoog, bij Picasso is zij een overwinning op de verstoktheid van het Ik. 2

Tot nu toe is de nadruk ten volle gelegd op het emulatio-plagiaat. Mijn probleem was achteraf beschouwd niet: 'is er sprake van diefstal?', maar: 'waar haalt men de woorden vandaan?' Een mens kiest ten slotte zijn eigen gedachten niet. Maar hij streeft er naar zich vrij te maken. Daarom streeft hij er ook naar de afstand tussen voorbeeld en navolging zo groot mogelijk te maken. Of die losmaking geslaagd is, hangt ervan af, of de emulator bij het overnemen van

andermans vormkenmerken begrip toonde voor de geest achter die vormen. Het werk vertoont dan een zekere autonomie, doordat het zich laat plaatsen in een reeks van literaire uitingen, die op zichzelf niets met het origineel te maken hebben. Immers, hoe groter de afstand tussen voorbeeld en navolging, des te groter is de kans dat de nieuwe creatie zich met andere scheppingen verbinden laat. Gemakkelijk kunnen we dat zien in het geval' Vestdijk-Van Looy. Heb je daar eenmaal de overeenkomst gevonden, dan is er niets dat ons ervan weerhouden kan, verder te denken, - bv. aan Penelope, en dus aan een topos. En we doen dat, ook al was, de gedachte aan een topos ver, toen we alleen maar het gedicht van Vestdijk lazen, of alleen maar dat van Van Looy.

Zo suggereerde ik een verband tussen Piet Paaltjens en Canning. Maar de idee van beide gedichtjes is oud. In *De ware vriendschap* gaf ook Van Alphen er gestalte aan. Men ziet het: het nabeeldende gedicht van Paaltjens past als een zelfstandige uiting in de reeks, waardoor het zijn autonomie bewijst.

[p. 85]

Dat Luceberts gedicht 3 zich gemakkelijk handhaaft tegenover dat van Slauerhoff, 4 is zonder verdere uitleg, duidelijk. Beide dichters zijn aan elkaar verwant, doordat zij juist elkaars tegenvoeters zijn, die bovendien voor het Oosten een grote belangstelling aan de dag leggen.

Aldert Walrecht citeert in *Ons erfdeel* (12e jrg, nr. 4) de interpretatie die Lucebert zelf geeft van zijn gedicht *visser van ma yuan*: '... de visser halfslaapt, doet een dutje en droomt en het is de droom die hem veroorlooft de wereld om en om te keren...' En verderop: '... we zitten te vissen in een bootje met een hengel en omdat deze manier van vissen nu niet bepaald een vreselijk actieve bezigheid is, kan het gebeuren dat we gaan zitten suffen en wat gaan dromen. En meer niet, is er niet...'

Dat zijn Chinese wijsheden. Het gedicht waar Lucebert over schrijft, is natuurlijk allerminst Slauerhoviaans; het ademt duidelijk een Oosterse geest. Ik geloof dan ook dat Lucebert en Slauerhoff elkaar daar, ginds in het Oosten, eerder ontmoeten zullen dan in elkaars poëzie. De Chinese dichter Po Tsju I schreef een gedicht, *De luiaard* dat vlak in de buurt komt van Luceberts interpretatie van *visser van ma yuan*. Hier is de Nederlandse vertaling ervan:

*Het water is als gepolijst metaal.
Karpers dommelen in het koele diep.
Ik ben een luiaard, ik schuif mijn hengel uit
en laat mijn haak afhangen in den vliet.*

*Een zachte wind blaast mijn snoer in een bocht.
Mijn lichaam zit te wachten bij het aas.
Mijn ziel zwerft in de verre werelden...*

De vertaling is natuurlijk van Slauerhoff. Maar de stelling dat een nabeelding die zich heeft losgemaakt van haar voorbeeld in een reeks van andere gedichten past, moet voorzichtig worden gehanteerd. Hier past alleen Luceberts interpretatie in zo'n reeks, niet het

[p. 86]

gedicht zelf, dat volkomen uniek is in onze poëzie, en zelfs in die van Lucebert.

II

Verwantschap levert soms zulke verrassende overeenkomsten als tussen Lucebert en Po Tsju I of tussen Slauerhoff en Po Tsju I. Hoe aantrekkelijk is het dan om een dergelijke verwantschap tussen Slauerhoff en Lucebert maar aan te nemen!

Maar overeenkomsten tref je toch ook aan bij gedichten van mensen, bij wie van verwantschap in de verste verte geen sprake is, - waar twee werelden door woestijnen van elkaar gescheiden zijn. Hoe treffen de twee uitersten elkaar dan? Waar komt het door, dat een bepaalde gedachte door nagenoeg eenzelfde woordenvol wordt uitgedrukt?

Op sommige gebieden van het menselijk leven hoor je nu eenmaal steeds dezelfde verhalen. Slauerhoff, Lucebert, Po Tsju I, ze vonden elkaar hier niet alleen vanwege het Oosten, maar ook vanwege een bepaald soort retoriek, aan het visserslatijn nauw verwant. En zo zal het met drinkers ook wel zijn. Ook daar die drinkersretoriek, die aan de groten onder hen het voortbestaan van de naam belooft.

Een beroemd drinker was ongetwijfeld Omar Khayam, wiens levenshouding door J.H. Leopold bezongen werd. De wijze krijgt de volgende woorden in de mond:

*O hoogste Heerser van het wereldwijd,
vraagt gij, wanneer de wijn mijn ziel verblijdt?
Dat is op zondag, maandag, dinsdag, woensdag,
donderdag, vrijdag, zaterdag: altijd.*

Ten onrechte is de naam van een groot drinker te onzent verloren gegaan, althans in het vergeetboek terecht gekomen. Ik bedoel Robert Hennebo (1685-1737), - een kastelein, die meer heil zag in de jenever dan in de wijn. In zijn *De lof der jenever, opgedragen aan de rivier den Amstel, 2e deel*

[p. 87]

vraagt hij retorisch maar opgetogen:

*Bescheyden Leezer, oordeeld gy,
Welk is 's Jenevers jaargety?
Des Morgens, Middag, Agtermiddag,
Des Nagts, op Zondag, Werkdag, Biddag,
By Droog We'er, Reegen, Wind, en Stilt,
Jenever is altoos gewilt...*

Leopold zal deze beminnelijke kroegbaas wel niet gelezen hebben. Het valt zelfs te vrezen, dat hij zich voor diens gezelschap schamen zou.

1 K. Helsloot, *Variaties op het thema plagiaat of De dichter die niet dood wil* (Maatstaf 10, 1965).

2 'What does it mean, says Picasso, for a painter to paint in the manner of So and So or actually imitate someone else? What's wrong with that? On the contrary, it's a good idea. You should constantly try to paint like someone else. But the thing is, you can't! You would like to. You try. But it turns out to be a botch...

And it's at the very moment you make a botch of it that you're yourself.' (Hélène Parmelin,

Picasso, the artist and his model and other recent works, New York, z.j.).

3 *De schoonheid van een meisje*.

4 *Zwanezang*.

Daar rijdt een koffiebroodje door de straat!

R.A. Cornets de Groot

[p. 88]

Saul Steinberg werd in 1914 in Roemenië geboren, studeerde bouwkunde in Milaan, en kwam als architect op 27-jarige leeftijd in de V.S. terecht, waar hij *The New Yorker* met zijn cartoons opvrolijkte. Europese bekendheid kreeg hij met zijn Parijse tentoonstelling in *Galerie Maeght* (1963) - een soort getekende autobiografie, *The art of living*, overigens al in '49 als boek uitgekomen. In '54 verscheen in Londen zijn *Odyssee, The passport* (Hamish Hamilton), dat de wereld in lijn brengt, waarin hij woont.

Een onbekende wereld, toegankelijk gemaakt door onleesbaar schoonschrift, stempels, zegels, handtekeningen, vingerafdrukken en pasfoto's, waarop het gelaat de expressie heeft van een duimafdruk. Een wereld bevolkt door vingertopvogeltjes, over ruitjespapier uitgestrekte katjes in onderaanzicht, en ook door mannetjes en vrouwtjes, die goochelen met lijnen tot ze die tot hoekige, ronde, krachtige, slappe, lettervormige arabesken, parafen of stokpaardjes hebben omgetoverd.

Bij Steinberg heb je als kijker het gevoel dat een tekening niet mislukken kan. Waar ieder ander immers allang de brui geven zou aan iets, waar nooit wat uit ontbloeien kan, daar krast, morst en vlekt dit genie nauwgezet door aan zijn mislukking tot er ten slotte iets ontstaat, waarvan je voor het gemak maar zegt, dat het een landschap is, een stadsgezicht, salon of groep mensen. Hoe ingewikkelder hij te keer gaat, hoe eenvoudiger de voorstelling te duiden is. Maar laat hem spelen met een in één stroom getrokken lijn, en hij toont je het silhouet van een kikker, die een over de schouder heen blikkend mannetje is.

Vriendelijk, echt vriendelijk is de wereld van Steinberg doorgaans niet. Daar is de wereld ook te onbegrijpelijk voor. Er zijn daar archiefkasten, in de vorm van wolkenkrabbers, rioolbuizen, dwars over de Grand Canyon gelegd, voddenbalen, ingericht als achter-

[p. 89]

buurt van een wereldstad, en schoorsteenpijpen als machtige graansilo's in een omgeving die met landbouw niets van doen heeft. Steinberg, de architect, opent een leegte aan bouwwerken, stations, machines, auto's, viadukten, constructies, locomotieven en mensen: majorettes, ruiters, amazones, cowboys, cowgirls, handelaars, schreeuwers, musici, dansers, dichtgeklapte zakenlui, even schaamteloos en onbenullig als de zaken waarmee ze zich hebben omringd.

Hoe komt het dat ik, denkend aan Steinberg, aan Hermans' werk herinnerd wordt?

“Mondo cane,” dat is de wereld waar ik aan denk, als ik aan het woord wereld denk’, laat Hermans de hoofdfiguur uit *Hundertwasser* (Uit *Een wonderkind of een total loss*) zeggen. Mondo cane en *The passport*!

Een van Hermans' uitspraken, die ik altijd onthouden heb, maar niet meer teruggevonden, gaat ongeveer zo: ‘Wat zou er in de wereld veranderen, als iedereen doofstom werd?’ Niet veel, denk ik. Vissen leven ook gewoon door. En de exacte vakken, waar Hermans zijn hart aan heeft verpand, blijven met hun internationale en veelal eenduidige symbolen voor de doofstomme toegankelijk. Misschien heeft het zijn voordelen, als het es een keer gebeurde! Maar Hermans zet zijn inquisitie voort: ‘En wat zou er gebeuren, wanneer morgen alle, maar

dan ook werkelijk álle auto's niet meer konden rijden?'

Op een of andere manier vind ik dat deze vragen verband houden met *The passport*.

'Een nieuwe schaamte, een nieuw taboe, is bezig zich meester te maken van een nieuwe wereld. De vrouwen worden uitgekleet, de machines worden aangekleed.'

Dat is het begin van Hermans' essay *Machines in bikini*. Met deze titel doelt Hermans op de eerlijke machine. Dat ding van Whimshurst, bv. locomotief, - zelfs deze van Steinberg. De tik-

[p. 90]

en rekenmachines in hun primitieve onschuld; de klok. De machine, het mechaniek in elk geval, dat zijn geheimen niet verborgen houdt, voor wie ze onthullen wil.

Een andere zin verderop in het essay, maar heel nauw aansluitend op het begin:

'De stroomlijning van de vrouw is gebaseerd op een gefundeerde ontbloting, maar de stroomlijning van de machine kan alleen tot stand worden gebracht door een aankleding die haar verrukkelijke mechanismen aan het oog onttrekt.'

Breng Hermans in een toonzaal van Olivetti, waar supermoderne tik- en rekenmachines staan. En breng daar de directeur van een blindeninstituut: hij is zelf blind. Hulpeloos betast hij de rekenmachine in haar stroomlijn: zó hulpeloos hoeft een blinde niet te wezen.

Zou Hermans dan niet zeggen: 'De wereld wordt steeds onbegrijpelijker voor de mensen'...? ¹ In zijn essay: 'Een electrisch scheerapparaat kan gemakkelijk worden verwisseld met een stuk zeep'.

'Stroomlijn sijpelt over onze voorwerpen als een taaie stroop'.

'Paradox: in het wereldrijk van de techniek zijn het niet de instrumentmakers en de smeden die het laatste woord hebben, maar de banketbakkers.'

Ik haal bij de banketbakker een paar ons bonbons en bekijk ze es goed. En ja hoor: het zijn miniatuurtelefoontoestelletjes, niet die zwarte, ouderwetse, maar die grijze, van plastic. Ik sla het boek van Steinberg nog maar es open: *Daar rijdt een koffiebroodje door de straat*.

[p. 91]

¹ Hermans *zei* die woorden, nl. in een tv-programma van de NOS (*Beeldspraak*, 4 jan. '76); Er was een toonzaal van Olivetti, en in gezelschap van Hermans bevond zich de directeur van een blindeninstituut.

Een fase tussen de 18e en 19e eeuw

R.A. Cornets de Groot

[p. 92]

De Israëlitische loverhut van A.C.W. Staring behoort zeker tot die gedichten waar ik verslingerd aan ben. Ik schreef er eens een stukje over (*Labirinteek*, '68), voornamelijk omdat ik de mening was toegedaan dat het om een filosemitische uiting ging. Maar in het Staringjaar dat 1967 had moeten zijn, leerde ik van de toenmalige Heer van den Wildenborch, Mr. A. Staring, anders: de dichter dacht niet in zulke termen van anti- of filosemitisme. Hém was het erom te doen in de Israëliet de drager te huldigen van een cultuur, ouder dan de zijne. De Joden in Gelderland waren eenvoudige lieden: marskramers, slaggers en veekopers - geen groothandelaren, zoals er wel waren in Amsterdam. Tegen die kleine, onmisbare kooplieden had niemand iets. Ze waren, hoewel geassimileerd, toch vreemdelingen en wilden dat blijven. Ze voelden zich, in weerwil van de gelijkberechtiging (1795) een apart volk. Wanneer Staring zegt: 'Wie smalend tot uw hutje kwam', dan slaat dat smalend op de geest die de draak steekt met het vreemde. Ook Staring kende die geest wel, en dat blijkt als we zien hoe hij hier en daar het katholieke onderuit probeert te halen. Er stak achter *De Israëlitische loverhut* geen filosemitisme, aangezien er hier geen antisemitisme was.

Een interessante vraag: hoe zou ik het gedicht hebben gewaardeerd, als ook ik geen weet zou hebben gehad van wat dat was: Jodenhaat, vreemdelingenvrees?

Ik ben zeker de enige niet, die zich bij het lezen van dit gedicht in zijn anti-antisemitisme voelde aangesproken. Mijn uitgever van *Labirinteek*, de oude Bert Bakker, herinnerde zich dat het in een bij hem te verschijnen bloemlezing, *Pro Patria*, zou worden opgenomen. De bloemlezing, samengesteld door Heeroma en Kamphuis, werd gecorrigeerd door een oud-schoolhoofd, zei hij, en ik citeer

[p. 93]

hem nu woordelijk: 'en nu herinner ik me nog goed: toen kwamen de drukproeven terug van die corrector, die volstrekt *safe* was, en die schreef in zijn prachtige schoonschrift in de marge van de proef: 'Is het niet erg gevaarlijk om dit op te nemen?' En toen schreef Kamphuis dáár weer onder: 'Ja, maar daar is het ons juist om te doen!'

Kamphuis vertelde me later dat het gedicht ten slotte toch buiten de bundel bleef; die werd zonder dat toch wel in beslag genomen... Ik heb de bundel erop na geslagen. Een griezelige sensatie, die bladzijde *niet* te kunnen vinden, - iets verdrongen te zien, weggewerkt uit de geschiedenis, alsof ook het bestaan van de dichter zelf een lege plek was, die niemand zou weten in te vullen.

Komt het daardoor, vraag ik me af, door deze geschiedvervalsing, deze verstoring van een verleden realiteit, dat buiten mij ook anderen: Bert Bakker, Kamphuis, Heeroma, en vele anderen, van *De Israëlitische loverhut* een antisemitisch gedicht, máákten? De geschiedenis vervalsten naar de andere kant?

Wat wist ik eigenlijk van Starings leven toen ik *De Israëlitische loverhut* voor de tweede keer las? (Men moet poëzie nooit voor de eerste keer lezen). Een orthodoxe close reader zou met dat gebrek aan informatie diep gelukkig kunnen zijn! Zo'n close reader zou bij het

doorbladeren van Starings bundels opmerken, dat de dichter nog al es een keer de winter, de maan of de lente tot onderwerp van zijn poëzie koos, maar bv. niet de zomer (tenzij in het - niet geheel oorspronkelijke - *Oogstlied*), of de zon, welke onderwerpen eerder de Verlichting dan de Romantiek tot symbool kunnen dienen.

Is Staring een romanticus?

Hoe vul ik de lege plekken?

Staring had, als landbouweconoom, bij zonlicht en in de zomer, eenvoudig geen tijd voor poëzie. Poëzie bedreef hij in de avond, wanneer hij tot rust kon komen. Je ziet het ook af aan zijn werk: daar is gewikt, gewogen, daar is tijd, veel tijd aan besteed. Waar tijdgenoten genoeg namen met hun likkend slijpen, daar zocht hij naar perfectie, de scherpzinnige formulering, het nauwkeurige woord. Poëzie was voor hem vooral een woordenspel, waarbij

[p. 94]

het hoe zwaarder telde dan het wat. Voor originaliteit in de zin van eenmalig bijzonder, onherhaalbaar, hoefde je bij hem niet aan te kloppen. Hij ontleende veel aan Duitsers (waar zijn studie in Göttingen ook wel debet aan zal zijn geweest), maar aan de authentieke zeggingswijze daarvan besteedde hij de diepste aandacht. 1

De nieuwsgierigen naar zijn dagelijks leven komt hij vriendelijk tegemoet. G.E. Opstelten in zijn proefschrift *Brieven van mr. A.C.W. Staring*, maakt bij de vergelijking van Starings brieven met de kladden ervan de volgende opmerking: ‘Dat Staring wel iets in de kladden zou veranderen bij het overschrijven, konden we verwachten, maar, als rekende hij op een uitgever, hij geeft meermalen aanwijzingen, bv. door het bovenschrijf “Postalia” of door de noot: “De omhaalde verbeteringen zijn weggelaten”’. Door de zelfde nauwgezetheid is veel van Starings schrijfwerk bewaard gebleven. Hij was in beginsel ordelijk, en brieven, gedichten, en kladden zijn in stapeltjes terug gevonden. In feite was de hele geordende verzameling één grote chaos die de zoons moesten opknappen. Hij was nu eenmaal te veel artist om voor eigen archivaris te spelen. Maar zo is Staring steeds: niet het een en niet het ander, maar hij had van beiden zo het een en ander, en vaak genoeg het beste ervan. Hij verenigde veel tegenstellingen, - hoe zouden we ons anders voor zijn poëzie interesseren?

Wanneer we de 18e eeuw af laten lopen in 1795 en de 19e laten beginnen in 1815 dan houden we een tijdperk over dat niet 18e- en niet 19e-eeuws genoemd kan worden.

In die tussentijd hoort Staring thuis.

Hij had veel van het oude en veel van het nieuwe. Hij was met hart en ziel rationalist, en als landbouwkundige - al noemde hij zichzelf niet zo - een fysiocraat. Maar hij had vertrouwen in de toekomst, bijvoorbeeld in de krachten die de stoommachine wekken kon.

Noemen we Staring al een 18e-eeuwer, dan behoorde hij toch niet tot de groep die zijn geld in *The bank of England* gestoken had, om werkeloos te wachten op de enorme winsten die maar niet kwa-

[p. 95]

men, aangezien Engeland met Frankrijk op de vuist ging en wij van Engeland en dus ook van de Bank daar werden afgesneden. Zijn prestatiegerichtheid onderscheidt hem gunstig van zijn tijdgenoten. Toen de vader De Wildenborch had gekocht, wist de zoon waar zijn toekomst lag, en dus ging hij naar Göttingen om zich te bekwamen in allerlei kundigheden - o.a. de botanie - die hij nodig zou hebben bij zijn werk. Opstelten vermeldt dat Staring de *Directeur van Landbouw*, J. Kops, hielp bij het geven van fatsoenlijke Nederlandse namen aan de

planten: een eerste Bordewijk! Botanie was voor hem de grondslag van landbouwkunde en hij en zijn zoon, de geoloog Winand, hadden elk een herbarium, die later naar Leiden gingen. De ontwatering en de ontginning pakte hij voortvarend aan in zijn dagen en nog lang na hem werd dat werk voortgezet. De natuur in deze streek van Gelderland was toen allerm minst overdadig. Wanneer de bewoners van Het Enserink die van de Veldhorst bij zich te eten nodigden, kwam het antwoord met het afgesproken sein: het zwaaien met een servet: er was niets dan de kale hei; dat dat nu anders is, is voor een belangrijk deel Starings werk. Staring verwachtte nut van zijn studie. De bestudering van de natuur was in zijn tijd nog geen autonome wetenschap. Bekend is de grap op het utilitarisme dat volgens de 18e-eeuwer in de natuur zelf schuilen zou: 'Waarom heeft de mens een neus?' Antwoord: 'Om er zijn bril op te zetten'. We zijn geneigd een zeker materialisme achter deze prediking van het Nut te zoeken:

*Ja, 'k zie de Toekomst reeds van Wondren zwaar! De stroom
Laat vlot en vrachtboot, op zijn spiegel, veilig wiegen.
Ik zie, door 't bruin der hei', de blanke zeilen vliegen.
Genoeglijk schouwspel! Gouden droom!*

Maar het 18e-eeuwse en ten dele het 19e-eeuwse natuurbegrip was theonoom. Wel waarschuwt Starings oom en opvoeder in een brief: 'De Philosophie, die dienstbaar behoorde te zijn aan de Theologie, ondermijnt en overbluft dezelve. Mijn lieve Anthonij,

[p. 96]

dit bekommert mij wel eens. Hoe bitter zou het mij smerten moest ik ooit ontdekken, dat gij waard afgeweken van de zuivere Heilleere, waarvan gij in mijn handen de belijdenis hebt afgelegd!'

Staring liet niettemin de theologische boeken in zijn boekerij ongelezen, en interesseerde zich integendeel niet alleen voor zijn eigen studie, maar ook voor die van zijn zoons. Was voor zijn oom - de échte 18e-eeuwer - de bijbel een openbaringsbron, hoog boven die van de natuur verheven; zou voor een later geslacht - dit van de 19e eeuw - de natuur als openbaringsbron de bijbel overbluffen en ondermijnen, voor Staring waren natuur en bijbel beide gelijkwaardige getuigenissen van de grootheid Gods. Vandaar zijn verdraagzaamheid.

Zelf spreekt hij van zijn 'protestantsche tolerantie' - en als hij zich wat onverdraagzaam toont tegenover katholieken (Opstelten, brief 59, 60), dan is dat omdat hij bij hén die tolerantie mist, of meent te missen. Overigens was zijn verhouding tot de Gelderse Katholieken net zo goed als die tot de Gelderse Joden, en wie in de Jaromir een antikatholieke stem meent te horen, moet wel bedenken, dat de scherpste grappen op monniken vaak door Katholieken zelf worden verteld, zo niet verzonnen.

Godsdienstige verdraagzaamheid was niet alleen maar leus voor Staring (de 7e stelling bij zijn promotie in de beide rechten, 23 mei 1787), maar beleving. Godsdienst en rede waren één - en nergens blijkt dit zo duidelijk als in zijn *Kerkgezangen* en zijn *Cantate, voor het natuurkundig gezelschap te Zutphen*.

In 1805 verscheen de bundel *Evangelische gezangen*. Toen Staring zijn *Kerkgezangen* maakte, heeft hij enkele verzen uit de bundel tot onderdeel van zijn compositie gemaakt. Men moet erkennen dat citaat en oorspronkelijk werk mooi samenlinken: als afkomstig van één man, en E. Endt is niet de enige die zich vergist, als hij in zijn bloemlezing ten onrechte een paar gedichten uit de *Evangelische gezangen* aan Staring toeschrijft (Zie Opstelten - inleiding, blz. 84, noot 5).

[p. 97]

De Verlichting is voor Staring de nederdaling van Gods licht in de mensen.
Wanneer Laurens Jansz. Koster herdacht moet worden (1823), schrijft Staring:

*Zó kwam Gods Geest op Hem, die 't Schrift
Met scheidbre Teekens prentte...*

Maar de Verlichting is evenzeer het opstijgen van de mens in het licht van de rede. Wanneer Staring zegt in het *Kerkgezang voor het feest van Jezus hemelvaart*:

*Aarde, zucht niet meer,
Kom den Hemel nader*

dan zijn deze woorden, hoezeer ook afkomstig uit de *Evangelische gezangen*, zijn woorden. In het licht van Starings geloof in de vooruitgang moet men ook deze strofe zien uit het *Kerkgezang voor het feest van Jezus geboorte*:

*Daal zoo de Geest op al uw Kindren neêr,
O Vader! wek dat licht! -
Voltooi uw werk; ontsluit elks oor, O Heer,
En open elks gezicht! -*

Dat licht uit die tweede regel is geen ander dan dit van de Verlichting: dat blijkt uit de vierde regel. En niet anders is het met het volgende fragment uit de *Cantate, voor het natuurkundig gezelschap te Zutphen*:

*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.*

Uit alles blijkt dat de schepping Gods aanwezigheid verraadt, - dat

[p. 98]

bestudering van de natuur en van de in haar werkende krachten ons nader brengt tot God - dat natuurkundig onderzoek iets méer is dan 'belangeloze aandacht in dienst van de wetenschap', aangezien het van het voldoen aan een religieuze behoefte nauwelijks te onderscheiden valt. Het rationalistische utilitarisme - het gebruiken van je 'gezonde verstand' was voor Staring geen plat materialisme; hij was geen 'materialist'. Hij legde zich erop toe, de glorie Gods die alles doorstraalt, te zien. Hij maakte zich in dat bewustzijn los van ook het grootste verdriet. Want ook *Evangelische gezangen* nr. 24 vs 1 beantwoordt volledig aan zijn ideeën - anders had hij het toch ook niet in zijn werk opgenomen? - en is hem uit het hart gegrepen:

*Als de nacht van bange zorgen,
't Uitzicht uwer hoop bedekt,
Als de lichtstraal van den morgen*

*Ons uit dezen nacht van zorgen
Slechts tot nieuwe zorgen wekt:
Ach! wie geeft dan nog voor menschen
Troost in zulk een bitter lot?
Ja aan d'eindpaal uwer wenschen,
Christen, staat er hulp voor menschen,
Staat uw Vader en uw God.*

Schreef hij niet woorden van gelijke strekking in zijn *Aan mijne gade* - maar hoeveel mooier, hoeveel eenvoudiger, hoeveel meer Staring is dat dan bovenstaand citaat!:

Aan mijne gade

johanna andrea charlotte van der meulen

*Het flonkrend Poolgesternte scheen,
Door 't groen der olmentoppen heen,
En 'k hield mijn blik omhoog gericht,
En staarde op 't lieflijk Hemellicht.*

[p. 99]

*Maar 't Koeltje schoot, met stille vlerk,
Naar onder, uit het kalme zwerk;
Een blaadrig Lootjen boog zich neêr,
En 'k zag den schoonen glans niet meer.*

*Toch bleef mijn oog daarheen gewend,
Vanwaar het tintlend firmament
Zijn stralen, uit het blauwe rond,
Door 't lenteloover tot mij zond;*

*En zie! 't onrustig Koeltjen week,
Al zuizlend, naar eene andre streek;
't Gekromde Telgjen rees weêr op;
En 't Licht doorscheen weêr d'olmentop!*

*Vriendin! ons daagde een heilrijk Lot:
Een Dubbel Viertal schonk ons God;
Een Achttal, dat uw borst genoot;
Bij eendracht, welstand, rust en brood!*

*Vriendin! wanneer een klein Verdriet
Somwijl dien Heilglans tanen liet,
Versage ons hart, noch weene ons oog,
Om 't Lootjen, dat de wind bewoog!*

1 De familie Kleijn was goed met Staring bevriend, en ook nadat zij in 1805 weduwe was geworden, zette Staring met mevrouw Antoinette Kleijn-Ockerse de correspondentie voort. Zij maakte van Stolbergs *An die Natur* een letterlijke vertaling, die in Van Vrieslands *Spiegel van de Nederlandse Poëzie door alle eeuwen*

(1100-1900), die blijkens de inleiding geen vertalingen zou bevatten, is opgenomen:

*Natuur, zoo zacht, zoo wars van schijn,
Laat in uw spoor mijn voetstap zijn,
Gelei mij door 't oneffen land
Gelijk een kind aan moeders hand.*

[p. 100]

Staring bewerkte dit gedicht van Friedrich Leopold Graf zu Stolberg in zijn *Aan de Eenvoudigheid*. Stolbergs gedicht begint:

*Süsse, heilige Natur,
Lass mich gehen auf deiner Spur,
Leite mich an deiner Hand,
Wie ein Kind am Gängelband!*

Bij Goethes *Mailed* past Starings *Meizang*:

*'t Is Lente! Lente!
Het feestgeschal
van 't Lente! Lente!'
Klinke overal!*

*Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne
Wie lacht die Flur!*

Bij Hölty's *Erntelied* Starings *Oogstlied*:

*Sikkels klinken;
Sikkels blinken;*

*Sicheln schallen
Aehren fallen, etc.*

J.H. Bosch zwijgt over de overeenkomsten in zijn *Poëzie van A.C.W. Staring*, maar noemt integendeel de vindplaats der melodieën. Bekend is dat *Ada en Rijnoud* een bewerking is naar het voorbeeld van Goldsmith's *The hermit*; ook invloed van Feiths *Alrik en Aspasia* is in dit gedicht van Staring aantoonbaar. *De leerling van Pankrates* volgt Goethes *Der Zauberlehrling*; zijn *De Doodendans* maakt gebruik van dezelfde bron, als die waar Goethe uit putte voor zijn *Der Totentanz* (Opstelten, brief 290).

Van Windsels bevrijd

R.A. Cornets de Groot

[p. 101]

I

Multatuli, in *ldée* 824, maakt niet alleen Van Alphen, maar heel de maatschappij verwijten, als hij schrijft: ‘Het Jantje van onzen Van Alphen schijnt z’n papa gekend te hebben als ‘n solide betaler van geleverde deugzaamheid. De slimmert speelde een zéker spel. De inleg was gering - een oogenblikje wachters maar! - en de winst kon hem niet ontgaan.’

Volgens hem was de kerk het instituut dat zulke braafheid leerde, teneinde de bezitters hun bezit te verzekeren. Nog steeds in 824: ‘Toen de mensheid nog kind was, trachtten de vaders hun bogert tegen snoeplust te beschermen door ‘t uitloven van premiën na den dood. Deze premiën waren enorm. Eeuwige zaligheid voor ‘n oogenblikje deugd!’

Ook De Genestet is niet enthousiast over Van Alphen. In een aantekening bij De Sint-Nikolaasavond schrijft hij: ‘...Hieronymus. Daar ligt voor mij iets gemoedelijks, iets zwaar op de hand, iets, hoe zal ik het noemen? iets “de-naarstigheids-kinderdeugd-achtigs”, dat bijzonder overeenstemt met het individu, beschouwd als vervaardiger van ouwe-mannetjes-gedichtjes en van allerlei onaangename, onnatuurlijke Jantjes en Pietjes, kleine Hieronymusjes.’

Deze critici bieden ook twee alternatieven voor het Jantje dat de pruimen liet staan. De Genestet breekt een lans voor Hildebrands *Hollandsche jongen* en Multatuli schreef zijn *Woutertje Pieterse*.

Toch was Van Alphen een uitstekend waarnemer van het kind, en daarin zeker niet de mindere van Hildebrand, De Genestet of Multatuli. Maar die drie hielden zich bezig met jongens die de vier of vijfjarige leeftijd allang waren gepasseerd - kan het dan anders dan dat die jeugdige helden met de eer gingen strijken? Zij hadden al geleerd wat zo’n kleintje nog leren moest: de handen uit de

[p. 102]

mouw steken, en daar de consequenties van dragen.

De pedagogische verhouding tot het kind is dan ook nauwelijks veranderd, en hoe goed Van Alphen uit zijn ogen heeft gekeken, blijkt uit wat Alexander Mitscherlich schrijft in *Op weg naar een vaderloze maatschappij*:

‘Langzaam slaagt het kind erin de aanwijzingen op te volgen, tegen de drang van zijn begeerten in. De herhaling van een situatie waarin het kind graag toe zou geven aan zijn driftmatige verlangens, maakt de herinnering aan het verbod, in verbinding met een bepaalde partner, weer levendig, en hetzelfde verbod werkt nu van binnenuit, als ware de betreffende partner in levende lijve aanwezig. Een driejarig kind dat alleen in de keuken is, ziet een mandje met bananen staan, en draait er verlangend om heen. Ten slotte zegt het hardop: “Otto mag niks pakken”. Het kind spreekt zichzelf toe, niet anders dan wanneer de moeder op dat moment haar stem verheven had.’ Is er in onze jaren iemand die in zijn werk toont waar het naar toe moet met de aanpak van het jonge kind?

Brecht wijst op een mogelijkheid, en een langs welke ook vaders van hun kinderen kunnen leren, als ze zichzelf niet overbodig willen maken:

Der Kirschdieb

*An einem frühen Morgen, lange vor Hahnenschrei,
Wurde ich geweckt durch ein Pfeifen und ging zum Fenster.
Auf meinem Kirschbaum - Dämmerung füllte den Garten -
Sasz ein junger Mann mit geflickter Hose
Und pflückte lustig meine Kirschen. Mich sehend
Nickte er mir zu, mit beiden Händen
Holte er die Kirschen von den Zweigen in seine Taschen.
Noch eine ganze Zeitlang, als ich wieder in meiner Bettstatt lag,
Hörte ich ihn sein lustiges kleines Lied pfeifen.*

De weg tussen *De pruimeboom* en *Der Kirschdieb* is een lange, en

[p. 103]

bovendien een grotendeels onbetredene. Zijn er aanwijzingen dat we ooit daar zullen komen, waar we willen wezen? Niets doen we ooit goed, totdat we ophouden met zoeken naar het antwoord op de vraag hoe het moet. Maar we kunnen niet ophouden met iets waar we nog niet aan begonnen zijn.

Opnieuw dus, om bij het begin te beginnen.

‘Ik ben terstond bereid toe te geven,’ zegt De Genestet in de notitie bij zijn lange gedicht, ‘dat er wel vier aardige versjes in het beroemde bundeltje staan, en één enkel dat subliem is van gevoel.’

Het romantisch verwijt dat het verlichte geslacht geen emotionele en irrationele krachten kende, was algemeen. Wie ook maar iets van Van Alphen gelezen heeft, weet dat het een ongegrond verwijt is. Kuik wijst in *Utrechtse notities* op Van Alphens onzekerheid en op de verschrikking die de gedachte aan de dood voor hem inhield. De bewijzen voor die angst zijn makkelijk te vinden:

*Is, hemelsche Vader!
Uw Zoon nog mijn vrind?
Is zulk een verrader,
Als ik ben, uw kind?*

Dat zijn geen woorden van iemand die men emoties en ondergronds werkende krachten ontzegt. De dichter is blijkbaar niets méér vreemd dan het eigen ik, deze bron van twijfel, die niet door het ik zelf geschapen kan zijn, en dus - tenzij heel de schepping één groot toeval zou zijn - door God geschapen wezen moet. Zodat er verstandelijk beschouwd alle reden voor is heel de natuur als een wonder te beschouwen. Van Alphens godsverheerlijking, het is zijn eigen leven en bestaan, dat hoop zocht in grondeloze vrees. De religie bood geen uitkomst, zegt Kuik, die ter illustratie een huisvriend van de dichter citeert. Een religie zonder (magisch, middeleeuws) wonder - hoe die te verbinden met een innerlijke warmte, waar de ziel zich in koesteren kon? Van Alphens stichtelijke poëzie is één angstgeschrei om Jezus, een vriend aan wiens boezem men wenend verlichting vinden kon. Wie de gedichten leest, vermoedt dat het Réveil niet lang meer uitblijven kon. Maar

[p. 104]

voor hem kwam het wel te laat, helaas.

*Somber boschjen, stille lommer, groene dreven, lagchend veld!
Die schoon sprakeloos de grootheid des gedugten Scheppers meldt:
'k Mag hier thands in 't eenzaam wandlen: ô! dat ik mijn Maker zag.'*

Daar spreekt geen 'oceanisch' gevoel, geen pantheïstisch zich in de natuur geborgen weten uit deze woorden. Het ik staat tegenover zijn onzichtbare schepper - als Jantje tegenover zijn vader, eveneens - zij het tijdelijk - verborgen, afwezig, onzichtbaar.

Wanneer Van Alphen zo'n confrontatie ernstig neemt, kon hij moeilijk anders dan zijn eigen kinderen - want daar ging het in de allereerste plaats om in die *Proeve van kleine gedigten voor kinderen* - het beginsel van loon voor deugd voorhouden.

'Zoo leert de Kerk, zoo leert Van Alphen,' zegt Multatuli in *Idee* 824. Dat de kerk zo leerde, valt moeilijk te ontkennen. Maar Van Alphen leerde zo niet, *omdat* de Kerk zo leerde. De kerk had andere belangen dan hij, wiens vraag naar het ik eerder verbonden was met die naar de natuur, dan met deze naar wat maatschappelijk wenselijk was. In *Idee* 561 schrijft Multatuli: 'Is 't niet *slecht* alzo, het kind te fatsoeneren tot 'n *zoet* kind?'

Waarbij hij wijst op de geschiedenis van mensen als een aaneenschakeling van speculaties, bedrog, teleurstelling, wantrouwen en haat. Tsja, zeg ik dan, maar waren deze bedenkingen Van Alphen dan zo vreemd?

*Mijn trotsheid durft zich veel vermeten;
Maar 'k zie, het geene ik zie, verkeerd:
'k Heb, 't geen ik leerde, straks vergeten,
'k Zal niets van mij, of Jezus weten,
Zoo Gij (= de H. Geest, CN) mij 't zien niet dagelijks leert.*

[p. 105]

Deze situatie van het tegenover de schepper geplaatst individu is beslissend voor het oordeel over Van Alphens kinderpoëzie. De verwijten van Multatuli en De Genestet zijn of onrechtvaardig of ondoordacht. Men zou hem op die manier wel kunnen verwijten dat hij geen Brecht is, en men voelt wel: dan wordt het te dol.

II

Categorieën zijn altijd bruikbaar, zeker in deze wereld die geneigd is alles en iedereen te klasseren. In onze jaren treden romantische trekken op in onze poëzie: formeel, inhoudelijk. Maar aangezien de romantiek een veelomvattend begrip is, kan men bijna alle dichters en schrijvers van deze tijd wel romantici noemen. Ik heb daar trouwens weinig bezwaar tegen, maar ben toch in de 19e eeuw aan het grasduinen geweest, om te kijken wat er voor overeenkomst, wat er voor verschil is, zo op het eerste gezicht. Daarbij ging ik niet direct uit van overbelaste categorieën als humor, ironie, grote woorden, kleine dingen, want zo verplaats je alleen een probleem. Ik startte veeleer met de gedachte dat de romantiek in feite een laatste stuip trekking van de Europese adel was, die zich opnieuw van het ridderideaal bewust werd.

Men moet daar niet gering over denken: Scotts boeken inspireerden de Zuidelijken in de Amerikaanse burgeroorlog tot ongelofelijke staaltjes van dapperheid en zelfopoffering. In de Noordelijke Nederlanden werd ook de zeer nuchtere Staring door de Belgische opstand tot het maken van liederen op pathetische toon bewogen. De ridderlijke Max Havelaar werd het volk

door Van Lennep onthouden, - begrijpelijk genoeg. Maar de Nederlandse adel droeg niets bij tot onze literatuur; Huets *Een avond aan het hof* had iets kunnen doen, misschien, als het niet op misverstand was gestuit. Maar vóór '65 deden onze schrijvers toch hun best. Starings vader kocht een landgoed, en zo werd de dichter door erfenis de Heer van den Wildenborch. Potgieter droomde ten minste dat hij geen burgerman was, en gaf aan die droom gestalte in zijn *Nalatenschap van den landjonker*. Multatuli was als een Napoleon, al werd hij

[p. 106]

geen G.G. van Insulinde, en Bilderdijk zoog zich een hele stamboom uit de duim: hem was letterlijk niets menselijks vreemd. Zo'n elitair bewustzijn speelt zeker een rol in de hedendaagse dichtkunst. Een pseudoniem als Jacob der Meistersinger heeft iets van dezelfde ingetogenheid die onze romantici van verleden eeuw siert, en een literaire reus als Reve, de landheer van het landhuis, die God, Nederland en Oranje in het vaandel geschreven heeft, past in een traditie die zeker tot Bilderdijk terug reikt. En daar beginnen onze problemen: de neoromantiek en bv. Komrij, dat klikt. Maar die neoromantiek en Reve? Het narrenpak is te benauwd, en historisch beschouwd komt de rubriek voor iemand als Reve wat laat. Tenzij we anders te werk gaan. Een andere indeling, een ruimere opvatting van het begrip neoromantiek zou helpen...

Dat de antidemocratische beweging van onze literaire 'adel' nationalistisch getint was, stipte ik bij Starings reactie op de Belgische opstand al aan.

Het nationalisme had directe gevolgen voor het taalgebruik der dichters. Neem Tollens, in een van zijn laatste, uiteraard aan Claudius ontleende gedichtjes:

Ik zou niet weten waarom, dat veelzeggend begint met het luidruchtige: 'De Grieken volgen? 'k zou 't mij schamen!' Maar zo'n uiting past in een streven, dat van de communicatieve poëzie, dat bij Feith, de onderschatte, en Van Alphen begon, en via *Forum* een come-back gaat maken, gezien het schoons dat Lévi Weemoedt aan zijn lier ontlokt. Tollens werd natuurlijk volkomen terecht onze eerste Volksdichter. Nergens vindt men poëzie in onze literatuur, waarin de meerduidigheid van het woord zó stelselmatig uit de weg wordt gegaan als bij hem. Unieke poëzie!

Maar hebben we dan in de volkstaal een romantisch element gevonden? De renaissance verdrong in naam van het A.B.N. de volkstaal, die daardoor 'bijzonder' werd, kleurig, schilderachtig, ja 'romantisch!' - ook bij de nuchtere Huygens. Maar ze was geen zaak die serieus genomen kon worden, gezien het peil van wie haar spraken, en gezien haar uitwas, het Bargoens. Tollens blies wel

[p. 107]

hoog van de toren met zijn antirenaissancistisch gebral in ons citaat. Het is duidelijk dat *zijn* volkstaal precies alle kleur en plasticiteit mist, die ons bij Huygens, Hooft en Brederode zo aanspreken, omdat hij bij dat taalgebruik rede en moraal, verworvenheden van het A.B.N., nooit uit het oog verloor. In feite deed hij het karakter van de volkstaal geweld aan, doordat hij de toonaangevende stand ten voorbeeld hield aan lagen van de bevolking die hun belangen natuurlijk ergens anders zouden moeten hebben dan bij zijn 'mensenmin', - de alom om zich heen grijpende liefdadigheid. Zijn poëzie - maar laten we eerlijk zijn: ook die van vele tijdgenoten - hield de werkelijkheid verborgen. Nergens tiert het eufemisme weliger dan in de 19e-eeuwse romantiek, en nooit wordt het zozeer een stijfgevoel als in die tijd.

Daarin verschilt die tijd ook van de hedendaagse neoromantiek. Het disfemisme staat sinds '50 hoog aangeschreven bij schrijvers en dichters, en ónze volksdichter Henk Spaan schrijft

échte volkstaal. Wanneer dan ook het eufemisme al gehanteerd wordt, dan toch vooral door hen die er hun beroep van hebben gemaakt, de werkelijkheid aan het oog van de mensen te onttrekken: regeringsfunctionarissen met hun ‘arbeidsreserve’ en copywriters met hun ‘derde oksel.’ Het befaamde kroketjesgedicht van Cornelis Bastiaan Vaandrager zou in deze hoek thuis kunnen horen: romantisch, door de onwil tot oordelen.

Ik wijs op twee tegenstrijdigheden: de eerste: het romantische effect, wanneer de schrijver ‘realistisch’ te werk gaat, en de gewone taal van gewone mensen spreekt; de tweede: het antidemocratische dat het hebben moet van de door het eufemisme verzachte volkstaal. Potgieter beseft hoe troebel de situatie was, toen hij zocht naar het verband tussen het verbloemen der driften en het verval der zeden.

Machteld uit de *Liedekens van Bontekoe* (in een helaas onrealistisch gebleven soort ‘volkstaal’ geschreven) is wat te lang om hier uitvoerig te behandelen. Maar het gaat daarin om een dorpskind dat in de avond vanwege haar openstaand venster door een minnezanger wordt verrast. Een aardig lied, vind ik, maar een dat blijkbaar alternatieve reacties bij de lezers opriep; vandaar dat

[p. 108]

Potgieter het voor de veiligheid van een ‘moraal’ voorzag, die naar klank en trant wel als een anticlimax op het voorgaande werkt:

*En echter hebt gij 't lied beluisterd?
Een andre vraag, 'k was dies gewis,
Vollachs of vol van ergernis?
Neen, niet gemeesmuild, niet gefluisterd,
Getuig wat uw verbeelding is:
Of schalke als die van vroeger dagen,
Wier wieken, gift van scherts en lust,
Op 't feestmaal werden uitgeslagen,
Haar smetteloosheid zich bewust, -
Die zonder blaam, die zonder vrees
Het menschelijke menschelijk prees;
Of... laat mij haar onreine noemen,
Die onder dubbl'en sluyer kleurt,
Die eischt dat we iedre drift verbloemen,
Wijl ze elken zegen heeft verbeurd:
Wit graf waarbij de minne treurt!*

Machteld is een buitengewoon onschuldige lieve meid, wier seksualiteit plotseling wakker wordt geroepen, maar die zich dit ontveinst, en daardoor anderen dwingt haar spelletje mee te spelen: ook de lezer - om van de dichter maar te zwijgen. Machteld is vooral ook buitensporig mooi: we mogen wél vragen naar de problemen van deze romantici!

Maatschappelijk was er, zeker bij de bevoorrechte stand, vooruitgang in velerlei opzicht.

Maar het eigen ik had zich te onderwerpen aan de tirannie van het collectieve oordeel: er was geen gebied meer voor de eigen affecten, als eens, zelfs nog in Van Alphens tijd. De romantici waarvan hier sprake is kwamen steeds voor een ‘nog niet’ en een ‘niet meer’ te staan. De situatie was paradoxaal. Alleen was de paradox toen geen object voor dichterlijke aandacht: Potgieter zocht een *verband*, een mechanisch verband tussen verbloemde driften en zedelijk verval, - oorzaak en gevolg: een keten die veel verklaren kan, maar niet de schoonheid hier in Machteld beli-

[p. 109]

chaamd, en zeker de driften niet, die zij wel opriep, maar die niet mochten bestaan... Kon hij, kon een dichter gevoelens koesteren, die de gemeenschap verwierp? Wanneer de begeerte het bewustzijn overrompelde, werd het noodzakelijk de werkelijkheid verborgen te houden. Het 'nog niet', het 'niet meer' en de uitblussing van het hier en nu is in de slotstrofe van *Machteld* op de meest lichtvoetige wijze verwoord. Ik citeer die, niet alleen voor mijn eigen plezier, maar ook om te laten zien dat die regels mooi contrasteren met de hierboven aangehaalde uit de 'moraal'. Tot enig begrip van het nu volgende deel ik mee, dat de eerste regel van dit citaat slaat op de solodans die Machteld op haar kamer uitvoert:

*Maar het was, terwijl zij zwierde,
Of het luik op 't hengsel gierde,
Of... doch verder geen geluid;
Echter kraakte vast de wingerd,
om haar vensterken geslingerd,...
Wie sprong binnen? 't Licht woei uit!*

'Wie het woord vervalst of misbruikt,' schrijft Hölderlin, 'die zondigt wel zwaar, maar zeker ook degeen die het te weinig gebruikt.' Potgieter heeft zich aan geen van beide euvels bezondigd - in weerwil van zijn tot in de puntjes verzorgde taal. Zijn behoefte aan oorzakelijke verklaringen wijst, zeker in de 'moraal', op een streven van vooroordelen los te komen. De negentiende eeuw is er een die zich kenmerkte door een magische verklaringsmanie, gevoed door almachtdromen, waar ze al even sterk in was. 'Ce stupide dix-neuvième' toont ons tot in de kunst een verregaand infantilisme, dat godbetert de absolute macht in handen gaf van de volwassene. Hetgeen een zekere vrees voor 't 'onbekende' verraadt, zoals uit de slotstrofe van *Machteld* blijkt. Potgieter heeft het gemis aan echte menselijkheid smartelijk ervaren en er ook uitdrukking aan gegeven in gedichten als *De jonge priester*. Dat hij bij zijn gevoel van niet gelukkig te zijn toch ook niet erg lastig was, valt waarschijnlijk alleen maar door de sublimatietheorie te verklaren. Hij had - in tegenstelling met bv. Multatuli - zijn

[p. 110]

schaapjes op het droge; bovendien was hij veel van huis, en wat hij buiten met de bloemetjes deed, weten we niet.

Maar wat weten we wel?

In *De jonge priester* vertelt hij hoe hij over zichzelf denkt; in de moraal bij *Machteld* wat hij weet van andermans oordeel over hem, én wat van hem verwacht wordt. We kunnen niet zeggen dat hij even feilloos als Tollens op die verwachtingen antwoordde: zijn geest was kritisch genoeg. Wat hem en Tollens en vele anderen te verwijten valt, is de beeldvorming van de onschokbare machthebber, de op zijn ervaring terende volwassene, die het op sociale conflictloosheid had gemunt. Alleen die volgroeide mens kon als voorbeeld aan het opgroeiende individu worden voorgehouden en als dienaar van de samenleving afgeschilderd. Dat de stakker vóór zijn verstening op tragische wijze onder de samenleving heeft moeten lijden, schijnt dan opeens helemaal in orde, evenals het feit dat de jeugdige met zo'n held totaal niet uit de voeten kon.

Dat is er ten slotte van Van Alphens opvoedingsideaal terecht gekomen: de vergoddelijkte, onbereikbare grootheid tegenover de feilbare machteloze.

Want bij Van Alphen klinkt het zo natuurlijk, wanneer hij in *De ware vriendschap* het contact tussen vrienden bevestigt en het kind inzicht biedt in de persoonlijkheid van diens goeroe, dat bij de 19e-eeuwse heldenverering - o.a. door Potgieter tot stand gebracht, - nee: in leven geroepen! - zo pijnlijk onmogelijk was:

Die zelden prijst, spreekt vriendentaal.

Die altoos vleit, liegt menigmaal.

Alleraardigste regels van een beminnelijk poëet, die zijn aantrekkelijkheid ontleent aan het kind, wiens seksuele identiteit nog onduidelijk was.

Dat is anders bij Potgieter, die uit de seksualiteit van het meisje niet de consequentie van geslachtelijk contact kon trekken, - wat zeg ik? -: mócht trekken, - hoezeer haar ook volwassenheid toekwam.

Hij was dan ook nog maar nauwelijks dood, of er moest aan

[p. 111]

feedbacksystemen worden gewerkt, al dacht geen mens er natuurlijk aan ze serieus te nemen:

Hem die mij grof beleedigt,

Mij overlaadt met schand

En openlijk mij belastert,

Hem reik ik de broederhand.

Zo'n uiting geeft blijk van een mij sympathieke gezindheid. Daar klinkt iets anders uit op, dan uit De Schoolmeesters parodie op Van Alphen's *Mijn vader is mijn beste vrind*. Door schoolmeestergrappen verandert er immers niets. Het wachten was dan ook op onze neoromantici, die ons verder op weg helpen met de omverwerping van het beeld van de massieve persoonlijkheid. Gerrit Komrij wordt, of werd althans, in één adem met Piet Paaltjens genoemd, maar voor zover ik weet, niet in dit verband dat op méer dan uiterlijke gelijkens duidt.

Goed, het 19e-eeuwse mensbeeld wordt omgegooid; het weghouden van de realiteit, toen zo noodzakelijk in zwang, is in tegenspraak met de openheid die de literatuur van deze jaren nastreeft. Het eufemisme heeft plaats ingeruimd voor het disfemisme. De antirenaissancistische kreet van Tollens geldt niet voor toen, maar - onder aftrekking van het brallerige - voor nu, wanneer we, Tollens uitschakelend, terecht van mening zijn dat zo'n leus het afschudden van moraal en rede impliceert. Omverwerping ook van het nationalistisch bolwerk God, Nederland en Oranje: waar is de twijfelachtige Katholiek uit de 19e eeuw, die over die aan barrels gevallen drieëenheid schrijft als Reve - in volkstaal die zo subliem harmonieert met zijn kunststijl? Hij zou zijn verbrand, zijn werk in de hel geworpen.

Laten we eindigen met een neoromanticus die er evenmin een is als Reve of Henk Spaan. Hij maakte van het op de kop zetten van waarden een beginsel en gaf in zijn poëzie als een der eersten een beeld dat 'modern' is, 'materialistisch', zonder overigens aan de ziel te tornen, - romantisch genoeg dus. Zijn werk heeft zeker de stijlkenmerken van de neoromantiek niet, maar wat ik wil tonen

[p. 112]

verijdt de opvatting dat de herleving van het romantische uit de lucht kwam vallen. Ik bedoel Jan Hanlo, van wie ik een strofe citeer uit zijn achterstevoren afgedraaide film *Wij*

komen ter wereld:

*Wij komen ter wereld, met rouw uit de graven;
met rouw, die gepast is, omdat wij nog dood zijn.
Ons lichaam ontstond uit de grond en uit planten,
Om eens te bereiken een veilige haven.*

Metrisch zijn deze regels op de amfibrachys gebouwd, een maat die bij Potgieter en Da Costa bijvoorbeeld voorkomt. Bij Potgieter in een gedicht dat hij aan Da Costa wijdde, en dat dan ook diens naam draagt. Laat ik daaruit een kort fragment citeren, ten einde het bewijs te leveren dat ook van Hanlo uit verbindingen naar de romantiek lopen, tot in de eerste rijmklank toe:

*Harmonisch ontwikkelt de schepping haar gaven,
De knop windt zich los en de bloesem wordt vrucht,
Hoe lang ook de rups in de pop schijn ' begraven,
Van windsels bevrijd neemt de vlinder haar vlugt.*

Op weg van Van Alphen naar Brecht kloppen we bij Hanlo aan, de dichter die - evenals Van Alphen - in voor het kind verstaanbare taal een beeld geeft van het kind (in *Jossie*, in *Vers per 7 juni '51*, in *Uw klanken*, bv), niet zoals het worden moet, maar zoals het is, zonder daarbij de groei naar een mentaliteit die het collectieve in zich op kan nemen, af te sluiten.

Marx, drank en die lekkere muze

R.A. Cornets de Groot

[p. 113]

Vijfentwintig jaar vormen al heel makkelijk een afgerond geheel, een periode die te overzien en in waarde te schatten valt, vooral wanneer je er zulke fraaie jaartallen als 1950 en 1975 bij kunt plaatsen. Zeker maakt Jan G. Elburgs verzamelbundel *Gedichten 1950-1975* de indruk een geheel te zijn. Maar iedereen kan weten dat Elburgs dichterschap niet van '50 stamt, maar van 1941. De ontwikkelingsgeschiedenis van Elburgs dichterschap is aan deze verzameling poëzie niet af te lezen, en dat is jammer. Heeft de dichter dat niet gewild? In de verantwoording van Arie van den Berg en Koos Schuur wordt gezegd dat de poëzie van vóór 50 ontbreekt, omdat die door de schrijver wordt beschouwd als slechts een aanloop tot zijn 'vijftigers'-poëzie. Een aanloop. Ik neem aan dat dat betekent: de eerste bewegingen van een in gang gebrachte poëzie. Wie wil weten hoe Elburgs 'vijftigerspoëzie' geworden is tot wat die werd, is nieuwsgierig naar juist dié aanloop. Mij gaat het om heel Elburgs dichterschap, om zulke vragen als: wat bleef er constant? Wat veranderde, en waardoor? Het zijn moeilijke vragen, maar ze zijn min of meer op bevredigende wijze te beantwoorden.

Niet alleen vlucht, dood en gevangenschap van vooraanstaande schrijvers bracht de oorlog, ook stilstand in letterkundig opzicht door gebrek aan contact met de literatuur in de vrije wereld. Hier hield men zich bezig met de vraag wat Nederland worden moest na de oorlog, met de studie van eventueel ook buitenlandse literatuur van voor de oorlog; met vingeroefeningen naar beproefd model - kwatrijn, sonnet, rondeel - vormen die, technisch gesproken, blijkbaar weinig inspanning vergden. Elburgs poëzie van deze tijd kenmerkte zich door een besliste vormvastheid. Het talent ervoor had hij met vele anderen gemeen.

[p. 114]

Wat is dit voor talent? Het is het talent dat je door woeker vermeerderen kunt, het talent dat door oefening kunst baart, het 'bijbels-statische talent' noemt Vestdijk dit (in zijn artikel *Gorters verstening*, uit *Muiterij II*). Maar het was niet bepaald het talent waarmee je in de jaren vijftig uit de voeten kon, en dat is dan ook de reden waarom Elburg en enkele anderen sinds die tijd een ander talent aanboorden, - het 'vitaal-dynamische', om me met Vestdijks terminologie uit te drukken. Een talent dat niet te oefenen valt, aangezien het een levensproces is, uitgeput kan raken, buiten de baan van het navolgbare kan voeren, - zoals bij Gorter, Hölderlin, om Vestdijks voorbeelden te geven.

Wilhelm von Humboldt, de 18e-eeuwse taalgeleerde, maakte onderscheid tussen taal als 'ergon' (Gr.- werk) en taal als 'energeia': (Gr.- werkzaamheid). Met ergon duidde hij het collectieve in de taal aan: taal als cultuurschepping, als tekensysteem dat in de gemeenschap de communicatie onderhoudt, dat daarom gebonden is aan geschiedenis, onderworpen aan moeilijk te veranderen regels - taal als sociaal gegeven. Daarentegen doelt energieia op het individuele in de taal; het is de werkende kracht van psychofysische aard in de taal, de taal als levensproces.

Ik kom met deze termen aandragen, omdat ik geloof dat het eerste talent, het bijbels-statische, vooral tot zijn recht kan komen in die aan regels, conventies en traditie gebonden taal; het is n.m.m. een 'ergocentrisch' talent. Het andere talent, het vitaal-dynamische, past veel meer bij het motorische in de taal: bij het niet kunnen zwijgen, het stamelen, hakkelen, struikelen, maar evenzeer bij het vloeiende, vlotte, gemakkelijk sprekende: bij de individuele taal als geheel van orale gevoelens van lust en onlust. Het is het talent dat je hebben moet, als je af wilt van al die bouwsels op een gegeven schabloon.

Toen Elburg afzag van de door traditie geheiligde verstarde vormen, verliet hij zich op dit energieia-talent, zonder overigens het andere geheel los te laten, dat altijd in zijn poëzie aanwijsbaar blijft, waarschijnlijk omdat hij, ten slotte, toch een weerstand nodig heeft. Energieia en ergon liggen bij Elburg altijd met elkaar overhoop. In '41 al; zoals blijkt uit de bundel *Serenade voor Lena*, voert

[p. 115]

het vers zelf, als 'energeia'-element het woord tegen de vlijtig oefenende, ergocentrische dichter:

Het vers

*Dit noemt men vers, maar onverstoord
Blijf ik tussen de regels zingen:
De dichter die mij aangeboord
Heeft, wil, door eigen durf bekoord,
Om naar de eeuwigheid te dingen,
Mijn klanken naar zijn woorden dwingen.
Het lijkt er op, maar onverstoord
Blijf ik tussen de regels zingen.*

*Zou 'k mij verminkt en half vermoord
Tot dwaze bochten moeten wringen
In 't eigenwijs, onwillig woord?
Ha, alle woorden staan op springen
En ik blijf zingen onverstoord.*

Hier in het laatste gedicht uit de bundel van '41, is de kiem aanwezig van het latere verzet tegen een vorm die van de dichter in hoofdzaak een behoorlijk technische vaardigheid eiste. Een vaardigheid die Elburg zich eigen had gemaakt in de oorlog, en eigenlijk al daarvoor, - in die tijd dat hij muziek en liedjes voor de gitaar schreef. 2 Toch zal het nog wel tien jaar duren eer de prosodie wordt aangepast aan een andere tijd, een ander soort dichten. Van dan af krijgt het vers de verruiming die het nodig had om ongedwongen te kunnen zingen - hetzij onder invloed van jazz, hetzij door een persoonlijke behandeling van de klassieke metrische patronen, zoals je in de beginjaren wel zag bij Lucebert en Jan Hanlo.

'Het zou kunnen dat mijn noties omtrent Katharen en troubadours, mijn voorkeur voor Bertrand de Born, niet aan ondergedoken invloeden van Pound zijn te danken, maar leukweg op de

[p. 116]

rekening staan van mijn Bevelandse () oorsprong', schrijft Elburg in zijn autobiografische stukje over Zeeland (*Als we nou eerlijk zijn, Maatstaf* 4/5 - sept. 1970). Maar uit deze uitlating blijkt toch vooral, dat Elburg het boek van Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, kende, die immers de hoogst aantrekkelijke hypothese ontwierp, als zouden Katharen en troubadours zeer nauwe betrekkingen met elkaar hebben onderhouden. Zijn boek kwam in 1939 uit en Ter Braak besprak het enthousiast (*Het Huwelijk tegen de Passie*, v.w. deel 4 - p. 433). Al werd Rougemonts theorie snel achterhaald, in '39 prikkelde ze de fantasie, en dat zal in Nederland gedurende de oorlogsjaren wel zo gebeven zijn. Henri Davenson zegt van de Kathaarse hypothese in zijn *De troubadours* (Aula): 'Het zou niet nodig zijn geweest ons hierbij op te houden, ware het niet, dat het talent van Denis de Rougemont deze hypothese in aanzien heeft gebracht bij het geleterde publiek, meer zelfs dan zij verdient. Niet dat hij haar zelf formeel heeft aanvaard (uiteindelijk verschanst Rougemont zich achter de uiterst zwakke stelling "dat de hoofde lyriek op zijn minst geïnspireerd werd door de religieuze sfeer van de Kathaarse ketterij"), maar zijn *bedriegelijk en verleidelijk boek* flirt onophoudelijk met het idee, zo zelfs, dat het ten slotte aan de lezer opgedrongen wordt als een obsederende verleiding: zouden de troubadours niet min of meer gelovigen van de Kathaarse kerk, zangers van de ketterij zijn?' (cursivering aangebracht, CN). Lees zo'n verhandeling als je een twintiger bent, in verdrukking leeft, bedreigd wordt door oorlogshandelingen - en je voelt je al verwant met deze ketterse ridderminnaars, die het op moesten nemen tegen door Rome aangemoedigde gewelddaden, in een door Rome geprekeerde kruistocht: de *eerste* tegen Christenen! - een oorlog die in gruwelijkheid niet voorbijgestreefd werd dan door de dertigjarige, en in onze tijd door de tweede wereldoorlog (ik tel, apathisch, tot 1945). Het zou kunnen dat Elburgs noties omtrent Katharen en troubadours óók aan een hier in de oorlog ondergedoken theorie te danken zijn: de door Rougemont gesuggereerde. Dat ze weerlegd werd, weet Elburg natuurlijk inmiddels even goed als ieder ander dat weten kan. Maar iets weerleggen is nog es iets

[p. 117]

anders dan iets onbruikbaar maken. Is de alchimie onbruikbaar voor Mulisch en Van de Woestijne? De astrologie onbruikbaar voor Vestdijk? Het Christendom onbruikbaar voor Nijhoff, het gnosticisme onbruikbaar voor Lucebert? Valse vragen! Niet de *leer*, maar de *symboliek* is in het geding. De meesters gaan, maar de beelden hebben het eeuwige leven.

Er is veel troubadourstraditie in Elburgs poëzie. Toen ik hem eens vroeg naar zijn eerste pogingen als dichter, antwoordde hij dat Gerard Den Brabander zijn 'beschermheer' was, en hij derhalve diens schildknaap. Wie het precies weten wil, kan de uitspraak op waarheid toetsen in *Nocturne* uit *Serenade voor Lena*.

Genoeg over de tijd van de oorlog, en niet te breedvoerig over de episode '45-'50, Elburgs jaren bij *Het woord*, over welk tijdschrift S.N. Bakker ons informeert (S.N. Bakker, *De theorieën van het literaire tijdschrift Het woord 1945/1949*, in *NTG*, juli '74; en Siem Bakker, *Het literaire tijdschrift 'Het woord'*, *Maatstaf*, mrt. 1973). Hieruit een paar - twee - voor ons doel saillante zaken; allereerst de kwestie van de beeldvorming, aanhangig gemaakt door Hendrik de Vries (in een artikel *Onklare beelding*, *Het woord*, sept. 46), die door zijn dogmatische kijk op de zaak Koos Schuur tot een beslissende uitspraak dwong.

In zijn aanval op de beeldspraak in Diels' bundel *Het doornen zeel* wekt De Vries de indruk dat hij tussen de in het beeld genoemde verschijnselen en de in onze voorstelling bestaande vormen een redelijk verband verwacht. Deze 'klare' beeldvorming noemt Schuur de 'directe'; de andere, 'onklare' en verwerpelijke volgens De Vries, heet bij Schuur de 'evocatieve'. Zij strijdt vaak met de logika, en schept binnen 'aardse' normen 'onmogelijke' beelden. Maar ze is 'sfeerscheppend', en daarom voor onze poëzie, waarin de magie een verwaarloosde factor is, van groot belang. Bakker merkt op dat Elburg op het stuk van de beeldvorming dezelfde opvattingen is toegedaan als Schuur en Diels.

De tweede zaak betreft de discussie tussen Elburg en Diels over het vraagstuk van kunst en maatschappij. Voor Diels was dit helemaal

[p. 118]

geen probleem; voor Elburg wel, - eigenlijk al in de eerste jaargang van *Het woord*. Het probleem heeft direct te maken met deze vraag: Hoe is het mogelijk dat Elburg de schildknaap kon zijn van Gerard den Brabander, die in *Materie-man* (1940) al door een hand over hand toenemend individualisme in conflict kwam met zijn aanvankelijke sociale bewogenheid? Het antwoord op die vraag geeft Elburg zelf in zijn bespreking van *De holle man* (*De brand in de holle man*, *Het woord*, maart '46). Ik geef die hier kort weer, en verwijfs voor bijzonderheden in het conflict Diels-Elburg naar de artikelen van Bakker en naar P.P.J. van Caspel, *Experimenten op experimentelen*.

Elburg begint met te vertellen, dat Gerard den Brabander in *De holle man* het probleem van de dichter in de gemeenschap de kleinste plaats toewijst, om zodoende met zichzelf in het reine te komen. Het is hem onmogelijk gebleken om in zijn poëzie, waarin hij zelf nog bezig is de zin van het eigen bestaan te doorgronden, een plaats in te ruimen voor de naaste, hoezeer ook bemind, wanneer die naaste met zich de maatschappij en de klassestrijd meetroont naar en in de poëzie.

'Ten slotte kan men zijn medemens niet geven, wat men zelf nog niet heeft', zegt Elburg terecht. Het is duidelijk dat de dichter van *Materie-man*, *De holle man* en *De steenen minnaar* welkom is bij de Woord-groep (ook bij Diels), zoals het ook duidelijk is, waarom hij de sympathie van Elburg kreeg en behield. In '48 werd de Cobra-groep gevormd, waarvan o.a. Lucebert en Gerrit Kouwenaar deel uitmaakten. Elburg trad toe (omdat hij hier de kans zag, zoals S.N. Bakker zegt, 'door middel van een irrationeel taalgebruik de mens tot een nieuwe levenshouding te aktiveren'), even voordat exploitatiemoelijkheden de Bezige Bij noopten tot opheffing van *Het woord*.

Met Elburg kwam ik in contact, kort nadat ik een artikel gepubliceerd had over een van zijn gedichten, onder de titel *Prinses onder de heksen* (in de bundel *Labirinteek*), waarin het verband tussen zijn poëzie, het Katharisme en de troubadours werd gelegd. Ik vroeg, toen een criticus de draak stak met mijn voor hem verregaande

[p. 119]

conclusies, om een onderhoud, en nam Elburg bij die gelegenheid een interview af, waarvan ik de aantekeningen (overgenomen van een inmiddels verloren gegane of uitgewiste tape) bewaarde. Nu ik ze tevoorschijn heb gehaald en gelezen en herlezen, blijkt veel ervan - door de afstand in de tijd - niet meer in zinnig verband te brengen: de samenhang is zoek. Ik geef die aantekeningen, waarvan ik mag aannemen dat ze de lezer aan kunnen spreken, ook het liefst zó, als ze uit de papieren tot mij komen, zonder andere toevoegingen van mijn kant, dan het kopje dat erboven staat. De toevoegingen die ik toch inlas, zijn van Elburg zelf afkomstig.

Over de werkwijze:

'Hiërogliefen, cryptogrammen, dat heeft me als kind al gefascineerd. Rebusachtig in elkaar gezet.

Een heleboel regels zijn bedoeld om andere op gang te helpen. Als ik het ene zeg, moet het andere volgen. Kan ik dít zeggen? Dan kan ik meteen daarna dat zeggen, en dan langzamerhand komt het eruit... uit de beelden die er zijn en die erboven staan...

... Natuurlijk heb ik dat daar gezegd, want zó moet het beginnen...'

Over de interpunctie:

'Een gedicht, - het is een gecontroleerd dictaat. Maar een gedicht krijg je niet met leestekens gedichteerd. Naarmate je verder komt, krijg je in de gaten, leestekens kunnen ook in gebroken taal hulpmiddelen zijn. 'Kan prachtig denken'. De punten daar zijn regie, een aanwijzing voor het hardop lezen... politieke agitatie... visualisering van wat gedichteerd werd.'

Later, in die brief van november '71, schreef Elburg over de dubbele punt: 'Het een komt uit het ander voort. Ik was al heel vroeg gek op alles wat uitschoof. Een fotostatief dat zomaar hoger gemaakt kon worden, maar dat je schijnbaar ook in de grond kon drukken. Een verrekijker, ook al iets dat met optiek te maken heeft, net als een fototoestel dat op statief van gezichtspunt verandert. Ik had een speelgoedzeekijker. Hij schoof - koperschitterend - uit. Ik kon er mijn overbuurmeisje mee bekijken als ze naar bed ging, maar ik kon er ook mijn voeten mee verkleinen, verder weg duwen

[p. 120]

en aldoende mijzelf reuzegroot maken.
Schuiven is een synoniem voor roken.'

'Poëzie is zweven; zweven is poëzie maken' (Jan G. Elburg).

'Gedichten dat zijn kleine taalmachientjes. Het gaat eigenlijk alleen maar over zweven, stijgen, dalen.'

'Je kunt niet voorbij de *inval*, de beeldende inval. Achteraf ga je componeren, *schuif je in elkaar*, reinig je eraan' (cursivering aangebracht, CN).

'Een gedicht ontstaat vaak door een aantal automatische invallen, waarmee ik ga monteren, en die opeens tot iets heel anders leiden, onder invloed van elkaar. Zodat je zegt, ja... dit klopt toch niet...'

'De invallen in een bepaalde tijd, al denkend om zo'n gedicht heen, ja, dan krijg je wel een aantal dingen en tegenstellingen die bij elkaar horen...'

Uit de brief: 'Omstandigheden hebben er maar zijdelings mee te maken. Ik schreef eens de hoofdzaak van een gedicht op een hotelkamer, waar de waterleiding en de cv bevroren waren, staande aan een tafel, terwijl ik ontzettend nodig moest pissen...(!?)'

'Poëzie is geen wapen, maar wel als zodanig te gebruiken.'

'... dingen die bij elkaar horen, enerzijds helderheid, anderzijds duisterheid - net als bij de troubadours: trobar clus (een gesloten wijze van dichten, CN) en trobar planh' (een open dichtwijze, CN).

'Mijn sirventés (= strijdzang) kan op het trobar planh-niveau, bv. "kan prachtig denken"... In liefdesgedichten heb ik vaak visuele beelden...'

Maar laten we es zien, hoe theorie (*Het woord*, Elburgs klappen uit de poëzieschool van hierboven) en praktijk met elkaar samen stemmen. Dat wil zeggen: laten we es kijken naar de beeldvorming in zijn poëzie én naar het sociale element erin.

Ik wil dat doen aan de hand van een paar voorbeelden, waarbij er ook zoets als een 'ontwikkeling' zichtbaar wordt, en waarbij

[p. 121]

beeldvorming en sociaal engagement niet gemengd voorkomen in de citaten.

Allereerst een fragment uit *laag tibet*, uit *Liedje*, en één uit *De gedachte mijn echo*, de bundel die, na *Drietand*, een andere draai geeft aan Elburgs poëzie.

Uit *Liedje* citeer ik de inzet, die als volgt gaat:

*In elke traan is
een maanvis
een gezouten vrouw
een park in de herfst
en een pose van partisaan
huil dan van humanisme
mijn kindje
huil dan van humanisme*

'Een zin hardop lezen is als zingen van het blad.

Maar een zin begrijpen is niet als zingen van het blad', zegt Wittgenstein. Elburg zei - maar pas in *Atonaal* (1951) - 'Begrijpelijkheid van poëzie is niet alles, verstaanbaarheid wel'. Een zin horen is als luisteren naar zingen van het blad. Er is weinig tegen. Maar de plastic hier is in ieder geval op en top de 'onklare' beelding die De Vries verwierp, en bovendien de 'evocatieve' van Schuur, die ook Elburg propageerde.

De hele opsomming is, voor wie in de realiteit naar het evenbeeld zoekt, één grote leugen. Niet de 'begrippen' helpen hier, maar hun sfeerscheppende werking, hun gevoelswaarde, het vermogen om bepaalde aspecten van 'huilen' te belichten: het tropisch-lauwe water (maanvis), de smaak van tranen (gezouten), de mogelijke psychische en fysische aandoeningen waardoor het oog traant (vrouw, herfstwind).

De 'pose' - politiek theater - vormt de overgang naar de oplossing, het slot van dit citaat.

Minder spontaan, meer overdacht is de beeldvorming in het beloofde gedicht uit *De gedachte mijn echo*:

[p. 122]

bertrand de born

*Dat is het, liefde,
als een regen van zacht ijzer,
als een regen van stomende tranen,
dat is het.*

*Het is hoog:
mijn adem stoomt ook, mijn ogen
zijn de trommels van de bergtoppen.
Het is laag:
ik hijg van een val.*

*Dat is het: fluwelen rolstenen;
dit: door biezten gezwiept water,
en ik schommel op de doften
van een roze roeiboot,
ik wieg in de schoot van een vrouw.*

...

*Niets is hiermee gezegd
van haar stamelend gezicht dat de maan herkent
en namen geeft, rijmend op de mijne,
en diep daaronder een put vol minnaars
die elkaar beklimmen om hier te zijn,
boven, en mij te zijn:
glad van rug, trots en verzaligd.*

...

*dat is het:
liefde, oorlog en poëzie.*

Allereerst: wie is Bertrand de Born?

Een troubadour, en een die met veel bravour de oorlog bezingt, een

[p. 123]

koning naar zijn hand zet en die de opvatting huldigt, dat het het woord is, dat de daad voltooit: de oorlog bv. krijgt pas betekenis door het woord dat de held bezingt. Hij heeft door alle eeuwen heen sterk op de verbeelding van dichters gewerkt. Dante plaatst hem - onthoofd - in de hel, en zo beeldt Botticelli hem af: anders dan Elburg. De eerste strofe: Ook hier een bewering die, de aardse normen in acht genomen, kant noch wal raakt. Maar het sfeerscheppende woord is hier 'liefde' en liefde evenals regen, tranen, belooft geen helderheid zonder het tegendeel ervan erbij. Duisterheid en helderheid reiken elkaar hier de hand in het oxymoron 'zacht ijzer', dat de

aard bepaalt van de liefde die zacht en hard kan zijn. Het doet (me) denken aan een ander oxymoron - 'dit vijandig paren' - uit een sonnet uit *De steenen minnaar* van Den Brabander. 'Als een regen van stomende tranen' belicht een ander aspect van de liefde, een overvloed (vgl. 'een regen van kogels') aan erotisch vuur en verdriet, waarzonder geluk immers onbestaanbaar is. De strofe laat zien, dat de liefde onder een ander aspect gezien, identiek is aan strijd, en strijd aan poëzie...

Het sfeerscheppende *thema* in de volgende strofe is het begrip 'zweven' (het is hoog/laag). In het interview vroeg ik Elburg waar hij dat idee van het zweven vandaan had. Het had te maken met zijn jeugd, zeilen, Zeeland, water, liefde. In het Zeelandnummer van *Maatstaf* kun je het nalezen: 'Bijgevolg "wie" ik in heel wat van mijn gedichten "in een boot", of daar nu gewoon lekker lui zijn of vrijen mee wordt bedoeld.' Maar zover zijn we nog niet. 'Mijn adem stoomt ook' - wat we makkelijk kunnen associëren met hartstocht, strijdlust, lichamelijke taal, Luctor et emergo, en vooral ook met het koele klimaat in het hoogland, waar hij zich bevindt, verheven boven velen, vandaar uit nog neerziend op twee bergtoppen, waar zijn beide ogen contact mee onderhouden.

Over de derde strofe kan ik zwijgen en van de vierde hoef ik alleen maar te zeggen dat de vorige strofen nietszeggend zouden wezen,

[p. 124]

wanneer het daarin aangeheven woord zijn werk niet voltooien zou, en in gebreke bleef van deze geliefde de lof te zingen. Zonder die immers zouden volgens Bertrand de Born deze liefde, deze oorlog, deze poëzie niet eens bestaan.

Liefde, oorlog en poëzie: in Elburgs poëzie treden steeds drie gestalten op
: de muze - verheerlijkt, verguisd - als geliefde, minnares, vrouw, meisje, heks, winkeltrut, venus, etc.
: de dichter: ridder, minnaar, boetprediker, lacher, Marx (= Marc, Mr. X, ook de san marco uit het hierboven genoemde *Liedje* uit *laag tibet*, etc.)
: de natuurlijke mens om wie de strijd gevoerd zou moeten worden, - de enige die in Elburgs poëzie *altijd* geïdealiseerd wordt.

Door alle bundels heen eist de muze haar plaats op; door alle bundels heen krijgt de dichter steeds meer ruimte voor zichzelf, niet alleen vanwege het huiselijke, ook vanwege zekere existentiële vragen. De titel van de laatste bundel, *Dodemansknop*, spot met veel, maar niet met de werkelijkheid. Zo blijft er voor de natuurlijke mens maar één plaats open: de kleinste. En zo dringt zich vanzelf de vergelijking van dit dichterschap met dat van Gerard den Brabander op.

Toen ik onlangs voor de zoveelste keer het gedicht *alleen de beesten* las ('las' is hier een nietszeggende term), kreeg ik gelooft ik, de brainwave die bij zulk lezen past. Natuurlijk is voor die sensatie met het vreemde vertrouwd te zijn, de opvatting van de drieëenheid van liefde, oorlog en poëzie van belang - hun gelijkheid op het stuk van het zweven. In het Zeelandnummer van *Maatstaf* schrijft Elburg: 'Voor mijzelf is het aannemelijk dat er in mijn gedachtenwereld een soort sciencefictionachtige omzetting van de Atlantislegende moet hebben plaats gehad. Minder duur gezegd: ik herinner mij de verhalen over verdronken land, over potten en schedels en botten die mijn grootvader daar in zijn netten ophaalde. Ik zag rood-wit geschilderde boeien, als ballons of als de gondel van professor Picard, steigeren boven verzonken steden. Ik zag hoe

[p. 125]

oesters op dakpannen worden gekweekt en ik stelde mij daarbij voor hoe er vissen als zeppelins boven daknokken zwommen. Verlengt u zelf het betoog maar met "vruchtwater" en "ruimte", maar maak het kort' (cursivering aangebracht, CN).
Dan nu het gedicht.

alleen de beesten

*Noemt zijn zweet van speren gedachte
luchtvisser naaien schielijk
de wakken van zijn droom dicht.*

*een mens grenst aan de vier windstreken
van het woord en zwijgt.
aan zijn lege wereld en spreekt.*

*maar nooit kondigt zijn waarheid zich
met welluidend geschreeuw aan.*

*alleen de beesten moeten nog lief lachend opzien
en ik laat ze grif uit mijn ruiven eten:
de eerste wijze in het rijk der dieren
met de weerschijn van hardrose
zwaardvechters op zijn gezicht.*

Strofe I, de Atlantissensatie wordt afgebroken; geen droom, geen Atlantis, geen utopia, maar 'een' werkelijkheid - van 'een' mens.

II. Een mens, en blijkens de mededelingen die volgen: een dichter: iemand die bij de influisteringen van de muze zwijgt; die bij de aanblik van zijn lege wereld spreekt. Wat is dit voor een mond, die alleen maar onwelluidend schreeuwen kan? Wie is de dichter die Elburg hier aanduidt? In *De steenen minnaar* vangt het zevende sonnet aan met de woorden:

*O harde mond, die stuursch zijn grijslach teelt
en korzelig in mergels weet te spreken;
die met de kou en met graniet krakeelt
en nimmer aan een lente zijt bezwelen,*

[p. 126]

*Tracht nú in helder zingen uit te breken
en liefkoos haar met liedren, hooggekeeld,
wier glimlach, heerlijker dan hemelstreken,
met één zoet weerlicht levens vierendeelt.*

III. 'Een mens' staat hier tegenover de 'beesten' die lief lachend op moeten zien naar de voor die dichter gesloten droom. Onder hen bevindt zich 'de eerste wijze in het rijk der dieren', de ikzegger, de 'schildknaap' kun je zeggen, met de weerschijn van hardrose zwaardvechters op zijn gezicht, die de taak van de beschermheer overneemt. Dat was het sensationele voor mij bij de herlezing van dit gedicht van Elburg. Vergelijken we nu de 2e strofe van dat gedicht met de 2e van Den Brabander, dan zien we dat de beeldspraak van de laatste zoveel concreter is, fameuzer ook van klank. Maar juist de abstractie bij Elburg maakt zijn beeldvorming voor meer duidingen toegankelijk; dat merk je als je beide gedichten met elkaar in verband brengt: daardoor vermindert de mogelijkheid tot duiden, - al komt er minstens één duiding bij...

Elburgs roes voor het naturel der mensen duurt tot *Streep door de rekening*, waarin hij zijn échec erkent:

*En jij, mens van mij, ben je als ik haast
het drama vergeten dat hier draaide,
dat joost mag weten maar dat ons onthouden wordt:*

*als alcoholische bijen moet het geweest zijn
en wij als windvanen, met de geur van citroenen,
ook sterren daarin.*

Het wordt tijd iets over Elburg als troubadour te zeggen. Hijzelf in het Zeelandnummer aan het woord: '...troubadour kon je tenminste óók zijn als de zoon van de keuterboer wiens koren op gezette tijden werd vertrapt door de hertog en zijn jachtgenoten, wiens boontjes werden opgevreten door de beschermde duiven van zijn Landheer. Als je een beetje kon leren en in de smaak viel bij

[p. 127]

mevrouw, werd je later als dichter gewoon naar de burcht genoemd waaraan je vader horig was.' De troubadour is bij uitstek, omdat hij een ridderminnaar was, de zanger van het strijd- en van het liefdeslied (*sirventés* en *canso*). Al naar gelang zijn uitdrukkingwijze duidde men de dichtkunst van de troubadour aan met 'trobar clus' (duistere zeggingswijze, toegankelijk voor weinigen, want in beginsel alleen voor een tweede, de geliefde, bestemd) en met 'trobar planh' (begrijpelijke zeggingswijze). Bij Elburg treft men beide vormen aan, - het trobar planh is daar gewoonlijk voor de sirventés gereserveerd, hoewel ook erotische poëzie op dit niveau te vinden is.

Bij Elburg leidt het trobar clus tot een zeer bijzondere zorg voor het détail. Er komt iets weerbarstigs in zijn taal, iets raadselachtigs ook - de hiëroglief, de rebus, het cryptogram. Men moet de détails ontraadseld hebben om ze in hun verborgen samenhang te kunnen zien. De concentrerende werking - Elburg heeft naast epigrammatische ook aforistische kwaliteiten, waardoor gevoelswaarde en begrip elkaar voortdurend voor de voeten lopen, wat Diels niet wenselijk vond, maar Elburg in wie 'ergon' en 'energeia' om voorrang strijden nu eenmaal wèl, en amusant is het resultaat dat hij erdoor bereikt in de regel stellig - van poëzie dicht bij hem de taal dusdanig in, dat er van 'logische' samenhang in de verste verte geen sprake kan zijn. Door al die manipulaties ontstaat ten slotte wat Elburg de *verstoorde metafoor* noemt.

Een aardig voorbeeld:

*noz w wodzie: mes in de majem.
een schrale matroos. 't*

*schip is horen en zien,
zonder lolletjes. toch*

*laat haat mijn achterdocht onaangeroerd:
de waterdruppel op een watervogel.*

*in een ijskoele doeshond
poedelt mijn gegrom*

[p. 128]

*(en ik als Nemo: nou moe,
wat al wonderen onder het wateroppervlak:*

*Lautréamont in de Laundromat of,
droogweg, Meyerbeer in de dukebox),*

*duikt op als troubadoursmuziek
naar onbetrouwbare notatie*

*en roert fluitend als de vogelaar
drijfwerk en snaren aan,*

*mas tuit l'abandoneren per so que
totz los escagosset o de las moillers*

*o de las fillas o de las serors
(pois l'aucis uns peons)*

Eerst maar es de vertalingen: noz w wodzie = mes in het water. Titel van een Poolse film (van Polanski). Majem (Jidd.), water.

Nemo (Lat.), niemand. Naam van romantische onderwateravonturier uit een roman van Jules Verne, *20 000 mijlen onder zee*.

Laundromat; ik heb me laten vertellen dat dit de merknaam is van een wasmachine. De troubadour Marcabrun schreef een kruisvaarderslied, 'Het lied van de wasplaats', *Lavador*; heeft het ermee te maken? Ik citeer er een fragment uit:

*Wellustigen, wijnzwelgers,
haastige eters, tweedrachtzaaiers,
zullen in de filtreerbak blijven;
de stoutmoedigen, de dapperen wil
God op de proef stellen in zijn washuis...*

(Uit Henri Davenson, *De troubadours*).

Jukebox: is het verboden om ook te denken aan Duke, hertog en

[p. 129]

box, loge in de schouwburg? Voor de décorbouwer is de koninklijke loge een belangrijke plaats: van daar uit bepaalde hij de symmetrix van het te maken décor.

De Provençaalse tekst: 'Maar allemaal lieten ze hem vallen, omdat hij óf hun vrouwen, óf hun dochters, óf hun zusters versierde... ten slotte werd hij door een knecht koud gemaakt.'

Je moet iets van de zoeker naar het fregatschip Johanna Maria hebben, om de gevoelens van de ik-zegger uit dit gedicht te begrijpen. Wat voor gevoelens zijn het? Haat en achterdocht worden genoemd, boosheid ook, - gegrom. Liefde voor het schip ligt voor de hand, maar dan óók ijzige gevoelens voor wie het deed vergaan: het noodlot, dat nu eenmaal alles misplaatst. Verbittering, verongelijkheid.

Sfeerbepalend is hier dat het schip, hoewel vergaan, nog altijd onderwerp is van horen en zien. De zoektocht wordt ingezet door 'mes in de majem' - zo'n noodzakelijk zinnetje, om de volgende op gang te helpen naar de inleiding tot Atlantissensaties, die helaas door de herinnering aan het verlies van de schuit worden gefrustreerd en in feite verkleind: die watervogel onder een waterdruppel is maar een minimaal onderwateravontuur. Het wordt er in de volgende regels nauwelijks beter op: honds en ijzig gegrom verbindt zich met associaties van onder de douche staan en poedelen, onder water zijn, zoals Nemo; - een wat ontvucherde kapitein die de wonderen onder het wateroppervlak wat cynisch bekijkt. De ik-zegger vergelijkt het lot van Lautréamont met dat van Meyerbeer, die zijn plaats krijgt in de ereloge, terwijl de dichter wordt drooggeslingerd, d.i. uit Atlantis wordt verjaagd, d.i. niet de gelijke van een Nemo wezen mag.

Toch duikt het gegrom nog als een wonder uit Atlantis op - als (de) troubadoursmuziek van (Hendrik) de vogelaar. En in tegenstelling met de haat die de achterdocht onberoerd liet, roert dit gegrom drijfwerk aan: het schip wordt in het lied (snaren) boven water en in het bewustzijn gehaald: in een Provençaalse tekst die het noodlot bekrachtigt en daardoor het vergaan van het schip 'voltooit'.

[p. 130]

Behalve canso's en sirventés is ook de *tenson* of de *partimen* - een discussie tussen twee dichters, die strofen met elkaar wisselen - een vorm die bij Elburg nog al es voorkomt. Niet zo gek voor iemand wiens dichten en dichterlijk denken erop uit is, innerlijke tegenstrijdigheden op te lossen in een nieuwe eenheid. Een voorbeeld van een gedicht waarin in ieder geval twee stemmen elkaar alternerend (schijnen) af (te) lossen gaf ik in *Het vers*. Een fraaiere voorbeeld vormt het *Lied van de blijde verwachting*, een soort van experimentele rederijkersballade (uit *Hebben en zijn*) en het gedicht *Hoogsthinderlijk* uit dezelfde bundel.

Helemaal in stijl zijn de contravormen naar gedichten van Hugo Claus en naar een gedicht van Rilke. In die laatste contravorm slaagt Elburg erin zijn gedicht zó op dat van Rilke af te stemmen, dat het niet alleen naar het woord, maar ook in de zin de contravorm van het origineel is. Samen vormen ze een hechte eenheid, zozeer zelfs, dat Elburgs gedicht heel goed als zelfstandig ding te lezen is, waarbij dan dat van Rilke de weerklank zou kunnen zijn...

Over de *tenson* deelt Elburg in zijn brief van november '71 nog mee: 'Toen ik tussen mijn 16e en 19e jaar in een popkwartet zat - de destijds populaire combinatie van 4 jongens met 1 gitaar, waarbij (tussen gezongen teksten door) instrumenten met de mond werden nagebootst - maakte ik teksten (in het Engels) die tweestemmig met de bestaande tekst, of alternerend met regels daarvan, gezongen konden worden. Ik was veel, veel jaren later heel verbaasd, toen ik datzelfde verschijnsel in troubadourswerk tegen kwam.' Over deze tijd doet Elburg nog een paar dichterlijke mededelingen in het eerste gedicht van zijn laatste bundel *Dodemansknop*.

Elburg is of voelt zich in ieder geval een troubadour, een ridderminnaar: dat is een dubbele persoonlijkheid.

In hem gaat ook een dubbele stem schuil, ergon en energiea, zoals ik al eerder zei.

Uit *korte autobiografie* citeer ik een paar regels:

*Het is niet waar dat de drift in mij krimpen zou
als een manneschaduw in de middag;*

[p. 131]

*het hart maakt zich in de borst breed, het bloed
vult ons geheel uit, er moet
een tweede ik van ons hoog te paard zitten
in ons: met hoefgeklepper breekt een fijn zweet
van verstaanbaarheid zich door de huid baan...*

In het Zeelandnummer van *Maatstaf* schrijft Elburg: 'In een bepaalde, noem het maar kokette, fase van je links-zijn stáát het om van zeelui en van schippers af te stammen. Je ziet er een combinatie van geboortebewijs en

paspoort in, als je op zoek bent naar een identiteit, een soort herkenningsteken in je knokpartijtje om erkenning. Iets van: kijk maar, ik ben niet zo maar een bleek droomverkopertje, ik heb erfelijk eelt op mijn jatten, ik weet waar ik over praat wanneer ik mijn woordje méé zeg over gesjouw en andere volkse voorrechten'. Uit de 'metafoer die verzwijgt' in deze *korte autobiografie* blijkt dat het zweet dat hem in het bloed zit, eens een De Ruyter heeft voortgebracht.

Eén van de deugden die een troubadour beoefenen moet, is die van de *largezza*, - grootmoedigheid, milddadigheid: de innerlijke rijkdom die verbonden is met de persoonlijke waardigheid van de ridder. *Largezza* uit zich niet alleen door gastvrijheid, kwistig zijn met het aardse, maar ook door praalzucht en overvloed. Elburgs opvatting (zie Zeelandnummer) dat taal te maken heeft met de tong, 'met slikken en kauwen, met boeren en hijgen', - dat er een regelrecht verband bestaat 'tussen poëzie en brood', en voeg er met het oog op zijn poëzie gerust drinken aan toe, bevestigt, vooral door het feit dat je zijn thematiek kunt samenvatten in de woorden 'Marx, drank en veel te veel muzen', op overtuigende wijze zijn *largezza*.

'Poëzie is zweven', zei Elburg. Ik herinner mij dat ik in mijn interview vroeg of hij wist dat deze opvatting ook gehuldigd werd door de Duitse minnezangers. Hij wist het níet. Maar Friedrich

[p. 132]

Heer vertelt het in zijn *Balans der Middeleeuwen*, de aardigste samenvatting van de stof die me ooit onder ogen is gekomen (hoofdstuk 8: *Het ontstaan van de hoofse cultuur en de geboorte van de Europese fantasie*): 'Het nieuwe rijk bestaat alleen in de betrekking tussen twee individuën, die elkander beheerst en tegelijk mateloos begeren. *Sweben*, zweven tussen begering en vervulling, is een geliefd begrip in deze poëzie'.

Overzien we het dichterschap van Jan Elburg dan stellen we een overgang vast van traditionalistische poëzie naar experimentele, een terugtrekking van het ene talent voor het andere. Het zou een bekeringsgeschiedenis kunnen zijn, als er niet een paar zaken waren, die Elburg terecht van zijn beginperiode doet spreken als van 'een aanloop tot'.

Gebleven is de verwantschap met de onderdrukte zanger van het verzet, de troubadour die weet heeft van wat de Kathaar beweegt. Niet gebleven maar terug gekeerd is het talent dat door woeker kunst doet baren, het talent van de latere bundels, van *Streep door de rekening* af, die de verstoorde metafoer deed ontstaan uit de metafoer die verzwijgt (de contravorm *Benz! rilke* onthult in de titel dat het meisje wel Mercédès zal heten). Gebleven is ook - en met de exploitatie van het energetische talent toegenomen - de cultivering van orale lustgevoelens door de taal.

Daarom tot slot niet Elburgs 'chef d'oeuvre', *gelovig soms*, maar een laatste puzzel als lekkernij, een fragment uit *Elb in zijn elementen* (uit de bundel *Dodemansknop*), waarin een sfeerscheppend pointillisme van associaties wet en regel eenvoudig vloert:

*als roodvonk van herfst heerst:
de takjes zonder schors. glanzend
geknapt ter lengte v.e. handpalm
en pakpapier, vlaamse kranten achter
met spiritus gepoetst pyrex
(o, mijn ardense kachel) lyrisch:
o mira, belle, geflambeerd met 60 %, vuurdood
gebrand op vruchten,*

[p. 133]

*zuiper (= stakker-de-brand-in) as
een, ketter tetterend, daar
ben ik (snif snif) stapel op.
maar phoe, niks over.*

1 Dit opstel schreef ik voor *Bzzletin*, n.a.v. de verschijning van jan g. elburg, *gedichten 1950-1975*.

2 Blijkens een brief aan schrijver dezes, gedateerd november 1971: uit deze brief zal ik in het vervolg vaker iets aanhalen.

Op zoek naar het midden

R.A. Cornets de Groot

[p. 134]

Voor H.A. Wage

Dit verhaal gaat over Vorbrot, - Ignaz Vorbrot, hoofdpersoon uit Vestdijks roman *Het genadeschot*, in 1964 uitgegeven door Nijgh en Van Ditmar. Er is in die tijd veel over dit boek geschreven; over Vorbrot zelf trouwens ook, en o.a. door mij. 1 Ik presenteer in dat essay van mij een karakterbeschrijving van Vorbrot, die, hoewel zij niet zonder verdiensten is, toch moet worden herzien. Het artikel van Harry Bekkering en Frits Verhoeve, *Het geweten en het verleden van Ignaz Vorbrot of Hoe een buschauffeur het spoor terug volgde*, 2 dwong mij tot herlezing van de roman, en van mijn reactie daarop van destijds; en al die lectuur noopte mij tot een nauwgezet gewetensonderzoek, waarvan dit verhaal de uitkomst is.

Vorbrot heeft een verleden. Het is niet 'onbewust', want het is niet 'verdrongen'. Het is 'voorbewust', het ligt in de herinnering, in het geheugen, het ligt voor het grijpen: het is heel eenvoudig het op te roepen; maar Vorbrot doet dat niet - zijn afkeer van die tijd verhoedt dat. Het is een zuiver *toeval* dat dit verleden aktueel maakt: pas als hij een dwerg hoort zeggen: 'Pief paf poef' dringt de concrete herinnering zich aan hem op, en krijgt zij voor het eerst gestalte in het tweede hoofdstuk. In het eerste hoofdstuk brengt dit 'pief paf poef' de chauffeur uit zijn evenwicht. Hij zoekt het in het tweede te herstellen, maar dat lukt natuurlijk niet. In het derde zoekt hij dan weer zijn heil in het heden, maar dan laat de gedachte aan de dwerg hem niet meer los, zodat ook hier geen nieuw evenwicht gevonden wordt. Waardoor hij in het vierde hoofdstuk weer in het verleden wordt gestort. Om en om spelen de hoofdstukken zich af in het heden (de oneven) en in het verleden (de even), - totdat in het slot het 'midden' gevonden wordt, waar het zoeken naar was.

Een toeval dat het evenwicht verstoort:

[p. 135]

schrijftechnisch bedient Vestdijk zich hier van een truc uit de zgn. 'associatie-psychologie', dezelfde truc die eens door middel van de geur van koolzaad Anton Wachter bij Ina Damman terug bracht. Dit 'toeval' werpt de schrijver bovendien twee verhalen in de schoot: dat van Vorbrots verleden en dat van diens confrontatie met Roberto, de dwerg, de circusartiest, die avond aan avond de geschiedenis van Wilhelm Tell in beeld brengt, - met de buks.

Maar het schrijftechnische probleem, h e je een systeem van verspringingen tussen heden en verleden dynamisch houdt, is uiteraard veel groter dan het vraagstuk van de start. Het is een structurele en een methodische kwestie. Wil men een dergelijke structuur op een behoorlijke manier hanteren, dan moet zij richting geven aan de expressie van een evolutie: die expressie ondersteunen. Zij moet niet alleen maar het doel van de reeks hoofdstukken als zodanig - het slothoofdstuk dus - in de gaten houden, maar erop toezien, dat de richting van de reeks van hoofdstuk tot hoofdstuk is bepaald. Teleologisch bepaald! Het doel van het ene hoofdstuk is gelegen in het volgende - (en zo voort!) 3

De eenheid der opeenvolgende hoofdstukken wordt dan gewaarborgd door de blijvende relatie tot het eerste, over een serie van antithesen, tegenstellingen van tegenstellingen, die natuurlijk op den duur veel van de oorspronkelijke inhoud zullen verliezen, maar er toch een zekere verwantschap mee blijven behouden.

De intern antithetische methode berust op het feit, dat elk hoofdstuk gebouwd is op een antithese, die daarin is neergelegd, of die er door interpretatie uit te halen is. Ieder hoofdstuk is de resultante van twee contrasterende krachten, 4 *a* en *non a* voor het eerste hoofdstuk bv. en *b* en *non b* voor het tweede (en zo vervolgens), waarbij *non b* min of meer gelijk is met *a*. Zo wordt, wat de opeenvolgende hoofdstukken betreft, een onderlinge samenhang gewaarborgd, doordat het tweede lid van de tegenstelling steeds identiek is aan het eerste lid van de voorgaande tegenstelling. De formule voor de hele reeks wordt dan: $a \text{ non } a / b (= \text{non } a) \text{ non } b / c (= \text{non } b) \text{ non } c - \text{etc.}$

Wij zullen nu een poging moeten ondernemen om de bruikbaar-

[p. 136]

heid van het inzicht dat ons deelachtig is geworden aan de concrete roman te toetsen. Op welke tegenstelling is dat eerste hoofdstuk van *Het genadeschot* gebouwd? De meest in het oog springende tegenstelling is natuurlijk die van de grootte: een dwerg is altijd klein vergeleken bij andere volwassenen. Maar een veelbelovende tegenstelling is dit toch niet - tenzij men 'grootte' ook abstracte betekenis toekent, en van bv. 'zielegrootheid' spreken wil. 'Buschauffeur/schutter' is geen echte tegenstelling - integendeel: *juist* na het 'pief paf poef' van de dwerg voelt de chauffeur zich min of meer met het mannetje verwant! Zo kunnen we doorgaan met het tegen elkaar afwegen der tegenstellingen tot we er een overhouden, die voor de toekomst beloften in zich draagt. En wij hadden het eigenlijk al geraden: de chauffeur is door de klanknabootsing van zijn stuk... gebracht: *a! Non a* moeten we dus zoeken in een bepaalde evenwichtigheid van karakter die kenmerkend zou zijn voor Vorbrot. Die passage vinden we ook in dit eerste hoofdstuk. 5 Op een gegeven ogenblik deelt hij mee, dat het rustigste moment van de dag zijn rustpauze in Bund is: veertien minuten tijd voor zijn bespiegelingen. Die bespiegelende aard komt trouwens vrij vlot in het begin al ter sprake. Het is een soort wegzakken in een droomwereld, een automatisch reageren op de moeilijkheden van de weg: 'Dat heb ik wel vaker, en wie niet? Onder het chaufferen duurt dat nooit langer dan drie seconden; ik heb dat uitgerekend; men moet niet menen, dat wij buschauffeurs de vrijheden van ons droomleven niet nauwkeurig onder controle hebben'. De grondtegenstelling - de tegenstelling in het eerste hoofdstuk die gelden blijft, zij het in steeds zwakkere mate en vorm, - die grondtegenstelling kunnen wij als volgt formuleren: *a*: een zeker gevoel van veiligheid is met een bepaalde mate van geïsoleerd zijn verbonden; *non a*: de ontmoeting met de wereld is altijd min of meer bedreigend: de dwerg bedreigt; het suffen achter het stuur tijdens de rustpauze niet.

Dat geldt natuurlijk ook voor het tweede hoofdstuk: de ontmoeting met Balavater is een ware beproeving. Wanneer de chauffeur zich tijdens een schietoefening van de andere schutters op de meest bijzondere wijze onderscheidt, neemt Balavater hem apart en stelt

[p. 137]

hem gerust. Voor *b*: ontmoeting met de sinistere Balavater; *non b*: met Balavater valt misschien best te praten... En inderdaad is *b* hier een variant van *non a*.

In het derde hoofdstuk vinden we voor *c* (= *non b*) de contactstoornissen die hij dagelijks in zijn huis met zijn vrouw Resi vindt: zij is immers doof - en hij trekt daar profijt van: het isoleert hem. Maar *non c* is, dat hij zich in zijn privacy bedreigd voelt, wanneer het erop uitdraait, dat hij Roberto op moet gaan zoeken. 6 Het is overigens mijn bedoeling niet, hier die structuur na te vorsen, - ik geef alleen een hint in zekere richting: mij gaat het om Vorbrot.

Keren we daarom terug naar de eerste twee hoofdstukken om een 'constante' op te sporen, die wel niet is onder te brengen in onze schakelstructuur maar die bij herhaling voorkomt in de roman.

Het gaat om het *herstel* van het evenwicht in de ziel van Vorbrot, en om de omstandigheden waaronder dat evenwicht gestoord kan worden. Een dwerg verschijnt en de chauffeur is uit zijn doen; de muur van de apotheek brengt alles weer in orde. Een Obersturmbannführer beledigt hem en doet alles om hem uit het lood te slaan - en het lukt hem niet! Maar als hij op de schietbaan een revolver in de hand neemt, schiet hij, overmoedig, zes kogels in de roos, in plaats van de ene die hij schieten mocht. Hij voelt zich opgewonden, maar toont bij alle innerlijke geschoktheid uiterlijke onbewogenheid. Het is duidelijk dat dít karakter uitstekend past bij déze structuur.

Over welke kwaliteiten moet een chauffeur beschikken, om zijn eigen verleden zó te verhalen, dat het voor anderen begint te leven? Waarheidsliefde is een eerste vereiste. Weerstand bieden aan de neiging onaangename gedachten niet toe te laten. Nauwgezette observatie, - of liever: het vermogen om herinneringsinhouden in plastische taal te omschrijven. De bewoording kunnen vinden voor déze, persoonlijke, bijzondere emoties. Introspectieve kwaliteiten: open staan voor beelden, symbolen - ook wanneer ze niet direct te duiden zijn. Er is geen enkele reden om aan te nemen dat een chauffeur - *omdat hij chauffeur is* - over zulke gaven niet beschikken zou. Men kan hoogstens zeggen dat een buschauffeur in

[p. 138]

het algemeen de ontwikkeling niet heeft, om zich zó uit te drukken, als déze chauffeur het doet. Maar dan: deze chauffeur heeft weet van Pallas Athene, van Schubert, van Schiller, Wallenstein, Rome, Engeland. Het zijn allemaal 'schema's' en aan de hand daarvan verdiept hij hun inhoud met behulp van een zaklexicon.

'Liefhebberijen: houtsnijden, de krant, zaklexicon', staat er op blz. 51. En op blz. 145: 'Als jongen had ik eens een boek over Napoleon gelezen, met platen erin: hoe Napoleon in een boerderij een veldslag zat te leiden...' Over zijn jeugd komen we niet veel te weten. Op blz. 196 deelt hij mee dat hij op 12-jarige leeftijd de aandrift had, priester te worden. 'Daar heb je geen kop voor', zei zijn vader, en daarmee was de wens van de baan.

Tenslotte nog dit: 'Mijn moeder was zelfs van vrij goede komaf: kleine ambtenaren, pennelikkers, maar behoorlijk in het pak; mijn grootvader, schrijver op het stadhuis, droeg altijd een hoge boord, met grote, daarna kleine punten, altijd schoon...' (p. 202) en: 'Ik voelde mij chauffeur, geen arbeider' (p. 60). Wanneer iemand met deze achtergrond en onder penibele omstandigheden zijn leven overdenkt, niet systematisch, maar van de hak op de tak springend, kan het best gebeuren, dat die overpeinzing een boeiend verloop heeft. Men moet de buschauffeurs die aan de eindhalte een rustpauze hebben, en die deze opvullen met lezen en luisteren naar de radio, puzzelen en filosoferen, elkaar verhalen vertellen, de kost maar es geven, dan komt men van zijn ideeën inzake hun epische en wijsgerige talenten snel terug. Het is me bij de herlezing van de roman trouwens opgevallen, dat Vorbrot nergens *zegt*, dat hij zijn verleden te boek stelt. Heel het boek is een stream of consciousness - opgetekend door der Geist der Erzählung. Dat blijkt op die plaatsen, waar een zeker gebeuren verteld wordt op het moment van het gebeuren (bv. p. 198).

De vraag is nu, of Vorbrot ook werkelijk de eigenschappen bezit, die nodig zijn om een verhaal voor buitenstaanders interessant of boeiend of onderhoudend te maken. Waarheidsliefde, daar ontbreekt het hem zeker niet aan, maar het wegdrukken van onaangename herinneringen? Daarin is hij de laatste twintig jaar wel degelijk geslaagd! Zonder tussenkomst van de dwerg had hij deze

[p. 139]

tactiek nog wel een tijdlang vol weten te houden, vermoed ik. Nauwgezette observatie? Ik zet er maar een vraagteken bij: met het innerlijk oog gaat hem dat beter af dan met het gezichtsvermogen van alledag. Hij interesseert zich niet erg voor zijn omgeving: 'Het heeft mij nooit een schok kunnen geven, dat de ene waterval een streep is, de andere een waaier, en een derde een lekke sproeimachine' (p. 94). Het tekent wel zijn introverte karakter. Het tekent hem ook, dat hij niet meer weet welke kleur ogen Stefanie heeft - hoewel hij doorgaans een meester is in de plastische expressie van zijn herinneringsinhouden. Waarheidsliefde dus - maar terughoudend waar het om risico's gaat. Weergave van observatie maar alleen als het herinneringsbeeld kan helpen. Half om half, zoals alles bij deze chauffeur, die geen kerel uit één stuk is, 'geen vlees en geen vis' (p. 126).

In het hierboven al genoemde artikel van Harry Bekkering en Frits Verhoeve geven de auteurs aan, met bewijsplaatsen die deugdelijk genoeg zijn, dat Vorbrot niet helemaal zeker van zijn geheugen is. Dat, dientengevolge de lezer rekening moet houden met een zekere 'onbetrouwbaarheid' van de mededelingen die Vorbrot doet. IJzersterk is - om deze geheugenzwakke aan te tonen - het feit, dat Vorbrot nog maar een paar dagen geleden, door één van zijn familieleden (maar hij weet niet wie!) uitvoerig over het doen en laten van Roberto werd ingelicht - en dat hij dat allemaal alweer vergeten is. Verbijsterd vraagt een lezer zich af, hoe dat mogelijk is, waar het hier immers een kwestie betreft, die juist Vorbrot zeer aan het hart gaat! Maar aan de andere kant: bij een zestigjarige (de chauffeur is zestig jaar) is dit mogelijk: wat lang geleden gebeurde staat als in het geheugen gegrift, als was het pas gisteren gebeurd - wat gisteren gebeurde, is verdwenen. Men zegt dat dit samenhangt met iets als aderverkalking - precies weten doe ik 't niet; misschien is het ook een psychologische kwestie, die met Vorbrots leeftijd niet zo veel te maken heeft. Krasser staaltjes van deze kortheid van memorie komen in het boek in ieder geval niet voor. En toch! Toch is er nog iets, dat hierop lijkt. Wanneer hij zich bedreigd voelt, doordat Kurt Krassnitzer mogelijk zijn superieuren zal in-

[p. 140]

lichten over wat er tussen hem en Stefanie Faschauner is voorgevallen tijdens hun vluchtpoging, denkt hij aan de dood van Balavater.

'Wat zong hij ook weer, even voor hij doodgeschoten werd? Het was een lied van Schubert, de titel is mij ontschoten, maar in de tekst kwamen deze woorden voor:

*Die Augen schliess ich wieder,
Noch schlägt das Herz so warm.
Wann grünt ihr, Blätter am Fenster?
Wann halt ich mein Liebchen im Arm?*

Met een wat beverige stem; het was ook meer neuriën, maar de woorden kende ik van hem. Hij beefde toen overal al.' (p. 177).

Nog later komt deze episode weer terug in Vorbrots herinnering: '... ik hoorde Schubert, en ofschoon hij zich tot een zacht geneurie bepaalde, heel kort maar, had ik de woorden erbij kunnen bedenken:

Die Augen'..., etc.

Er is iets veranderd in de entourage, niet veel, maar genoeg om vast te stellen, dat er een zekere onbetrouwbaarheid in het spel is, wanneer het gaat om details, - ook wanneer ze nauw verbonden zijn met de

diepste, de heftigste emoties.

In de eerste versie van deze geschiedenis *zingt* Balavater, ook al is het meer een neuriën; in de tweede versie zingt hij *niet*: hij neuriet!

Het lied is uiteraard in deze roman een Leitmotiv; welk raadsel houdt het verborgen? Vorbrot deelt mee dat hij de titel van het lied niet kent. Ook de naam van de tekstdichter wordt niet genoemd. Het is het lied *Frühlingstraum 7* uit *der Winterreise* van Wilhelm Müller (1794-1827).

Het gaat hier om Vorbrots introspectieve vermogens, zijn openstaan voor beelden, symbolen, visioenen, die niet direct te duiden zijn. De titel is verdrongen, niet omdat die onmiddellijk aan de lente met Stefanie doet denken, want die was aangenaam genoeg, maar omdat die hanen (in 2 en 5) met hun gekraai toch iets

[p. 141]

symboliseren, dat Vorbrot maar al te graag verdringen wou. Die twee coupletten - 2 en 5 - hebben in de muziek van Schubert ook de meest agressieve kracht; al is de opstandige klank in 2 wat forser dan deze in 5. Hoe dat zij: de tweede en de vijfde strofe zéppen iets over Vorbrot: hij voelt zich in de tweede bedreigd: het oog ontwaakt: daar is de wereld, met duisternis, kou en raven. Hij voelt zich in de vijfde geïsoleerd. Maar *daar* ontwaakt het hart en daar is de droom die het overpeinzen waard is, en die een weinig veiligheid belooft.

De oppositie van oog en hart maakt ook duidelijk, waarom de ogen in de laatste strofe zich weer sluiten, zoals dát weer duidelijk maakt, waarom Vorbrot juist deze tekst onthield: ook hij had - evenals de dichter (en wie weet, evenals Balavater) - een droom.

Eén keer vertelt Vorbrot iets waaruit zijn introspectief vermogen sterker spreekt, al is het waar dat hij bij de vorming van dit visioen een 'nabeeld' nodig heeft, om het tot stand te brengen 8. Maar de passage, die men vinden kan op p. 162/163 van *Het genadeschot* werpt wel een bijzonder licht op de derde strofe van *Frühlingstraum* van Wilhelm Müller...

Hoe opzichtig dit 'introspectieve' ook is, het kan niet worden ontkennd, dat Vorbrots geheugenstoornissen veel omvangrijker zijn, meer beslissend voor zijn gedrag en karakter. Zo zegt hij ergens: 'Ik ken mijn eigen land niet'. In Nieuw Schittach, de nieuwbouw van zijn woonplaats, verdwaalt hij; buiten het traject dat hij als buschauffeur dagelijks rijden moet, verliest het land zich 'in een waas van niet-bestaan'. Zijn collega Schmitt, die in de bus wel es als gids optreedt, maakt hij om die reden een beetje belachelijk. Dat hij voor het natuurschoon zijn ogen sluit, stelden we al eerder vast: hij sluit überhaupt graag zijn ogen. Dat dit te maken heeft met het feit dat dit boek handelt over een 'innerlijk conflict', zoals Bekkering/Verhoeve zeggen, is juist gezien. Maar het heeft ook met iets anders te maken. Dat slechte geheugen en dit gebrekkig waarnemingsvermogen hangen heel nauw samen - deze eigenschappen wijzen op een armoedig *eidetisch* vermogen. Hij behoort tot het 'gedesintegreerde' type van R.E. Jaensch. 9

[p. 142]

Heel aardig is, wat Vestdijk in zijn *De toekomst der religie* van dit type zegt: '... de persoonlijkheid reageert niet meer als één geheel, maar in onderdelen: "hoofd" en "hart" volgen gescheiden wegen, in plaats van samen te gaan. (). *Het "bewuste" en het "onbewuste" draaien elkaar de rug toe*, zodat het individu zich geheel met het eerste vereenzelvigd, en alles wat hij niet bewust accepteren kan in het onbewuste "verdringt". Deze zelfde afsplitsing beheerst ook het handelingsleven. Aan een bepaalde taak, *uit het geheel geïsoleerd*, wijdt de persoon zich nauwgezet, koppig en beperkt, met voorbijzien van al het andere; hij streeft zijn doel na zonder transigeren, *al zou hij over lijken moeten gaan...*' (p. 216).

De drie cursiveringen in dit citaat zijn door mij aangebracht. De eerste wil ik toelichten: zij geeft een reden op voor de *structuur* van de roman - het had niet lang hoeven te duren, of Vorbrot had zijn verleden verdrongen; goddank greep de dwerg in, voordat het 'voorbewuste' in het onbewuste weg kon zinken. De beide andere cursiveringen spreken natuurlijk voor zich.

Dat Vorbrot in deze klasse van het gedesintegreerde type van Jaensch valt, betekent dat hij ook valt onder de categorie van Vestdijks 'metafysische' type, die zijn heil zoekt in de 'vertikale' verhoudingen: deze tot God, het 'hogere', de eigen kring, het individualistische, bijzondere, de projectie tot God en Duivel; alles wat in het 'horizontale' vlak - de ontmoeting met de wereld - tot contactstoornissen voert (en dat is veel!), ervaart dit type als een bedreiging. De tactiek is, het bedreigende door projecties te bezweren, 10 of het van mystisch-introspectieve tegenwichten te voorzien. De noodzaak tot dit laatste doet zich in het zesde hoofdstuk voor. Vorbrots dienstverhouding (tot Balavater) heeft zich zo ontwikkeld, dat Vorbrot zijn chef tegemoet moet komen, zover als mogelijk was: 'zo ver als verenigbaar was met de pertinente weigering van moord op commando en moord met voorbedachte rade.' Hij is op een hellend vlak geraakt, waar Balavater hem gemakkelijk af kon stoten. 'Intussen had ik daarbij enig houvast - wanneer men het zo noemen wil - aan mijn elasticiteit. () ... ik ken mijzelf het vermogen toe om ergens middenin op te houden, wanneer iedereen denkt dat ik uit de bocht vlieg.

Van te voren kon

[p. 143]

ik een lijn trekken, waarachter ik niet terug zou wijken; hoofdzaak was, dat ik later niet met mijn geweten te kampen kreeg...’ Nu dit is natuurlijk geen tegenwicht van mystisch-introspectieve aard. Maar hij herkent het symbool voor deze evenwichtigheid, of onevenwichtigheid, als men dat liever heeft, in zijn mascotte in de bus, waar hij het over heeft op p. 19 van de roman: ‘Ook bij en door mijn mascotte heb ik dat gevoel wel eens. Ik heb die mascotte nu twee jaar, en geven ze me een andere wagen dan neem ik hem mee. Raakt men hem aan, dan trilt hij en springt hij als een danser van metaal, de armpjes uitgestrekt, het lichaampje spiraalvormig, als een soort lang uitgerekte veer. Altijd in evenwicht, en altijd bedreigd door een vleug van gebibber. Lang geen ongeschikte mascotte voor een auto, waaraan veel mensenlevens worden toevertrouwd. IJzerdraad, opgehangen aan een touwtje boven een scheefstaand spiegeltje; twee schouders die recht in de rechte armpjes overgaan, en een knopvormig kopje in het midden. (). Maar bij mijn rechthoek op de apothekersmuur kan dat het toch niet halen.’ Naast de mascotte en de talisman op de apothekersmuur, koestert Vorbrot nog een derde symbool, en één dat hem misschien nog het meest typeert. Want het typeert zijn isolement. ‘Buiten Schittach en omstreken, voorbij Bund begint dat eigenlijk al, verdwijnt alles voor mij in een onthutsend waas van niet-bestaan ()... waar ieder reëel plan mislukken moet, en waartoe nauwelijks de irreële dromen reiken. Ik was de voorbestemde trajectchauffeur’. (p. 194).

Op p. 200: ‘Ik ken mijn eigen land niet. Zou daar een schat begraven liggen?’ En ten slotte op p. 242, wanneer hij voor de vlucht poging zich door Striessnig een andere weg aan laat praten, dan die hij zelf kiezen zou: ‘Ik van mijn kant, dat bleek nu opeens, had ons steeds de noordelijke pas zien overtrekken naar de nevelgebieden van mijn verbeelding’.

Wat hebben deze drie symbolen met elkaar te maken?

Ik kom er later op terug.

In *De zon van zen* verklaar ik dat Vorbrot astrologisch beschouwd een Boogschutter is. Ik lever er ook een aantal aanwijzingen bij, die

[p. 144]

helaas meer met de kunst van het boogschieten der zenmonniken te maken hebben, en met een alchemistisch plaatje uit Silberer (overigens een boek dat Vestdijk kende) plus wat psycho-analytische symboliek; - van Jung, van Silberer, van Marcinowsky; het kon niet op in die tijd... Maar toch ook een paar aanwijzingen uit *Het genadeschot* zelf. De witte paarden van Lanshoff; Vorbrots achterkant, zijn schim, zijn allerongelukigste schim, waar hijzelf de schim van is, zoals hij zegt (p. 212): een plaatje van de chauffeur in zijn bus; een plaatje bovendien van de kentaur, die boogschutter is. Een andere aanwijzing, niet genoemd in *De zon van zen* vinden we op p. 203: ‘... en bij het geschal der bazuinen en onder veelkleurige lichten zien wij ze altijd weer opnieuw in het rond draaien: leeuwen, tijgers, clowns, *de goddelijke paarden*. Want dat heb ik veel te weinig gedaan in mijn leven: ronddraaien. Draaien kende ik alleen als knoeien, of *als half draaien: in auto en autobus...*’

De cursiveringen in het citaat bracht ik aan: zij bevestigen het plaatje in het vorige, en tonen Vorbrots verering voor een kant in zijn wezen, die hij niet kent, en waarvan hij zegt, op p. 212: ‘*Het zal in mij biechten, die donkere macht zelf, die altijd in mij verborgen is geweest, en waarmee ik mij nooit heb kunnen verenigen*’. En hiermee stuit ik opnieuw op die gespletenheid van hoofd en hart, zo kenmerkend voor het gedesintegreerde type, en opnieuw op een of dé reden, waarom dit boek de structuur heeft die het heeft. Doorslaggevend voor mijn opvatting dat Vorbrot - indien al geen boogschutter krachtens geboorte - tóch iets met Boogschutter van doen heeft, is zijn uitlating: ‘... scherpschutter door aanleg en *lotsbestemming...*’ (p. 254) (cursivering aangebracht).

Toch klopt het niet. In hun artikel laten Bekkering en Verhoeve zien, dat Vorbrot bij herhaling met iets visachtigs in verband wordt gebracht. De scherpe opmerker is zijn baas, Balavater. ¹¹ En inderdaad, als je het boogschutterplaatje vergeet, en er integendeel de gylphe van Vissen voor in de plaats denkt, zie je een schim van een schim, waar jezelf de schim van zou kunnen zijn; zie je dat de een de ander de rug toekeert, dat de een de ander pas bereiken kan en zich ermee kan vereenzelvigen, als hij zich helemaal ronddraait.

[p. 145]

De Vissen-gylphe toont een voor- en een achteruit-zien, en dat is voor een schrijver toch ook een aantrekkelijke overweging om zijn boek beurtelings in het heden en in het verleden te laten spelen. Dat die twee tijden tenslotte in elkaar opgaan, in hoofdstuk dertien, bewijst, dat Vorbrot erin is geslaagd, zich helemaal rond te draaien. Weg dus met de Boogschutter, schietend en rijdend als een engel, aan wie ik zoveel te danken had in *De zon van zen*.

En leve de Vissen?

Maar er klopt dan nog iets niet; Bekkering - Verhoeve voeren een citaat uit Mevrouw Burgers' boek aan ter typering van Vorbrot-als-Vis: 'In het algemeen mag men Pisces een gevoelig mens noemen, beïnvloedbaar, gauw ontmoedigd, veranderlijk, niet zozeer door wilszwakte als wel door grenzeloze heerschappij van gevoelens en stemmingen. Pisces laat zich gemakkelijk meeslepen en verleiden doordat hij zich in nog veel sterkere mate dan Aquarius met alles en iedereen identificeert, zich in het andere laat wegvloeien'.

Dit beeld van Vorbrot stemt natuurlijk in geen enkel opzicht met de romanwerkelijkheid overeen. Vorbrot gevoelig? Ten aanzien van wie dan: Agathe, Resi? Balavater, de eenarmigen, de dwergen, Frau Pech, Schmitt, Faschauner de sociaaldemocraat, zijn zoon? Hoogstens ten aanzien van Stefanie, wier weldoener, Kriessnig, hij na haar dood aan zijn lot overliet. Vorbrot beïnvloedbaar? Hij tekent een streep, waarover hij niet heen wil, en dan gebeurt dat ook niet. Hij weigert uit moorden te gaan - hij vloeit voorzeker niet weg in 'het andere': hij beseft dat hij voor zijn Resi en zijn gezin allerlei verplichtingen heeft - de afstand tussen hem en Stefanie blijft uitzonderlijk groot. Veranderlijk: zie boven, gauw ontmoedigd: waar? wanneer? Hij klampt zich integendeel vast: aan zijn mascotte, zijn muur, aan de twee richtinggevendende symbolen: zijn traject en de tekst van het lied van Schubert. Aan de dwerg Roberto, zijn vrouw, Resi, aan Stefanie, de verre geliefde. Hij identificeert zich met niets met niemand, integendeel: hij projecteert zijn zielsinhouden tot engelen of duivels.

Tenslotte de hegemonie van gevoelens en stemmingen: maar Vorbrot is veeleer een voorbeeld van een wilsmens! Vorbrot is veel

[p. 146]

meer *mijn* Boogschutter uit *De zon van zen* dan *déze* Vis...

Nu is het iedereen natuurlijk allang opgevallen, dat de visachtige trekken van Vorbrot in hoofdzaak uiterlijke kenmerken zijn: over een visachtig *karakter* wordt op de plaatsen die Bekkering/Verhoeve geven, niets gezegd. Er zit ook buitengewoon weinig variatie in die opmerkingen inzake het visachtige: het lopen, het flappen met de vinnen: herhalingen van herhalingen van... Balavater. Een dor en dood beeld, waar Vorbrot zelf niets eigens aan toevoegt, - behalve dan op die ene plaats (p. 204), waar hij droomt en wenst dat hij de vis in zich overwinnen zal. Het teken Vissen is Vorbrots geboorteteken ook niet: het is zijn 'ascendant', het rijzend sterrebeeld op het moment van de geboorte, die aanwijzingen geeft over de manier waarop iemand zich tegenover de ander voordoet: de 'persona' van Jung. De ascendant tekent niet de persoonlijkheid, wel de persoon. Het is de verdediging voor het zonneteken, het masker waarachter de horoscoop schuil gaat. 12 Vorbrot doet zich als een Vis aan de buitenwereld, aan Balavater, voor. In werkelijkheid is zijn zonneteken de Weegschaal, maar daarover later. Eerst wil ik het nog hebben over de moeilijkheid om het juiste teken te determineren uit de gegevens in een roman van Vestdijk. Wanneer deze romancier een herkenbare Weegschaal neerzet, bv. Paul Schiltkamp uit *De dokter en het lichte meisje*, dan hoeft men er maar een astrologisch handboek naast te leggen om inzicht deelachtig te worden op het stuk van zijn karakter. Maar kent hij zijn romanpersonages ook nog een ascendant toe, dan wordt de zaak gecompliceerd. In het onderhavige geval, waar het gaat om Boogschutter, Vissen en Weegschaal, wordt de complicatie vergroot, doordat er nogal wat eigenschappen zijn, waarin de drie tekens elkaar weinig toegeven. De eenzelligheid bv. is bij alle drie gelijkelijk groot, hun opmerkzaamheid gelijkelijk zwak. Daarentegen is de introspectieve aanleg redelijk goed ontwikkeld bij alle drie, evenals (want dat is van deze medaille de keerzijde) hun verstrooidheid. Overmatig gastvrij zijn geen van drieën: hoe ontvangt Stefanie Vorbrot? Hoe Vorbrot Frau Krassnitzer? Geen

[p. 147]

van de drie tekens houdt er erg veel vrienden op na, geen van drieën kan je opzichtig 'materialistisch' noemen. Stefanie en Vorbrot, ze zijn beiden getrouwd, maar zouden even goed zonder levensgezel(lin) kunnen: een kenmerk dat opgaat, zowel voor de Schutter, als voor de Weegschaal, als voor Vissen. Tenslotte is dan nog bij alle drie de tekens de belangstelling voor de schilderkunst (ik denk nu even aan Balavaters 'Idylle') uitgesproken zwak. Juist omdat deze factoren, van 'eenzelligheid' tot 'belangstelling voor de beeldende kunsten' toe, een zekere rol spelen in de roman, konden Bekkering/Verhoeve zeggen: Vorbrot is een Vis - zoals ik zeggen kon: hij is een Schutter; hij is het geen [van] beide: hij is een Weegschaal.

Nu ik voldoende afstand geschapen heb tussen de behandeling van de 'mystisch-introspectieve' tegenwichten (de muur, het traject, de mascotte) en de astrologie, om te voorkomen dat de lezer die tegenwichten eenvoudig als 'astrologie' zal beschouwen, kan ik veilig het teken Weegschaal ter sprake brengen.

'Alle eigenschappen en fouten van Libra kunnen met een weegschaal in verband gebracht worden: òf een te grote gevoeligheid, zodat het toestel voortdurend in beweging blijft, kans loopt om beschadigd te worden en eigenlijk voor wegen onbruikbaar is, òf het ophang- en zwaartepunt vallen samen en het toestel is altijd in

evenwicht...’, zegt Mevrouw Burgers in *Leonardo da Vinci’s psychologie der twaalf typen*, p. 133.

Wij kunnen de eigenschappen en fouten van Vorbrot in verband brengen met zijn mascotte die in beginsel een weegschaal is. Heeft men Vorbrots teken eenmaal gedetermineerd, dan is het niet moeilijk precies die weegschaal-kenmerken aan te wijzen, die niet met Vissen- of Boogschuttertrekken te verwisselen zijn. 14

Verder met de Weegschaal:

‘Libra is het instrument in de zodiak, en wel in de eerste plaats het instrument om de Tijd te meten’. (Burgers, p. 129). Er volgt dan een hele beschouwing over Libra en de tijd, heel interessant, maar hier niet erg relevant; ik vat de draad weer op, op p. 130, waar Mevrouw Burgers zegt:

[p. 148]

‘Libra is typisch de tijdsman, d.w.z. hij is geheel door de tijd beheerst. (). Libra is de eigenlijk nog zielige eenling, die weet, ik ben geboren, en dus zal ik sterven, en iedere stap verder op de levensweg kan me in het graf doen duikelen. Jong zijnde wordt hij door een rigoureuze tijdsindeling () eigenlijk gevangen gezet; oud geworden kwelt hem de angst voor het einde van zijn tijd.’ Vorbrot had zo’n tijdmetende - in Bund, op die apothekersmuur, waar hij zijn paar minuten rustpauze had. Geweld door de tijd werd hij zeker: in die 24 uur die hij voor de vlucht met Stefanie benutten wilde.

Voor de laatste maal een citaat uit Leonardo da Vinci’s twaalf typen:

Libra is een exemplaar van het leven in de vorm van het individuele: hij is alléén. Hij is te boven gekomen het warme, gezellige, nog onverantwoordelijke voorstadium van het collectieve, maar van de levende gemeenschap (een later stadium van het collectieve, te bereiken ná Libra: Libra is het ‘midden’, CN) heeft hij hoogstens theoretisch enig besef. Libra is alleen, al is hij sterk, ja volkomen gebonden aan en afhankelijk van “het andere”, zoals de ene schaal van de weegschaal dat is van de andere. Het is een geketend zijn als subject aan het object, maar in wederzijdse onbereikbaarheid’.

Vorbrot is de chauffeur die het gezellige voorstadium van het collectieve (de passagiers tussen Bund en Schittach) te boven is gekomen, en die in filosofische ogenblikken droomt van een levende gemeenschap, in die gebieden waar een schat begraven ligt, misschien. Gebieden waar de paarden van Lanshoff hem de weg heen wijzen. Dit symbool van de ‘goddelijke’ paarden is het eerste door Vorbrot voortgebrachte, dat niet een ‘dood’ duplicaat is van een ‘nabeeld’, maar een eigen, levende schepping en een bewijs dat Vorbrot erin slaagde zijn armzalige eidetiek overstelpend te verrijken. *Het genadeschot* is de geschiedenis van een evolutie: die van het gedisintegreerde en metafysische type naar het mystisch-introspectieve.

Ik wil niet beweren, dat ik de ‘psychologie’ van Vorbrot uitputtend heb doorvorst; er is vooral met behulp van het boek van H.S.E. Burgers veel meer mogelijk. Ik laat het erbij. Alleen nog dit: voor wie is ‘het genadeschot’ bestemd,- voor Stefanie, voor Balavater?

[p. 149]

Op p. 245 van de roman staat het volgende: ... ik ‘richtte mijn revolver op Stefanie’s borst, en schoot. Gekreun, toen schoot ik nog vier maal, links en rechts in haar borst. (). Had ik de laatste kogel voor mijzelf bestemd? Ik weet het niet meer...’ En op blz. 247: ‘Dat ze mij de revolver, met die ene kogel, hadden afgenomen, gaf een gevoel van leegheid, dat mij misschien voor het eerst op de gedachte bracht, dat ik die kogel nog ergens anders voor had kunnen gebruiken.’ Dit laatste plan groeit: hij komt in het bezit van een nieuwe revolver en legt Balavater met één schot neer. ‘De rouw was niet overmatig groot in Schittach’, zegt hij er van (p. 254). Want Balavaters dood was natuurlijk een genade; vooral voor Vorbrot: het genadeschot betrof de schutter.

Samenvatting

Wij hebben gezien dat Vorbrot een Weegschaal is: een individu dat de ene gemeenschap, de primitieve, als ik me zo uit mag drukken (de streekgenoten, de clan), achter zich gelaten heeft, en de andere, de ideale, de ‘levende’, zegt Mevrouw Burgers, nog niet heeft bereikt. Een man van het midden, met een psychologie van het midden - ‘geen vlees en geen vis’, zegt hij zelf, en een filosofie van het midden: er is een grens, een ‘lijn’: een norm, die hij niet overtreden zal. Hij raakt gemakkelijk uit zijn evenwicht, hij vindt gemakkelijk het midden weer, althans wanneer het gaat om niet al te ingewikkelde zaken. Worden ze dat wèl, dan laat hij zich niet uit het evenwicht brengen. Slaat een toeval hem uit het lood, dan duurt het lang voor hij het midden weer vindt. Hier brengt het toeval het verleden in beweging.

We zien Vorbrot min of meer hulpeloos van het heden naar dat verleden springen, en weer terug: van de ene schaal in de andere, net zolang tot de evenaar het midden aanwijst, - en dat gebeurt natuurlijk pas in het slot van de roman. Het mechaniek dat hier in werking wordt gesteld, is een weegschaalmechaniek: het gewicht van de antithese in de ene schaal - in het ene hoofdstuk - is zo

[p. 150]

zwaar, dat het door een tegenantithese in de andere schaal (hoofdstuk) moet worden geneutraliseerd; maar helaas is het gewicht dáárvan *weer* een overwicht, zodat voorlopig aan de schommeling geen eind komt. Is het toeval dat Vestdijk dit mechaniek beschrijft voor de structuurpoëzie van Verwey? Is het wel helemaal in orde, dat dit mechaniek, beschreven voor poëzie, klakkeloos wordt overgenomen en toegepast op proza, al is het dan proza van Vestdijk?

Structuur van de roman en psychologie van Vorbrot: ze passen bij elkaar, omdat ze beiden berusten op het weegschaalbeginsel. Dat Vorbrot het teken van de Vissen als ascendant meekrijgt, betekent een versterking van die structuur: het achterom- en het vooruitzien in afwisseling, tot het punt bereikt is, dat het achteromzien helemaal is 'rondgedraaid', is a.h.w. een garantie voor de evoluerende beweging van Vorbrots ziel en voor de dynamiek van het boek.

Wij zagen dat Vorbrot in aanleg eerder een gedesintegreerd (en metafysisch) type is, dan een mystisch-introspectief. En dat past ook mooi bij het type van de Weegschaal, dat immers als individu(alist) zijn contactstoornissen heeft met de groep waar hij uit voortkomt en met de groep die tot een 'levende' gemeenschap uit moet groeien. Bij het gedesintegreerde type draaien het 'bewuste' en het 'onbewuste' (in ons geval: het 'voorbewuste') elkaar de rug toe - en ook dat komt in de structuur van de roman tot uitdrukking.

Nu is het ongetwijfeld waar, dat het gedesintegreerde type zich niet erg leent voor zoiets als een 'evolutie'. Maar een romanfiguur die er niet naar streeft boven zijn 'biologische' mogelijkheden uit te stijgen, verdient de naam 'romanfiguur' niet, misschien. In ieder geval streeft Vorbrot er wél naar. Het individualisme van het gedesintegreerde type is een tekort. En de Weegschaal is een perfectionist; hij streeft ernaar zichzelf te vervolmaken, en sleept in dat streven het 'gedesintegreerde' mee. En waar schiet dat dan in te kort? In eidetisch vermogen: waarnemen kan hij niet. Dus leert hij het zich. Met behulp van 'nabeelden'. Hij dwingt zichzelf zijn herinneringsbeelden in taal te beschrijven. Alleen zó kan hij zijn

[p. 151]

star individualisme van mystisch-introspectieve tegenwichten voorzien, de beelden die hij naar buiten gooit (projecteert) - de engelen, de duivels: een evenwichtig wereldbeeld! - als meditatiesymbolen benutten, ze betrekken op het eigen zielsproces. Van Balavater herinnert hij zich een lied van Schubert; de muziek zelf is een 'weegschaal': de eerste drie coupletten vormen een melodie, die in de volgende drie vrijwel wordt herhaald. Maar dan is ook elke melodie apart een 'weegschaal', met het middenstuk dus de tweede en vijfde strofe (couplet) als evenaar. En in die twee strofen is iets dat aan Vorbrot denken doet: zijn neiging de ogen te sluiten voor de werkelijkheid (2e strofe), zijn neiging het hart te openen voor de droom. Het is waar, dat dit allemaal niet in de tekst staat. Maar het staat áchter de tekst, en het speelt daar een beslissende rol. Het gedesintegreerde type kán zich openstellen voor het introspectief-fantastische en zich aldus in mystisch-introspectieve richting ontwikkelen.

Eens - in *Intieme optiek* - poneerde ik de stelling, dat Vestdijks schrijverschap berust op zijn neiging elke zaak altijd van twee kanten te bezien. Beurtelings, natuurlijk; nu eens van de 'persoonlijke', dan weer van de 'algemene' kant - in de hoop het 'midden' te vinden dat aan beide zijden recht doet. In *Het veer* gebeurt dat, bv. en in *De dokter en het lichte meisje*; en nu hier weer, in *Het genadeschot*. En het valt me dan op, dat in alle drie deze verhalen de hoofdfiguur een Weegschaal is. Vestdijk tracht tegenstellingen te verzoenen - zoals een weegschaal dat óók doet. Toeval: Vestdijk is zelf een Weegschaal. Vraag: is hij misschien ook een 'gedesintegreerd' type, dat zich traint in het te boek stellen van herinneringsinhouden? Wat betekent het verleden voor hem? Levert dat hem de 'nabeelden' die hij door zijn taalplastisch vermogen tot rijker gestalten herschept? Nu, 'herscheppen' is wellicht een onjuiste term, het gaat om verdiepen, veredelen, verrijken, om een *recreatie*. De vraag is eigenlijk, of Vestdijks creativiteit niet in de realiteit, de verleden realiteit, wortelt, en vandaaruit zich ontplooit in wat herkenbaar zijn eigen verbeelding is. Of Vestdijks eidetiek in aanleg niet óók zwak ontwikkeld is? H.S.E. Burgers deelt van

[p. 152]

Libra, mee: 'Visueel voorstellingsvermogen bezit Libra *uit zichzelf weinig*, hij is in wezen *auditief* ingesteld.' (p. 135).

Mijn vraag is een rare vraag, een astrologische vraag! En bovendien een vraag, waar Vestdijk nergens aanleiding toe gegeven heeft, - noch in essays, noch in interviews, hoe diepgravend ook.¹⁵ Over het 'nabeelden' zegt hij wel iets in Nol Gregoors interviewboek, t.w. op p. 90:

'Je hebt natuurlijk altijd een zeker, kopiëren kan je het niet noemen, nabootsen ook niet, maar je hebt altijd een

zeker contact met de werkelijkheid, met herinneringsbeelden, of wat dan ook, die je dan gebruikt, die je verwerkt'. Maar dan volgt er een vergelijking van Tolstoj en Dostojewski, een extravert en een introvert type, en Vestdijk verklaart dan zelf zich het meest met Dostojewski verwant te voelen.

Pas in het laatste, allerlaatste interview dat Gregoor Vestdijk afnam, 16 wordt de grond aangedragen voor mijn impertinente, rare, astrologische vraag:

G.: Ja, Mieke zou jij nog even willen herhalen wat je daarnet zei over die verbeeldingskracht?

Mieke: Ik kan het niet. Ik weet niet hoe ik het formuleren moet.

G.: Jawel, je deed het erg goed.

Mieke: Ik vind het zo eigenaardig dat Simon geen verbeeldingskracht heeft. Het klinkt gek, maar hij kan geen beelden zien, hij ziet... hij is niet visueel. En ik heb dus het idee dat hij daarom veel beschrijven moet, dat dat een van de...

V.: Om het zelf op te roepen, ongetwijfeld is dat ook zo. Ik heb voor mezelf het wel eens zo geformuleerd, dat sommige schrijvers schrijven... sommige kunstenaars scheppen uit overvloed en anderen die scheppen uit een gemis. Dan heb ik mezelf altijd als een duidelijk voorbeeld beschouwd van het gemis.

Dus dat ik op papier een sterk verbeeldingsleven schijn te hebben, of dat inderdaad misschien wel heb, maar dat dat als het ware de werkelijkheid moet maskeren of overcompenseren. Want inderdaad, met mijn innerlijk oog kan ik mij niets voorstellen, hè?

Het gezicht van Mieke kan ik me niet eens voorstellen. Het gezicht van mijn ouders kan ik me niet voorstellen, ga zo maar door.

[p. 153]

Waarschijnlijk omdat ik uitsluitend auditief ben.

G.: Maar dan begrijp ik 't niet. Als ik bij voorbeeld denk aan een boek als *Rumeiland*, waar je dus eigenlijk alleen maar uit een voorstudie wat droge geografische, sociale gegevens op kan doen, dan volgt daar toch een heel verhaal uit, waarbij toch consequent de personen, de sfeer, het land wordt doorgebouwd. Hoe zie je dan de positie van de verbeeldingskracht daarin? Hoe kan iemand dat doen zonder dat hij verbeeldingskracht heeft?

V.: Ja, ik vermoed dat het een latente verbeeldingskracht is die niet mijzelf tot bewustzijn komt als mens, als persoon...

G.: Maar Trix dan bijvoorbeeld, uit *De koperen tuin*, hè ik herinner me dat je zei...

V.: Dat was een herinneringsbeeld hè? Het is een herinneringsbeeld geweest. Dat meisje heb ik in Harlingen gekend. Dat was een heel ander meisje dan Trix, maar goed, dat uiterlijk, dat heb ik van dat meisje gegapt, om zo te zeggen...'

Het interview gaat over deze materie nog een anderhalve bladzij door, maar het belangrijkste heb ik hier toch geciteerd, hoewel wat Vestdijk verderop nog zegt over zijn eidetische aanleg best de moeite waard is. Men leze het zelf: Gregoors interview verdient beter dan in zijn geheel door mij te worden aangehaald...

Ik vind dat ik mijn astrologische vraag mag stellen. Deze eidetische aanleg, gevoegd bij die auditieve instelling: het *zijn* kenmerken van de Weegschaal, en dus van Vorbrot; bovendien zijn het trekken van Vestdijk, zoals Mieke zegt en zoals hij zelf bevestigt. Daarbij is die eidetische zwakheid een gemis dat typerend is voor het gedesintegreerde type van Jaensch. En Vestdijk deelt dat tekort met Vorbrot.

Ze zoeken beiden hun arme eidetiek te overstijgen met behulp van hun introspectieve fantasie, die aanknopingspunten zoekt in een 'nabeeld', een 'herinneringsbeeld', die zich in ieder geval naar aanleiding van een element uit de (verleden) realiteit een eigen wereld, een eigen rijk van eigen verbeelding schept.

Zo wijst Vestdijk 'het 'metafysische' type de weg naar het 'mys-

[p. 154]

tisch-introspectieve': het 'midden' van de drie types uit *De toekomst der religie*: de evenaar van de weegschaal.

Leiden, 1979.

1 In *De zon van zen*, in *De zevensprong*, De bezige bij, 1967

2 Dit artikel verscheen in *Was ik er ooit eerder?* Bzztôh, 1980

3 Hoe maken we van plagiaat een heuristisch gebruik?

Ik citeer uit S. Vestdijk (onder aanpassing van de spelling), *Albert Verwey en de Idee*, p. 150 het volgende fragment:

'... geeft de intern antithetische methode een richting aan, - een evolutie; maar wat haar weer van de evoluerende methode onderscheidt, is dat deze richting van gedicht tot gedicht bepaald is, niet mathematisch exact bepaald, maar teleologisch bepaald, d.w.z. dat het doel van een gedicht gelegen is in het volgende gedicht van de reeks, waartoe beide behoren. De evoluerende methode gaf slechts het doel aan van de reeks als zodanig: het eindpunt, en als zodanig kan zij als hulpmethode, al of niet stilzwijgend, ook steeds met vrucht worden gebruikt. De

eenheid van de reeks () wordt dan gewaarborgd, door de blijvende relatie tot het eerste gedicht, over een serie antithesen, tegenstellingen ván tegenstellingen, die natuurlijk op den duur veel van de oorspronkelijke inhoud zullen verliezen, maar er toch een zekere verwantschap mee blijven behouden...'

4 Ik zou hier opnieuw aan kunnen geven, hoe heuristisch het is Vestdijks boek over Albert Verwey te raadplegen. Men zie p. 148 van dat essay, paragraaf 6; 'de intern antithetische methode'.

5 'Dit is dus mijn rustigste moment. Ik kan ook zeggen mijn gelukkigste moment; en daarvoor schijnt een mens niet veel nodig te hebben, want dit geluk () heeft het meest te maken met de lichte rechthoek op de muur van de apotheek aan de overkant. Het is een rechthoekig stuk zon op een bruine vlak, matig langwerpige en reikend tot aan het hekje op het schuinoplopende dak. (). De astronomie is er niets bij. Want al naar gelang de zon langs het dak van het hotel strijkt, dat van deze kant de schaduw werpt, wordt hij langer of korter, breder of smaller. (). Voor mij is het van grote bekoring zo voeling te hebben met iets dat voortdurend verandert op zijn eigen regelmatige manier. Kijk ik er lang naar - en wat kan men anders doen dan er lang naar kijken? - dan voel ik mij oplossen in een diepe, warme tevredenheid...' (Het genadeschot, p. 19).

6 Ik geef de overige tegenstellingen, kort geformuleerd

IV d: Balavaters opdracht voor de moord d

[p. 155]

non d:	Vorbrot's 'compromis' (= weigering)	v
V e:	Afspraak met Roberto	v
non e:	verwijdering tussen Roberto en Vorbrot	d
VI f:	handlangers	d
non f:	Vorbrot's 'hulp' (= sabotage)	v
VII g:	hervatte vriendschap met Roberto	v
non g:	Kurts gluiperigheid	d
VIII h:	Vorbrot's sluipwegen	d
non h:	onderhandelingen	v
IX i:	Schmitt waarschuwt tegen chantage	v
non i:	Vorbrot sust zijn onrust	d
X j:	't gevaar als achtergrond van de gezelligheid	d
non j:	vluchtplannen	v
XI k:	Vorbrot's vluchtfantasieën	v
non k:	de biecht	d
XII l:	de dood van een moederfiguur	d
non l:	de dood van een vaderfiguur	v
XIII m:	de dood van de verstoktheid van 't Ik	v = d
non m:	de geboorte van het nieuwe Ik	v = d

Soms geeft Vestdijk zelf het conflict tussen de tegenstellingen aan; heel fraai bv. bij hoofdstuk X, p. 191: 'Iemand die er bij een vrouw voortdurend op aandringt een ander domicilie te zoeken, en in een soort doodsangst () de minuut zou willen vernietigen waarin zij toestemt' (in het vluchtplan).

Alle tegenstellingen zijn op ongezochte wijze met de oorspronkelijke tegenstelling 'veiligheid in eigen kring' (= v) tegenover 'bedreiging in de wereld' (= d) in verband te brengen.

De tegenstellende begrippenparen zijn recursieerd; dat hoeft in hst. XIII natuurlijk niet meer. Daar 'is' m eigenlijk non m.

7 *Frühlingstraum*

*Ich träumte von bunten Blumen,
So wie sie wohl blühen im Mai;
Ich träumte von grünen Wiesen,
Von lustigem Vogel geschrei.*

*Und als die Hähne krächten,
Da ward mein Auge wach;*

[p. 156]

*Da war es kalt und finster,
Es schrien die Raben vom Dach.*

*Doch an den Fensterscheiben,
Wer malte die Blätter da?
Ihr lacht wohl über den Träumer,
Der Blumen im Winter sah?*

*Ich träumte von Lieb' um Liebe,
Von einer schönen Maid;
Von Herzen und von Küssen,*

Von Wonne und Seligkeit.

Und als die Hähne krähten,
Da ward mein Herze wach;
Nun sitz ich hier alleine
Und denke dem Traume nach.

Die Augen schliess ich wieder,
Noch schlägt das Herz so warm.
Wann grünt ihr Blätter am Fenster?
Wann halt ich mein Liebchen im Arm?

(Wilhelm Müller)

8 'Zij verbleken, deze gestalten uit heden en verleden, zij zijn niet opgewassen tegen het bruingele teken aan de overkant, dat, rechtstreeks uit de hemel neergelaten, de apotheek met al haar pillen en poeiers bedekt als de goedertierenheid zelf. Had ik deze aanblik altijd voor mij, ik zou een ander mens zijn, beter voor mijzelf, sterker tegenover anderen. Zo 'n rechthoek van weerkaatst licht is een macht; maar men moet er voortdurend naar kunnen kijken, en op bewolkte dagen gaat dat niet. Een wonder! De buschauffeur Ignaz Vorbrot heeft een wonder verricht. Terwijl de regenwolken over Bund en Schittach trekken, werpen zijn ogen op de muur van de apotheek een lichte rechthoek. Telkens wanneer hij voor de Alte Post staat, gebeurt dat.' (Het genadeschot, p. 162/163).

9 'Het voorstellingsvermogen van het gedesintegreerde type wordt gekarakteriseerd door zijn schraalheid en moeizaamheid. De vertegenwoordigers van dit type valt het niet gemakkelijk zich een voorwerp, een bloem, een gezicht, duidelijk voor de geest te halen; terwijl na voortgezette pogingen hiertoe, waarbij het bedoelde voorwerp telkens opnieuw bekeken wordt, alleen maar een "nabeeld" achterblijft,

[p. 157]

d.i. een soort duplicaat van het voorwerp, dat wel natuurgetrouw, maar tevens "dood" en onspontaan is, en na verloop van tijd uit zichzelf weer vervaagt.' (De toekomst der religie) 2e druk, p. 215).

10 Vorbrot projecteert - als het ware van nature:

'...misschien heeft ook de duivel zijn heiligen; niet de gewone trawanten, die men in iedere straat tegenkomt, maar strenge, verheven gestalten, het gelaat wat vertrokken van de moeite heilig te schijnen, het besmeurende bloed verborgen in de handen...' (p. 25).

En op p. 41: '...ik schoot als een engel', en op p. 158: '...en waar ik met mijn rammelkast als een engel de westerpoort van Bun neem...' Maar ook, op diezelfde bladzijde: '...Stefanie (...) die alleen nog in mij leeft, wanneer men dat zo zeggen kan. Eerlijk gezegd geloof ik daar niet recht in. Ik geloof in God en de heiligen, omdat mij dat geleerd is; maar ik geloof niet, dat mensen in elkaar leven, als parasieten in elkaars borstholte. Of toch maar voor heel kort. Stefanie is altijd maar alleen buiten mij geweest, heel ver buiten mij; vandaar dat ik op haar heb kunnen schieten...' En tenslotte: 'Maar dat komt ervan, wanneer men nietige kereltjes gaat vereren als God en alle heiligen...' (p. 202).

Men kan van deze projecties zeggen, dat Vorbrot het subjectieve karakter ervan doorziet, met uitzondering dan van zijn kijk op Stefanie, t.a.v. wie zijn hoofd en hart gescheiden wegen gingen.

11 p. 20: 'Met mijn enigszins visachtige loop - volgens Balavater...'

p. 35: 'Zo ging dat door, stront, slijk, visachtige trekken...' (hier wordt Vorbrot door zijn baas uitgescholden).

p. 123: '...dat ik loop als een vis, de vinnen flappend in de leegte. Balavater zei dat: zo liep ik.'

p. 162: 'Mijn passagiers kijken naar mij, en wie zien zij? Een dromende man, een stilstaande vis...'

p. 165: '... mijn schouders hangen dan niet alleen, zij vallen steil naar beneden, en mijn armen bewegen zich als door wol, als door schuim, als door zeewier. Dus: als vinnen. Zei Balavater óók altijd.'

p. 193: '...waar de Slavische volksziel niet alleen in de neuzen en de vinnen tot uiting komt...'

p. 204: '...mijn voorkomen is mannelijker geworden, minder visachtig...'; maar deze uitlating komt voor in een dagdroom; een wensdroom.

12 zie Hans de Hoog-Castell, *Astrologie* (z.j.), p. 27 en p. 60.

13 Stefanies teken is Vissen.

14 Een Weegschaaltrek, niet een dito eigenschap, op p. 154:

'Ik maakte een kantelende beweging met mijn rechteronderarm'. Een eigenschap, op p. 192:

[p. 158]

'...ik hinkte nog steeds op twee gedachten: ze moest weg, ze mocht niet weg'.

Een Weegschaal-lot, - op p. 212:

'Van mijn schouders was de last afgevallen, geen wonder, want het zijn afhangende schouders, heel beroerde, karakterloze schouders, diagonalen, loodlijnen, de steilste verdoemenis. Daarmee hangt men boven de hel, zonder er ooit in te vallen'.

Een karaktertrek van Weegschaal op p. 71:

'...een moordbevel zou ik nooit hebben opgevolgd. Mensen die mij niets gedaan hadden, en van wier schuld, tegenover welke publieke zaak ook, ik allerminst overtuigd was! Ik voelde mij ook geen moordenaar van professie; wel een schutter, maar niet eens een jager, en nog minder een soldaat'.

En nog één, op p. 223:

'Op rustige toon zei hij (Balavater, CN): "ik zal het je bewijzen," opende het dichtstbijzijnde raam, en schoot naar buiten, schuin naar omlaag; hij zal wel even gemikt hebben. De volgende kogel is voor mij, dacht ik, zonder dat dit vooruitzicht mij nu bepaald uit mijn evenwicht bracht'.

Een kleine bloemlezing, want er is meer.

15 Nol Gregoor, *In gesprek met S. Vestdijk* (1967). Theun de Vries, *Hernomen confrontatie met S. Vestdijk* (1968).

16 *Maatstaf*, 4/5, augustus/septembernummer 1971, In memoriam S. Vestdijk 1898-1971, en daarin: Nol Gregoor, *Mijn laatste interview met Simon Vestdijk*.

Een ladder in de leegte

Hoofdstuk I Ontoereikendheid van de close reading

R.A. Cornets de Groot

[p. 159]

C.W. van de Watering publiceerde enige artikelen in het tijdschrift *Merlyn*, het blad van de close readers. Hij had een belangrijk aandeel in de totstandkoming van de verzamelde gedichten van Lucebert. En nu verscheen de handelseditie van zijn proefschrift *Met de ogen dicht, een interpretatie van enkele gedichten van Lucebert als toegang tot diens poëzie en poëtica*; hierin hanteert hij zijn vorm van close reading, waarbij hij het eigenzinnige taalgebruik van Lucebert regel voor regel - althans zoveel mogelijk, want soms lukt dat niet! - met behulp van termen en onderscheidingen uit de taalkunde onder de loep neemt.

Is het boek noodzakelijk? Van de Watering geeft een korte opsomming van wat er met Luceberts poëzie gebeurt, als lezers en critici zich ermee bezig houden. Enkele van hun opvattingen:

1. Je moet deze poëzie aanvoelen, ondergaan, in plaats van haar te begrijpen.
2. Deze poëzie, waarvan door sommigen gezegd wordt, dat ze uitsluitend geschreven is op basis van associatief taal- en beeldgebruik, vraagt van de lezer dat ook hij op het kompas van zijn associaties zal varen.
3. Iedereen mag in een gedicht lezen wat hij wil.

En met deze stand van zaken kan een literatuurbeschouwing die ernaar streeft wetenschappelijk te zijn, geen genoegen nemen.

Om aan dit streven iets te doen, stelt de auteur voor, dat er bij wijze van voorwerk eerst en vooral meer interpretaties van afzonderlijke gedichten ondernomen moeten worden: 'Zolang die er niet zijn, stuit elke bredere of algemene probleemstelling af op gebrek aan inzicht in elk van de afzonderlijke gedichten (). Dergelijke interpretaties (als Van de Watering bedoelt, CN) zullen tekortkomin-

[p. 160]

gen vertonen, omdat ze niet toekomen, en daarom geen recht (kunnen) laten wedervaren, aan algemene verschijnselen, van welke aard dan ook, aan conventies die ook in deze poëzie voorkomen, en aan de "grote lijnen". Ze zijn minder erg dan generalisaties op basis van zaken waarin men geen werkelijk inzicht heeft.' (p. 10). Van de Waterings methode gaat van het bijzondere naar het algemene, zoals uit het laatste citaat blijkt. Het is een weg, die hij kennelijk ook wenselijk acht voor andere poëzie dan die van Lucebert.

Tot zover zou deze bladzijde door bijna ieder ander geschreven kunnen zijn. Het nu volgende is zeker van mij. Om te beginnen vind ik, dat men poëzie in ieder geval moet aanvoelen of ondergaan; niet in plaats van die te begrijpen, maar omdat er zonder aanvoeling zeker nooit begrip zal ontstaan. Er is geen school voor het lezen van poëzie, die buiten de affecten om kan. Daarom is het ook in orde, vóordat het tot begrip komt, dat een lezer in een gedicht leest, wat hij erin lezen wil: er is ook geen school voor het lezen van poëzie, die geen profijt trekt van de kunst van het falen. De grote pest van ons onderwijs is, dat men bij de kunstzinnige vorming van onze pupillen foutloosheid tot deugd verheft. Dwars en onwillig zitten de lieverds in de bank - tot de luidruchtige hals toe vol faalangst. Je moet hun dwalingen belonen als je ze tot spreken wilt krijgen - de eerste stap naar verwondering, nieuwsgierigheid en drang om te willen begrijpen.

Ten tweede vind ik dat je in poëzie, van wie dan ook, algemene verschijnselen, conventies, grote lijnen e.d. moet kunnen vinden, om een werkhypothese te kunnen formuleren, waarvan de voorlopige waarde vastgesteld kan worden door overleg en experiment, niet direct door interpretatie. Interpretaties voeren immers wel eens tot voorbarige conclusies, meningen, oordelen, waarden, die - als ze eenmaal plausibel lijken - eerder een hinderpaal zijn voor de voortgang van het denken dan een hulp. Het vervelende bij het interpreteren is de dwang tot het vinden van oplossingen. Onder het teken van die dwang ziet men oplossingen en samenhangen die verhelderend zijn: voor dít moment, voor dít geval. Ik heb dit vaak

[p. 161]

zelf ondervonden, juist bij Luceberts poëzie - tot ik in de gaten kreeg, dat het níet-begrijpen van de samenhang in een bepaalde tekst op den duur van groter waarde blijkt dan de directe bevrediging van onze intellectuele

behoefden door iets dat 'voor de hand' schijnt te liggen.

Ik kan me voorstellen tot welke gedachtenspinsels een close reader komt, die zich met grammatica en woordenboek waagt aan de drie eerste regels van *vrolijk babylon* (vg. p. 428). Pas als je inziet dat het hier gaat om een cryptogram (zie *Met de gnostische lamp*, p. 77), voel je dat je er met close reading niet komt. En dan zou het wel es kunnen zijn dat de weg van veel interpretaties en zoiets als een overzicht ervan, een dwaalweg blijkt.

Het voorstel van Van de Watering om uit de problemen te komen, leidt tot paranoia. Het komt er op neer, dat je allerlei regeltjes moet toepassen op verschijnselen, waar je weinig of niets van weet, in de hoop dat die je helpen bij het vormen van een beeld van iets, waar je minder of niets van weet. In de hoop bovendien dat ze kunnen helpen bij het vinden of ontwikkelen van een methode of de vorming van een theorie. Maar wat haalt dit uit in de praktijk?

Methodisch gaat Van de Watering ongetwijfeld te werk, en ik ben niet degene die het nodig vindt, zijn kwaliteiten of verdiensten te verminderen. Hij heeft arbeidsintensief werk verricht; de methode vergt deze inzet. Maar zij verdient die niet, want zij past niet bij iedere vorm van afwijkend of eigenzinnig taalgebruik. Dit is heel gemakkelijk in te zien. Vergelijk bv. van *nu na twee volle ogen vlammen* de eerste strofe (I) met de tweede (II) van *reis* (resp. te vinden op p. 49 en p. 372 van de *verzamelde gedichten*).

De deformaties in I zijn kennelijk van psychische, interne aard; in II ontbreekt het aangedaan gestamel geheel; het spelelement daarentegen is er zo opzichtig waarneembaar als een stilistische kwaliteit, dat de deformaties hier wel van formele aard moeten zijn. Het wil me voorkomen, dat II veel vatbaarder is voor een grammatikale behandeling dan I. ¹ Men zou het verschil tussen die twee zo kunnen aangeven: I is ongestyleerde introspectie; II is gestileerde expressie van een idee of oordeel over iemand.

[p. 162]

Tenslotte zie ik nog één bezwaar tegen de analytisch/interpretatieve methode. Ik citeer het laatste van de vijf punten op p. 134 van Van de Waterings boek:

'De opzettelijkheid die vermoed moet worden achter een zo frequent, bijna systematisch gebruik van polysemie en ambiguïteit, lijkt strijdig met het "lyrisch/poëtische" in het algemeen, en met de spontaniteit die aan COBRA als bakermat van de experimentele dichters wordt toegeschreven, in het bijzonder. Een te bewijzen, maar bewijsbare stelling is, dat de vertaling (in dubbele zin) van de in oorsprong schilderkunstige theorie van COBRA bijna onvermijdelijk moest leiden tot wat het "averechts" taalgebruik van de experimentele dichters genoemd zou kunnen worden, en waarvan polysemie en ambiguïteit de, allerminst spontane, concrete verschijnselen zijn.'

Van de Waterings voornemen om zich strikt tot het 'talige' te beperken, vrijdelde dat hij dat verband tussen deze poëzie en die schilderkunst in zijn beschouwingen betrok. Hij heeft zich zelfs niet zijdelings door dat materiaal laten inspireren - tot schade van zijn interpretaties. (Overigens is de 'vertaling' in het literaire van de COBRA-theorie - als ik dat ook zo noemen mag - voor een belangrijk deel door mij beschreven, alsook (sommige van) de praktische uitwerkingen ervan door Lucebert.) Ambiguïteit en polysemie zijn in zijn dichtkunst het literaire equivalent van het zg. 'mobiele oogpunt', dat COBRA en in ieder geval Lucebert regelrecht van de kubisten overnamen. Het gebrek aan spontaniteit is natuurlijk wel degelijk aanwezig in die objecten van Luceberts schilderij, die vanuit verschillende gezichtshoeken tegelijk werden gezien: ideoplastiek veronderstelt nimmer spontaniteit en altijd bedachtzaamheid. ²

Mijn opvatting is dat Van de Waterings apparaat ontoereikend is en niet tot interessante resultaten voeren kan. Ik kan, om dit aan te tonen, eigenlijk alleen maar één ding doen, en dat is: tegenover zijn interpretatie de mijne plaatsen, en kritiek

[p. 163]

leveren op zijn apparaat, waar ik er aanleiding toe vind. Wetenschappelijke kritiek zal dat wel weer niet zijn, maar kritiek op de wetenschap natuurlijk wel. Ik heb daar ook wel enige aanleiding toe, vind ik.

In zijn vierde noot bij hoofdstuk 4 schrijft Van de Watering, dat het hem onmogelijk is met mij op onderdelen, waarin wij van elkaar van inzicht verschillen, een polemie te beginnen, vooral omdat mijn invalshoek een geheel andere is dan de zijne. Hij citeert mij daar ook: 'Met "wetenschap" heeft dit natuurlijk en goddank geen ene moer te maken. Ik rotzooi maar wat aan', zoals Karel Appel zei. En met een citaat uit *De kunst van het falen* wil hij duidelijk maken, dat er, wat mij betreft, in mijn verhouding tot andere critici en literatuurbeschouwers verandering is gekomen. Dat is niet zo, omdat ik niet veranderd ben: verdraagzaam was ik altijd al. Nee, het zijn die paar critici - Doedens, Janssens, Oversteegen, De Jong en Wildemeersch - die van de aanvang af inzagen dat

mijn werk, hoezeer ook onwetenschappelijk, toch van belang is. ³ Ik rotzooi altijd nog maar aan, ik zal dat ook in dit boek doen, zoals ik het deed in mijn vorige. De enige kunst is goed te rotzooien. In zijn boek *Over kritiek en critici* noemt Martien J.G. de Jong mij een typisch voorbeeld van een 'vrije interpreteet', - en dat is de rotzooimethode: nl. *alles* gebruiken, en niet in 't minst je verbeelding en intuïtie. Hij brengt mijn methode nog in verband met de 'rêverie poétique' van de mij overigens onbekende Franse criticus Gaston Bachelard. Dat mijn gezwoeg toch ergens toe leidt, valt uit het slot van Van de Waterings vierde noot bij het vierde hoofdstuk te lezen:

'Kort voor het ter perse gaan van dit boek (*Met de ogen dicht*, CN) verscheen van Cornets de Groot *Met de gnostische lamp. Krimi-essay over de dichtkunst van Lucebert*, 's-Gravenhage 1979. Het boek bevat een aantal belangwekkende beschouwingen en vondsten, en biedt een toegang tot Luceberts poëzie en poëtica.'

Woorden die een weldadige tegenstelling vormen tot het luie

[p. 164]

gezwets van Büch en diens zuigeling De Moor (in: *De Tijd*, 27 apr. '79 (De Moor), *Vrij Nederland*, 28 apr. '79 (Büch), en *De Tijd*, 7 dec. '79 (De Moor!)) Maar juist ná deze mooie woorden vind ik het irritant dat Van de Watering een discussie ontloopt. Men zou toch verwachten dat wetenschappers, die zich altijd en overal weten in te dekken tegen al dan niet wetenschappelijke agressiviteit, in alle op hun kennis gebaseerde zekerheid in zouden gaan op de argumenten van hen die zich integendeel kwetsbaar - wat zeg ik? - weerloos! opstellen. Daarover gaat het op de door Van de Watering aangewezen blz. 27 van *De kunst van het falen*. Daarover gaat het in *Intieme optiek*, waar ik zeg dat het schervengericht der schriftgeleerden de ware vijand van de wetenschap is, omdat dat voortvloeit uit de mentaliteit der machthebbers, die het eenvoudiger vinden een essayist uit te sluiten, dan al wat hij aan onverifieerbaars schreef. Het is jammer, dat Van de Watering *Met de gnostische lamp* aan zich voorbij heeft laten gaan, want hij had eruit kunnen leren, dat Lucebert een antidualist is, en dus niet de man om zoiets als 'de taal' in het Rijk der Ideeën te tillen. Daarvoor zijn de letters hem niet te zwaar, maar te lief. 'Hierzijn is heerlijk', zegt Rilke in zijn *7e Elegie*. Ik vermoed dat Lucebert er ook zo over denkt. Maar daarover later.

En nu, waarmee zal ik beginnen?

Met het eerste gedicht natuurlijk, met *ik ben met de man en de macht*. Laat ik erkennen dat ik aanvankelijk met de eerste strofoïde ⁴ niet uit de voeten kon. Evenmin met de tweede, de derde, de vierde, de vijfde - nee! De vijfde bleef zaniken, bevatte iets dat te ontraadselen móest zijn, maar wat?

'Dat is een oor' - ik hoor het zeggen, maar door wie? En vooral waar precies? Eén vrije strofe verder: 'Dat is een oog': bekende klanken, maar van wanneer? Van na de oorlog! Van in een museum! Van een vader die zijn kind iets uitlegt, of omgekeerd misschien, terwijl ze staan te kijken naar iets moois, van Picasso, Braque of mogelijk Karel Appel of Lucebert..., hoe kon ik het vergeten!

[p. 165]

arm en angstig
sluipen de holle golven
die een schuwe schelp bergen en
dat is een oor

'Holle', zegt Van de Watering, betekent 'lege' = 'geschikt om te (ver-)bergen', 'berging biedend' (*Met de ogen dicht*, p. 42). Hij slaat de spijker op de kop, maar slaat hem daarbij krom. Een kind kan het zien: dáar is een oorschelp, dáar gaat het half schuil onder de golven van het haar, dat maar éventjes (arm) is aangeduid, met onbeholpen lijn (angstig); niet vlotweg neergezet, maar trillerig, met aarzelende hand, als waren de golven aan het sluipen. Maar men kan het nog anders zien. Het oogpunt verplaatst zich. O zeker, daar is de schelp van het oor, maar van hieruit gezien is het niet doof. Het haar verdween inmiddels: wij zien *de voorstelling* van geluidsgolven: het oor is er het middelpunt van! Het hoort voor het eerst, schuw, het 'lawaai der wereld'. ⁵ Het oor is in de ban van *dat* lawaai. Dat verlost het oor uit zijn zinloosheid: 'mijn gedichten zijn gevormd door mijn gehoor' zegt Lucebert ergens.

Dit, het oor kenbaar maken, is het essentiële van deze vijfde strofe. Wat Van de Watering in zijn bespreking van deze regels te berde brengt, is voor het begrip van dit fragment van geen belang. De ribbeltjes op een schelp, die lijken op de golven van de zee, de zee die je hoort ruisen als je een schelp tegen je oor houdt, de gedachte dat 'bergen' een enkelvoudig lijdend voorwerp kan oproepen ⁶ om een bepaalde parallel met de zesde strofe niet te verstoren: het zijn allemaal tekenen dat Utrecht in last is, en dat het gevoel van zekerheid en veiligheid op

kunstmatige wijze moet worden gevoed. Daar is dan de dwang van de interpretatie, waar ik het over had, de neiging een idee voor onverdicht te houden, omdat ze zo bevredigend is voor het verstand. Hiet ziet men het byzantinisme van de close reading dat inzicht vervangen moet omdat het dat verijdt.

Maar we moeten voort. Of liever: we moeten terug: kan ik al iets doen met de regels die we oversloegen? Wanneer we er van uitgaan dat in de vijfde strofe de plastische uitbeelding is gegeven van een

[p. 166]

visuele voorstelling, bv. van een fragment van een tekening of schilderij, door Picasso of Lucebert, in ieder geval door iemand die niet al te herkenbaar naar de natuur schildert, dan hebben we mogelijk een handvat om opnieuw van letter naar letter te strompelen in dit gedicht.

Ik ben met de man en de macht

De bespreking van deze regel stel ik uit tot nader order, - er is op dit moment nog een blokkade, die dieper inzicht onmogelijk maakt. Maar dit is niet erg. We tasten gewoon in het duister, tot het duister zelf ons het licht verschaft, dat ons in staat stelt de regel te begrijpen.

En dat gebeurt snel.

*ik ben met de man en de macht
die een karkas hakken in de blinde muur
met de ogen dicht*

Die blinde muur - het platte vlak dat bij uitstek geschikt is om door een schilder of tekenaar van een voorstelling te worden voorzien! En Van de Watering slaat de spijker op zijn kop, als hij zegt: “Karkas” kan “raamwerk” betekenen’. Dus: ‘eerste ruw ontwerp, eerste opzet’ (*Met de ogen dicht*, p. 21). We mogen er nu van uitgaan dat het hier gaat om een tekening of schilderij van de ik en de man en de macht; zou die ik ook Lucebert bedoelen en diens werktrant van de jaren voor ‘52 (ons gedicht is van ‘52)? Hoe die werkwijze te beschrijven?

In de jaren ‘49 - ‘53 ging Lucebert bij het tekenen of schilderen uit van het maken van ‘netwerken van stippels, lijntjes, krasjes, kruisjes, rondjes’, waaroverheen hij met ‘opzettelijk beverige lijn (*hij weet a.h.w. niet, waar pen of penseel zijn hand voert*)’ zijn dieren, mensen en fantasiewezens neerzet. ⁷ Lijkt die ik zo te werken als Lucebert in die tijd placht te doen, - of niet?

‘Hakken’ is met iets - met bijl of houweel - in ieder geval met een werktuig in iets slaan, maar hakken, hoe regelmatig het ook ge-

[p. 167]

beurt op het stuk van de ritmiek, vertoont in het resultaat door menselijk falen, geen technische perfectie. Dit hakken gebeurt natuurlijk met andere instrumenten dan bijl of houweel, nl. met pen, penseel, potlood, krijt, houtskool, pennemes, etc. En het gebeurt automatisch, op de wijze van de automatische herhaling der surrealistische schilders: Het gebeurt met de ogen dicht. Wat betekent dat? Het betekent dat schilders als Lucebert gewoonlijk niet of nauwelijks naar de natuur kijken: hun kunst gaat daar gewoonlijk niet van uit. Maar het betekent ook ‘op goed geluk’. Voor de moderne kunstenaar staat het immers vast, dat hij het toeval, dit incognito van het onbewuste, niet buiten moet sluiten, maar opnemen in het scheppingsproces.

Ik ben met de man en de macht. Bij alle suggesties die Van de Watering doet, ontbreekt deze: ‘Macht’ is ook de naam van een engel. ‘Met de man en de macht’ kan ook een hendiadys zijn. Dat betekent dat het beeld dan kan betekenen: ‘ik ben met de machtige man’, en dus ook, bij een bewegelijk oogpunt: ‘ik ben met de engel’. ‘Met’ is dan de tegenstelling van ‘tegen’. En dat betekent allemaal dat de ik onder de hoede staat van een machtig beschermer. De ‘uitzichtloosheid’ waar Van de Watering het over heeft, bestaat alleen aan de oppervlakte; bij nader inzien is de ‘blinde muur’ de ‘open ruimte’: de tweede strofe zegt: ‘ik ben in de wind’.

*ik ben in de wind
de wind die mij stukslaat
als bliksem pygmeeënstammen
in de zwarte wereld
omringd door mijn kille
ijswitte machine van gezichtsindrukken*

Op zichzelf beschouwd is de uiting ‘ik ben in de wind’ een voor veel te veel interpretaties openstaande mededeling, zoals Van de Watering zegt. Maar in verband gebracht met de engel wordt het aanbod van bruikbaar

materiaal redelijk beperkt. Men kan denken aan inspiratie, entoesiasme, geestdrift, vervoering, extase, genie; dat is de ene poot om op te staan. Men kan ook denken aan de

[p. 168]

levenbrengende adem - de andere poot, en ik verkies het om aan beide te denken: een windhoos van de geest, die daarin alles wat zo netjes gerangschikt was volgens de regels van de kunst en van de rede, ondersteboven smijt - en nieuw leven geeft aan wat op die manier te gronde ging, of die in ieder geval de voorwaarde schept voor de creatie van onverwachte, verrassende, overrompelende (de wind die mij stuk slaat), nieuwe ordeningssamenhangen.

Ervaren, denken, doen - daarvan is in deze tweede strofe sprake. Wie twijfelt eraan, dat de eerste drie regels hier een ervaring verwoorden? En één, die, zoals Van de Watering zegt, de ik in zijn totaliteit aanpakt. Een ervaring, zo intens, dat het eigenlijk een wonder is, dat ze in een denken kan worden uitgedrukt - want, nietwaar, de drie regels verwoorden ook een denken, - bv. een? reflecteren? bij? terugblik? Of is het veeleer een denken dat zich voltrekt *tijdens* de handeling die wordt ondergaan: het blootstaan aan de tuimel van beelden: een proefondervindelijk, een lichamenlijk erfahrbaar denken: de expressie van een introspectie? Of is mogelijk de eenheid van ervaren, denken en doen nog groter, en voltrekt zich hier, al handelend met de materie, het denken, en is dát de ervaring van bloot te staan aan de vervoering (de wind) die in een brain-wave de ik vervult met gevoelens van macht en van onlust: de drangreden tot creatief handelen? Is het absurd te geloven dat zich hier aan de ik een voorstelling aandient, ontworsteld aan het lichamenlijk stoeien en vechten van de artist met diens materiaal? Dat de bliksem van zijn genie pygmeeënstammen blootlegt in de op handen zijnde schepping, ontlokt aan klodders inkt en verf en de witte, uitgespaarde restfiguren?

We zijn al aan de laatste regels van de strofe toe, merk ik. Een zwarte wereld van Pygmeeën doemt op: *de* zwarte wereld, die van het onbewuste. *Gezien*, zichtbaar gemaakt door het bewustzijn: in een flits. 'Gekoloniseerd' door het technisch kunnen van de kunstenaar die, bij het automatisch, d.i. werktuigelijk, dus mechanisch handelen, blind, met de ogen dicht, kille, ijswitte restfiguren overhield, waar hij eveneens betekenis aan gaf, toen hij er gezichtsindrukken in 'herkende', 8 en die indrukken misschien ook wel daadwerkelijk aanbracht: met een vuile vinger (vlakdruk), of met

[p. 169]

een pen, of de achterkant van een penseel.

Kil, ijswit: de figuren van Luceberts beeldend werk hebben doorgaans geen opgewekt, eerder een gespannen uiterlijk.

Ik citeer uit Van de Waterings boek op p. 23 dat r. 7 ('in de zwarte wereld') te lezen is 'als voortzetting van de zin die begonnen is met *ik ben* (r. 4). De zo ontstane zin:

ik ben/ in de zwarte wereld/ omringd door mijn kille/ ijswitte machine van gezichtsindrukken

kan () worden gelezen:

() met *ben* als zelfstandig werkwoord, en *omringd* enz.

() als bepaling bij *wereld*: geparafraseerd: ik bevind mij in de zwarte wereld die (= de zwarte wereld) omringd is door (enz.); of met een meer existentieel *ben*: ik besta, leef, existeer (enz.)'. 9

Deze identifikaties van de ik met zijn schepping zijn niet alleen mogelijk en denkbaar: ze zijn noodzakelijk: zij vloeien onmiddellijk voort uit de lichamenlijke omgang met de stof. Er is in het creatieve proces een eenheid van denken, doen en handelen, waarbij creator en stof wel te onderscheiden maar niet te scheiden zijn: het materiaal zelf is medescheppend aan wat er aan kunst ontstaat. Men mag concluderen - en Van de Watering komt daar op p. 129 van zijn boek dicht bij, maar naar mijn smaak niet dicht genoeg -: de ik is, in zijn kunst, zijn kunst.

Ik vind dat de hier gegeven interpretatie van de tweede strofe op natuurlijke en ongezochte wijze aansluit op de eerste en de vijfde. Het elegante van de interpretatie is, dat zij níet over schijven loopt, die een logische gedachteontwikkeling in de weg staat. De hakke-takkerige versplintering van het gedicht die het gevolg is van een niets ontziende vorm van close reading ontbreekt hier, dank zij een werkhypothese, die ontleend is aan het gedicht zelf - althans, aan een fragment ervan, dat voor directe, onbevangen interpretatie open staat: de vijfde strofe. Dat we tot nu toe met die hypothese uit

[p. 170]

de voeten konden, betekent misschien wel, dat we die in de toekomst kunnen blijven hanteren.

*ik ben door de kunst
klam voorhoofd in de lucht en
als een nerveuze zeester
er is kunst*

De dubbelzinnige eerste regel van de derde strofe zegt (en herhaalt) dat:

1. de ik zijn 'zijn' in de kunst tot uitdrukking brengt
2. hij zijn bestaan als kunstenaar aan de kunst dankt.

Maar de zin die op zich deze dubbele betekenis heeft (en die die betekenis niet meer verliezen zal), moet worden doorverbonden naar de volgende regel, wil men die niet als een zinloos ding beschouwen in het geheel. Er ontstaat dan wel een zin die ongrammaticaal genoemd moet worden, - een deformatie, die mogelijk perspectieven opent die je niet verwacht. Is de deformatie van interne of externe aard?

De affecten die wij bij de tweede strofe hadden kunnen noemen in plaats van ze alleen maar te suggereren (zie overigens noot 9): angst, intense arbeid, extase, sensaties van vervreemding en verloren gaan in onbekend terrein, zijn allemaal, en ieder voor zich in staat het voorhoofd van het klamme zweet te voorzien. Er is dus best een verband aan te nemen tussen die affecten en dit gebrabbel, een noodzaak van psychische aard voor dit ontregeld taalgebruik: wanhoop, doodsangst, radeloosheid...

*ik ben door de kunst
klam voorhoofd in de lucht*

De parafases die Van de Watering geeft, op p. 27 bevredigen niet. Ik citeer: 'De kunst is er de oorzaak van dat het klamme (angst)-zweet mij uitbreekt; of: de kunst bezorgt mij angstzweet' -
Waarbij in de tweede parafrase de haken om 'angst' suggestievelijk meteen maar zijn weggelaten. Maar een echt bezwaar dat ik op wil

[p. 171]

werpen is, dat in Van de Waterings parafrase het woordje 'mij' ingeslopen is, zonder dat de tekst daar aanleiding toe geeft. Hij zou natuurlijk gelijk hebben als er stond:

*ik ben door de kunst
mij(n) klam voorhoofd in de lucht*

of iets dergelijks. Maar juist door het ontbreken van een nadere aanduiding aan wie dat hoofd toebehoort, worden er voor de interpretatie allerlei wegen open gemaakt. De gegeven volgorde in de tekst is raadselachtig; dat zal men met mij eens zijn. De inversie is al heel wat eenvoudiger:

*klam voorhoofd in de lucht
ben ik door de kunst*

al is het waar dat door deze manipulatie de dubbelzinnigheid van 'ik ben door de kunst' verloren gaat. Is dat dan misschien de reden, waarom Lucebert deze, meer voor de hand liggende volgorde, niet koos? De heuristiek van de inversie is niettemin groot genoeg: zij levert ons van de regel 'klam voorhoofd in de lucht', in verband gebracht met 'ik', twee duidingen:

1. 'ik' = schepper tijdens het creatieve proces
2. 'ik' = schepping, - de voorstelling op het platte vlak.

Ik geef nu mijn interpretatie van deze en de volgende regels in de volgorde van de tekst van het gedicht:

a. van de schepper uit gezien:

De zeer actieve, intense, creatieve arbeid (waar ik mijn betekenis aan ontleen en) waarbij ik handen en voeten te kort kom (zodat ik op een zeester lijk), maakt mij in hoge mate nerveus en geëmotioneerd, en brengt me het klamme zweet op het voorhoofd, (maar) er is kunst.

b. Door de kunst besta ik: de voorstelling van een in de lucht geschilderd voorhoofd (= ook aangezicht). Het drukt angst

[p. 172]

uit, spanning. Bovendien heb ik het aanzien van een zeester, 10 (maar) er is kunst.

De tweeduidigheid van deze strofe stemt overeen met ons inzicht, dat het lichamelijke contact tussen maker en materiaal hun identifikatie rechtvaardigt, en beide gezichtspunten hebben dan ook hun recht van bestaan. Men zou alleen nog willen weten, welk verband er tussen voorhoofd en zeester bestaat.

'Klam' en 'nervuus', saamhorige begrippen, brengen twee ver van elkaar liggende gebieden als 'lucht' en 'zee' bij elkaar: twee ruimten, die een vlak van symmetrie gemeen hebben. Een rijk van de luchtmens, *die identiek is* aan de bewoner van het rijk van het duister. Twee rijken, samengevoegd tot één ruimte van het volledig leven: de zoveelste poging om het dualisme van geest en materie, kunstenaar en kunst, het ene en het andere rijk, dit van het bewuste en dat van het onbewuste, hoofd en ster, op te heffen. Dat blijkt: want uit de expressies:

1. 'ik ben klam voorhoofd in de lucht als een nerveuze zeester'

en

2. 'als een nerveuze zeester er is kunst'

leidt onze vrije associatie op de open ruimte van de vrije interpretatie af:

I ik ben in de lucht

ik ben in de zee

dus: ik ben in de lucht en in de zee.

II de zeester is 'ik'

de zeester is kunst

dus: ik ben kunst.

Daarbij: dit is allemaal waar en gelijktijdig waar. Niet voor de objectieve wereld van getal en ruimte natuurlijk, maar voor die van de intense beleving van de optimaal creatieve activiteit. De overweldiging door deze visionaire ervaring provoceert dit geraffineerde gestamel. Deze extatische sensatie is ongeveer het nauwkeurig tegendeel van de 'benauwenis' die Van de Watering op p. 32 in de

[p. 173]

derde strofe ziet.

We stappen over op de vierde strofe:

ik tril

mijn omzichtige naaktopnamen

in de zomer zijn pagehaar

arm en bang

Over het netwerk van lijntjes, stippeltjes, e.d. zet Lucebert 'met opzettelijk beverige lijn (hij weet a.h.w. niet waar pen of penseel zijn hand voert) zijn figuren neer'. Ik mag parafaseren:

ik trek mijn beverige lijn

mijn oog herkent in deze vruchtbare fase (zomer) - en *neemt* in zich *op* - de contouren (omzichtige; dit woord is hier veelduidig: de kubist tracht a.h.w. om het ding heen te zien, kanten ervan waarneembaar te maken, die van het standpunt van de centrale perspectief niet waarneembaar zijn) van één of meer naaktfiguren. Deze contouren zijn opgebouwd uit lange, golvende, jeugdige, pagehaarachtige lijnen, die niets (arm) hebben van artistieke krullendraaijerij. Ze zijn integendeel aarzelend - als wist ik niet waarheen de pen mijn hand voert - ze zijn 'bang', d.i. voorzichtig, omzichtig, op het vlak neergeleid.

Het trekken van de beverige lijn houdt drie dingen in:

1. het volgt de innerlijke beweging van 't psychische (er is innerlijk trilling, die *werkelijk* de hand bestuurt)

2. de hegemonie van het gevoel is in deze zoekende fase beslissend

3. waardoor de kritische ingreep van de rede, deze spelbreker, tot nader order wordt uitgeschakeld (niet voor immer natuurlijk - eens moet de geest een oordeel uitspreken over het resultaat van het zwoegen en ploeteren).

De volgende strofe, die we in het begin al van wat dichterbij bekeken, vertoonde twee kanten: een getekend oor, maar eveneens de voorstelling van het oor als middelpunt van het lawaai der

[p. 174]

wereld. Nu we het opnieuw tegenkomen, is er misschien ook iets meer van te zeggen - we zijn immers een beetje

wijzer geworden, dan we waren aan het begin. Zou bv. deze vijfde strofe ook een beeld kunnen zijn van hoe iets - bv. een schuwe schelp - onbemerkt en ongemerkt - door de zee geborgen wordt, d.i. in het onbewuste wordt gedrongen, d.i. uit het bewustzijn verdrongen wordt? Het onbewuste kwamen we eerder tegen, in een ander beeld: in dat van de zwarte wereld. Het ligt misschien ook wel in de rede van de dingen juist het oor met de zee, onbewustheid, gevoel te verbinden - zeker als we in de zesde het oog gesitueerd zien in de lucht, het domein van het voorhoofd, het bewuste, dat kil, maar ook beangst, observeert. Een oog is immers een gnostisch, kennend orgaan, terwijl het oor veel meer het gevoel toekomt: het is een fatisch orgaan.

De vijfde strofe, de centrale, is een buitengewoon belangwekkende strofe.

1. Hij geeft een getekende of geschilderde voorstelling weer.
2. Hij verbeeldt het verdringingsmechaniek.
3. Het afgebeelde oor is ook als gehoorzintuig geactiveerd.

Wordt door dit laatste het gedicht over schilderen tevens een gedicht over dichten? Ik geef in een overzicht in noot 11 de elementen, met behulp waarvan men dit gedicht kan lezen als een gedicht dat ook over dichten gaat. Waarmee Lucebert het mirakel volbracht dat de ik zich niet alleen vereenzelvigd met zijn beeldende kunst, maar ook met zijn poëzie, en dat in die vereenzelviging de ongescheidenheid van oog en oor wordt getoond, en dus ook die van het rijk van het bewuste en dat van het onbewuste: de ruimte van het volledig leven.

Ik wil nu even stilstaan bij de zesde strofe, en in samenhang daarmee nog es iets zeggen over de vijfde, en over een deel van de interpretatie die Van de Watering van die vijfde geeft.

*draven de bejaarde wolken
die nog nestharen dauwdruppels torsen en
dat is een oog*

[p. 175]

Een strofe voor close readers! Wat al mogelijkheden, wat een paradijs voor haarklovers! Ik begin met close reading, tot ik het punt bereikt heb, dat ik er niet meer in geloof.

Kunnen bejaarde wolken draven?

Wanneer ik denk aan 'een bewolkt voorhoofd', vaar ik dan op het kompas van de eigen associaties, of valt dit nog binnen de grenzen van de close reading? En hoe zit dat als ik bij bejaarde wolken aan grijze wolken denk - zoals ook Van de Watering wel doet (op p. 54);? En als ik me bedenk dat de uitspraak van 'drijven' voor een Jordaner 'draven' is?

Odysseus en de Sirenen! De close reader en het Woord! Het autonome alstublieft, want iedereen begrijpt dat hier het objectieve woord in het objectieve oor glijdt.

Ik zoek steun bij de voorstelling. Want de zesde is óók als een fragment van een afbeelding op te vatten. Op tal van tekeningen en schilderijen van Lucebert is de haardos een wolkachtig gevaarte of een bewolkt aangezicht, waar de ogen zich a.h.w. aan optrekken, zodat de indruk ontstaat, dat zij de wolken - met vaart neergezet, dravend, en niks geen beverig geaarzel meer in de lijnvoering, natuurlijk niet, er is geen lijn, er is een kwast, er is onomlijndheid, geklodder - en voortgang in 't eindelijk op gang gekomen drijven - torsen. Of omgekeerd, zoals Van de Watering ook zegt. Bejaarde, dus grijze wolken. Ook zij torsen 'nestharen dauwdruppels'.

Nog, wat betekent 'nog', close reader? Heeft het woord betrekking op het moment? Op een hoeveelheid? Een verwachting of tegenstand? M.a.w. zullen wij lezen:

1. die hier en nu nestharen dauwdruppels torsen
2. die ten overvloede etc.
3. die desondanks, zelfs dan, etc.
4. die wel wel, zo zo, God nog an toe, etc.

Van de Watering wijst terecht op de oppositie 'ouderdom' - 'jeugd(igheid)' en spreekt er zijn verbazing over uit (op p.37). Maar het doorbreken van het verwachtingspatroon (door Lucebert) bezweert hij (op p. 51) door de rationalisatie 'de wolken zijn onvolgroeid' of - wat natuurlijk ook kan, maar geen verbazing

[p. 176]

meer hoeft te wekken: 'de dauwdruppels zijn onvolgroeid'. Wie ervan uit gaat, dat vooral het onverwachte stilistische kwaliteit heeft, vermoedt dat Van de Watering hier de verkeerde keuze doet. Het gaat er niet om de tegenstrijdigheden af te zwakken, ze moeten worden verklaard. En dan in samenhang met de rest van het gedicht. Want alleen zo maken we het onbewuste, dat we al es eerder tegenkwamen, actief. Die bejaarde wolken zijn hun jeugd niet vergeten, en de dingen uit hun jeugd niet. Zij nemen die, voor mijn part, naakt in zich op, - maar omzichtig, want men weet dat dit direct niet gaat. Zij zijn een soort prima materia voor een schilderwerk,

een gedicht, een leven, een lot. De wederkerigheid blijft natuurlijk: de jeugd draagt de ouderdom, de ouderdom draagt de jeugd. Zo onthult zich de voorstelling, de afbeelding, als een meditatiesymbool, een aanleiding tot introspectie. En zo mogen we dus ook de voorstelling laten voor wat die is, nu zij is uitgediend.

Tegen een bepaald deel van Van de Waterings interpretatie van de vijfde en zesde strofe heb ik een grondig, vooral esthetisch bezwaar. Hij heeft zich bij dit onderdeel van zijn behandeling laten leiden door de parallellie die hij in beide strofen ziet (p. 36), en komt daardoor op het idee - en ik vereenvoudig hier even - dat de zin 'wolken torsen droppels' voldoende aanleiding moet zijn om uit de zin 'golven bergen een schelp' in 'een schelp' een subject van 'bergen' te zien (omdat in de andere zin 'droppels' dat kan zijn bij 'torsen'). De zin 'golven die een schelp bergen' wordt dus ongrammatikaliteit aangepraat. Waarom doet Van de Watering dat?

Om op die vraag te kunnen antwoorden, voeren wij de lezer langs het brede pad, dat tot het smalle leiden moet in het eind:

Op p. 50 van zijn boek geeft Van de Watering van de zesde de volgende interpretaties:

1. tot op dit ogenblik torsen de wolken ondanks hun gevorderde leeftijd dauwdroppels als teken van hun onvolgroeidheid (de wolken zijn onvolgroeid)
2. (niet de wolken, maar de dauwdroppels zijn onvolgroeid):

[p. 177]

- a. de bejaarde wolken torsen dauwdroppels die nog tekenen/eigenschappen vertonen van hun pas ontstaan zijn; het zijn dauwdroppels in statu nascendi;
- b. (de omkering van a.): de bejaarde wolken worden getorst door dauwdroppels die nog tekenen/eigenschappen vertonen van hun pas ontstaan zijn.'

In zijn argumentatie hierna begeeft de interpretator zich in allerlei natuurkundige beschouwingen en komt dan tot de spitsvondigheid dat dauwdroppels wolken kunnen torsen, omdat de eerste de laatste weerspiegelen. Zijn geploeter met fysische verklaringen brengt hem de uitkomst, dat het oog onvolmaakt is. Langs deze argumentering:

1. dauwdroppels dragen wolken doordat ze die weerspiegelen.
2. wolken verhinderen het directe schijnen van het zonlicht.
3. het weerspiegelde beeld is niet helder, niet volmaakt.

Laten we realistisch zijn en waarheidlievend.

Wanneer Van de Watering zijn eerste premisse op de lezer loslaat, schrijft hij iets op, dat noch door de lezer, noch door hem, noch door wie dan ook ooit is *waargenomen*. Hij schrijft alleen maar op, wat hij *weet*.

Mag een lezer tegenover een dergelijk ideoplastisch woord het zijne plaatsen, en zeggen dat Van de Waterings conclusie vals is, omdat de lezer *weet*, dat de weerspiegeling van de wolken in de droppel volmaakt *behoort* te zijn?

Is het niet dwaas om te zeggen:

1. Dauwdroppels dragen wolken doordat ze die weerspiegelen, maar
2. die weerspiegeling is onvolmaakt, omdat
3. de objecten die weerspiegeld moeten worden, pas naar behoren weerspiegeld kunnen worden, als ze er niet zijn?

Wat zoekt Van de Watering?

Het licht, het oorspronkelijke licht: het Licht, waarvan in ons kwalijk jammerdal alleen een zwakke afspiegeling te vinden is.

Zo is er - en daar was nu juist die parallellie voor nodig - ook geluid, het oorspronkelijke geluid: Geluid, platonisch snoepgoed, hoger honing, hoger zoemen. Maar natuurlijk dringt ook dat tot

[p. 178]

ons door in verzwakte, in vervormde staat. 'Holle golven,' zegt hij, zijn 'nietszeggende klanken'. En op de bladzijde waarop hij dit zegt (52) is hij dusdanig aan het platoniseren, dat horen-en-zien in oor en oog vergaat. Waarom dan, om op onze vraag terug te komen, schreef Van de Watering de zin 'golven bergen een schelp' ongrammatikaliteit toe? Om de parallellie in grammatikaal opzicht samen te doen gaan met dit platonisme: 'het oog is onvolmaakt - het oor is derhalve eveneens onvolmaakt'.

Wat hij daarbij over het hoofd ziet, is dat al dit geredeneer volkomen in strijd is, met wat Lucebert voorzweefde, toen hij dit en soortgelijke gedichten schreef:

er is geen 'hoger' licht, er is geen 'hoger' geluid. Alles is in de wereld: de wereld is de som van alle realiteit. Er is dan ook geen overwolks gebied, geen overwolkse taal, er is alleen het aardse, het lichamelijke - althans dat mogen we hopen. Er is een lichamelijke taal, die niets van het 'zielhaam' moet hebben. 13 Er is alleen het

'lawaai van de wereld': jazz, bop, muzische klanken, antirationele taal in woord en beeld; er is alleen het licht van de wereld' om het zo maar es in een parallel te noemen: Arp, Klee, Miró. Zaken waar oog en oor zich niet zonder genoeg aan overgeven, onder verwaarlozing desnoods van het rationele.

Naar aanleiding van Van de Waterings beschouwing van de zesde strofe vraag ik me af, of het verkeerd is te denken, dat een dichter niet direct uitgaat van natuurkundige overwegingen, omdat hij tot nog toe altijd toe kon met wat de natuur hem aan *symbolen* aanreikte. Is het raar om te veronderstellen dat de zesde geïnterpreteerd kan worden als:

'Het zich snel voltrekkende (dravende), in de tijd zich ontwikkelende scheppings- of levensproces draagt de levenwekkende, creatief medewerkzame elementen uit het intens doorleefde verleden (nestharen dauwdroppels) in zich' - (vgl. Vestdijks poëzie-opvatting in *De glanzende kiemcel*)? Tegen het inzicht dat het verleden beslissend is voor het verdere levens- of scheppingsproces valt weinig of niets in te brengen. Tegen de vereenzelviging van dit

[p. 179]

inzicht met een 'oog' (= bewustwording) evenmin.

*dit trilt
een lichaam vol lispelende wielen
op een slippende weg tussen trappen
dit trilt*

De zevende strofe biedt weinig houvast voor een interpretatie. Ik probeer het met een hypothese:

de extase is.

(Er is) een a.h.w. mechanisch bewogen lichaam, op een moeilijk begaanbare weg, die van fase naar hogere fase voert, - trillend.

Om de juistheid hiervan te bewijzen, moet ik de gevolgtrekkingen die eruit voortvloeien, toetsen aan de feiten die ik heb.

De moeilijk begaanbare weg van fase naar hogere fase zijn we al een keer gegaan: een gedicht over tekenen, schilderen, blijkt een gedicht over dichten, over de eenheid van oog en oor, de vereniging van twee gebieden, de ruimte van het volledig leven, en over de vereenzelviging van die ruimte met de ik. Hier hebben we de mystieke dimensie, die Van de Watering al in dit gedicht vermoedde van de derde regel af.

En het mechanische kwamen we tegen. In het automatische van de tekenende hand, in het 'mechanische' ontstaan van onvermoede gezichtsuitdrukkingen, in de spontane articulatie van klanken, niet door de rede gecontroleerd (r.10/11). In de 'andere' betekenissen van het woord, die het lispelen en het slippen in dichter en lezer ontketenen. De extase zagen we ondergebracht in r.4 en 5. Er *zijn* aanknopingspunten tussen hypothese en feiten. De zevende beschrijft een manier van werken, vol risico's. Een eenheid van denken, doen en ervaren, een creatief proces, een mystieke weg.

*dit is kunst
koud en dorstig te verdampen
te verstenen van honger en hitte*

[p. 180]

De achtste strofe:

Alweer iets voor de fijnproevers onder de close readers.

Maar wie van het schilderen uitgaat, heeft het nogal wat eenvoudiger: vluchtige stoffen verdampen, waardoor de niet-verdampende verstenen.

Een schilderij droogt in; het staat bij kamertemperatuur (koud) vocht af (dorstig); de verfstof, de kleur, die licht (is ook: hitte) absorbeert (hongerig), versteent. Dit geldt ook voor het dichten: inkt gedraagt zich niet anders. En ook bij het pratend dichten geldt dit: een gedicht is een vochtig voortvluchtig lichaam: het voorgedragen gedicht versteent in de geest van de hongerende hoorder.

En bovendien geldt het voor het mystieke: de engel - de vloeibare - verdampt; de andere - zijn beeld - versteent en blijft als ding bij ons: op aarde, op de wereld, waar alles is.

*dat is een oog
dit is een oor*

*trilt en er is
kunst*

De laatste!

Hier zijn een paar lezingen mogelijk. Maar hoe je ook leest, de laatste twee regels vormen, ook als 'trilt' in de gebiedende wijs staat, een implicatie: het onderstelde ('trilt') heeft noodwendig het gestelde ('er is kunst') ten gevolge. Is de inversie ('bij kunst is er trilling') ook waar, dan vormen de regels 34 en 35 een definitie, en dan geldt:

A. als een oog, een oor, een lichaam trilt
en B. als licht, geluid, het innerlijk leven trilt
dan is er kunst - en omgekeerd.

In beide categorieën (A: de instrumenten en B de bronnen) is het menselijk element aanwezig: zonder mens, geen kunst.

Maar dat betekent dat voor kunst noodzakelijk is: het lichaam en het innerlijk leven - het licht, het geluid, het oor, het oog; dat is de ruimte van het volledig leven. En dát is kunst: het tot uitdrukking brengen van die ruimte: die ruimte te doen trillen.

[p. 181]

Buitengewoon bont maakt Van de Watering het, wanneer hij 'kunst' van het 'trillen' losmaakt (p. 71), omdat hij voor de achtste strofe geen bevredigende interpretatie weet. Zo neemt hij in de negende een paradox waar (die er niet is) en concludeert dan: het woord 'kunst' (r. 35) is de uitdrukking van een ambivalente houding ten opzichte van het genoemde verschijnsel'. Er is sprake volgens hem van 'ironische distantie', vooral als je bedenkt dat er ook een uitroepende woordzin bestaat met 'spottend-denigerende strekking (en bijbehorende intonatie): "Kunst!"' (p. 72).

Onhistorischer beschouwing lijkt me moeilijk denkbaar.

Ik weet natuurlijk dat Lucebert vaak genoeg zich spottend-denigerend over kunst heeft uitgelaten, maar dan had hij het toch wel over kunst van anderen - bv. in zijn *verdediging van de vijftigers* - nooit over die van hemzelf of zijn strijdmakers. Wie in staat is in het onderhavige gedicht zoiets als zelfspot te lezen, miskent het historische feit, dat Lucebert van begin af aan, en ook in '52 nog, strijd voerde. Moet geloven dat hij spottend zijn inzet voor een zaak die hem alles waard was, zou willen relativiseren. Miskent het psychologische feit dat Lucebert niet van plan was, zijn vijanden wapens in handen te geven. Dat doet hij nog niet eens in *ik draai een kleine revolutie af*, waarin hij wel de grootheid van de Nederlandstalige revolutie verkleint, maar niet de zaak waar het hem om te doen is: de kunst.

Nabeschuwing

Wanneer ik mijn tegeninterpretatie overzie, en die met deze van Van de Watering vergelijk, moet ik vaststellen, dat de close reading het in vrijwel alle opzichten aflegt tegen de rotzooi-maar-aan-methode, die - zonder reminiscentie aan de kunst van Karel Appel - zou kunnen worden aangeduid als 'vrije interpretatie', d.w.z. zonder vooropgezet systeem, maar open voor alle mogelijkheden.

Mijn vertrouwen in de close reading-methode - toch al niet sterk van aanvang af, is nu wel helemaal zoek. Wat het meeste tegenvalt,

[p. 182]

is dat deze weg niet geleid heeft naar de centrale plaats, die de vijfde strofe inneemt, waar de symbolen van het beeldende, poëtische en onbewuste samenkomen - symbolen, van waaruit het mystieke wordt gevoed.

Omdat ik het nu toch over die mystiek heb, wil ik in deze nabeschuwing meteen het tweede hoofdstuk van Van de Watering ter sprake brengen (dat handelt over 'mystiek en literatuur'), omdat ik er ná de interpretaties van de gedichten die me nog te wachten staan in dit boek, zeker niet meer toe komen zal. Helemaal willekeurig is dit trouwens niet: ook Van de Watering bereidt dit hoofdstuk al min of meer voor in zijn hoofdstuk over *ik ben met de man en de macht*.

Wat hem in dit tweede hoofdstuk voor ogen staat, is een zuivering van het begrip 'mystiek' als literaire term. Dat is niet eenvoudig, - de term kan niet zo maar gereserveerd worden voor literaturen, die in een Europese (lees: christelijke) beschaving thuis horen. Er is ook een Joodse, Mohamedaanse, Oosterse mystiek. Daarbij komt dat het object waarmee de mysticus zich verenigen wil, en dat 't voorwerp van zijn verering is, niet altijd een persoonlijke God hoeft te zijn. Van de Watering noemt als alternatieven het onpersoonlijk goddelijke, het absolute, het levensbeginsel zelf, de natuur, het zelf etc. Tenslotte komt de mystiek genoemde ervaring, die een

algemeen menselijke is, door de eeuwen heen in veel kulturen binnen en buiten de religies voor (p. 81). Hem gaat het erom de hierboven vaagweg omschreven vormen van mystiek nader te bepalen - materieel en formeel. Allerlei andere vormen van mystiek, bv. deze die verbonden zijn aan astrologie, alchimie e.d. beschouwt hij als een 'Feld für Schwärmerei der Gebildeten', en daar wil hij natuurlijk niets mee van doen hebben, vandaar dat men in zijn literatuurlijst vergeefs zoekt naar een boek als *De toekomst der religie* van Vestdijk. Op p.86 en 87 geeft hij zijn definitie naar de inhoud, t.w. een antwoord op de vraag wat de mystieke ervaring is, en op de vraag door welke kenmerkende eigenschappen ze kan worden begeleid. ¹⁴ Ik geloof er geen moer van dat de mysticus die zich één voelt met het voorwerp van zijn streven, ook maar in staat is achteraf iets over zijn zielstoestanden

[p. 183]

mee te delen, anders dan in beelden, en evenmin geloof ik, dat een buitenstaander uit het gedrag van die mysticus af kan leiden, dat hij een mystieke ervaring ondergaat. Wanneer de definitie van Van de Watering opgaat voor mystici, dan lopen er heel wat rond in psychiatrische klinieken en in de psychedelische sfeer. De formele component van zijn definitie bestaat in een te schrijven lexicon van bijzondere uitdrukingsvormen en -middelen: woorden, beelden, voorstellingen, stijlfiguren en procedures. Men voelt wel: ook hier kan de psychiatrische literatuur in de gevoelde behoefte voorzien, maar: wat is nu mystiek? ¹⁵

Ik keer terug naar het eerste hoofdstuk van *Met de ogen dicht*. Ik verschil met de auteur van mening op enkele van de door hem op p. 76 en 77 genoemde punten:

1. De toestand in het gedicht wordt niet gekenmerkt door passiviteit.

Er is een eenheid van denken, handelen, ervaren.

Passiviteit is niet een kenmerk van mystieke ervaring, en zeker niet van dit gedicht. Veeleer is zelfwerkzaamheid hier aan de hand - zelfwerkzaamheid van de kunstenaar en van het materiaal: de druipende verf, het kapotvallende woord, de bliksemschicht van de brain-wave. De mysticus moet iets doen, iets beleven, iets denken, en dit denken, doen en proefondervindelijk meemaken voert niet tot theorieën en bespiegelingen, maar tot 'praktijken': gedichten, schilderijen, - zelfkennis, d.i. kennis van het Zelf.

2. De mysticus die hoogmoedig is (p. 77) is geen mysticus, maar een Walter Mitty.

De mysticus is *na* de mystieke ervaring een *ander* mens.

NOTEN [op p. 225-227]

1. [Met de gnostische lamp](#), p. 112. 🟢
2. [Met de gnostische lamp](#), p. 120-122. 🟢
3. [De kunst van het falen](#), p. 27. 🟢
4. Op p. 16 van zijn boek maakt Van de Watering de interessante opmerking, dat in Luceberts poëzie niet de versregel, maar de strofe als eenheid fungeert. Men kan bij Lucebert (en in het algemeen bij de vijftigers) niet goed van verslibrisme spreken. Om strofische poëzie van verslibristische, expressionistische en experimentele poëzie terminologisch te scheiden, heb ik altijd gesproken van 'strofe' in het ene geval, en van strofoïde in de andere. Ik stel me nu voor om in het vervolg bij de bespreking van experimentele poëzie te spreken van 'vrije strofe' - dit in ieder geval te bedoelen, ook als ik 'strofe' schrijf - en trek dus voor mezelf een consequentie uit Van de Waterings observatie. 🟢
5. [Met de gnostische lamp](#), p. 95. 🟢
6. Zie V.d.W., *Met de ogen dicht*, p. 47.
Van de Waterings suggestie is ongeloofwaardig, omdat Lucebert de lezer altijd een aanwijzing geeft, wanneer hij het werkwoord te grazen neemt.
bv. 'ik ben zo verwonderd overwon
derlijk...' (*vrolijk babylon*)
of: 'en schande terg t hen'
(*de spiegel draait haar raad*)
of: 'we laten ons niet langer bela
zero...' (*voor de dichter g.k.*)
Een dergelijke aanwijzing ontbreekt hier. 🟢
7. Citaten uit Willemijn Stokvis, *Cobra*, p. 212. De cursiveringen zijn aangebracht. 🟢
8. Zie bv. Lucebert, *Drie lagen diep, twee hogepriesters*, op p. 34.
Deze tekening is w.i.w. niet uit de periode 49/53, maar ook in die tijd zijn er tekeningen en schilderijen aanwijsbaar, waarin restfiguren betekenis krijgen, doordat ze van een voorstelling worden voorzien; bv. *Daedals*, waarvan een afbeelding in Stokvis, *Cobra*, op p. 295. 🟢
9. Ik geef de interpretaties liever in deze noot.
A.v.:
1. Ik bevind mij in de zwarte wereld, etc. = ik ben proefondervindelijk aanwezig in een duistere, ondoorgrondelijke wereld, die, op zijn beurt, mij schept. (Ook V.d.W. komt tenslotte tot deze conclusie, nl. bij zijn behandeling van de derde strofe op p. 28 van zijn boek). De belangrijkste belevingsfactoren hier zijn gevoelens van onlust, misplaatstheid, verwondering, angst, verloren zijn, rebellie, maar ook van extase, macht, uitzicht, hoop op inzicht door berekening.
2. Ik besta, leef, existeer, etc. = de zwarte wereld geeft mijn bestaan zin, zoals ik zin geef aan de zwarte wereld.
Belevingsfactoren: het bestaan is niet bodemloos; de stof zelf heeft een leven dat het mijne bergt; mijn leven wekt het leven dat, in de stof verborgen, slapende was. (zie ook V.d.W., p. 28; voorts Stokvis, *Cobra*, p. 86). 🟢

10. Een zeester, de *gestalte* ervan, heeft iets antropomorfisch: twee armen en benen en een hoofd. Toevalligerwijs bestaat er van Lucebert een schilderij, dat ongeveer voldoet aan de beschrijving 'voorhoofd = zeester', nl. het schilderij 'Daedalos', waarvan een afbeelding in Stokvis, *Cobra*, p. 295. Het werk is van 1952. 🟩
11. De punten waarlangs dit gedicht te lezen is als één, dat handelt over dichten:
- 1. = engel
 - 2. 'blinde muur' : ook schrijf- en tikpapier is een plat vlak.
 - Poëzie is door de versregellengte gebonden aan een plat vlak.
 - 'karkas': het gedicht in staat van wording is een karkas, dat evenals een schilderij of tekening, gaandeweg moet worden 'ingevuld'.
 - 3. mediterend.
 - 4/5. de (door de engel gebrachte) inspiratie.
 - 6/7. de intuïtie doorlicht plotseling onbekend land, het onbewuste
 - 8/9. zodat het bewustzijn weet krijgt van wat daar omgaat; een kwaad geweten.
 - 10-13. de kunst verenigt het bewuste en het onbewuste tot één ruimte
 - 14. de beweging van het psychische
 - 15. volg ik bij de keuze (opname) van de van hun clichématigheid ondane (dus: naakte) woorden
 - 16. zij zijn in deze vruchtbare fase kwetsbaar
 - 17. onzeker, stamelend
 - 18-21. 'mijn gedichten zijn gevormd door mijn gehoor'
 - 22-24. het verleden is medewerkzaam in de creatie van het heden
 - 25-28. de fase van overleg en inval, het risico van mislukken: de innerlijke ervaringen
 - 29-35. zie mijn interpretatie in de tekst. 🟩
12. Zie bv. Lucebert, *Gedichten 1948-1963*, de tekening op p. 106. 🟩
13. Zie *Met de gnostische lamp*, p. 83 en 138. 🟩
14. **Definitie** (inhoudelijke component): de mystieke ervaring is een bewustzijnstoestand of geestelijke staat die zich van andere bewustzijnstoestanden onderscheidt door een aantal kenmerkende eigenschappen, waarvan de belangrijkste is: het ervaren van eenheid, een-wording of vereniging met een object, dat door het subject van de ervaring - afhankelijk van diens culturele, religieuze of filosofische context - wordt geïnterpreteerd als: een persoonlijke God, het onpersoonlijk goddelijke, het absolute, het levensbeginsel zelf, het universum, de natuur, het diepste eigen ik of zelf, het onbekende, het andere, het niets.
- Andere kenmerkende eigenschappen zijn:
- de ervaring heeft, naast en ondanks overeenkomsten met gevoels- of gemoedservaringen, een uitgesproken ken-aspect: er wordt kennis verworven *ván*, of inzicht ervaren *ín*, een vorm van waarheid die van een andere orde heet te zijn dan die verkregen wordt in en door het discursieve denken;
 - de ervaring heeft een aspect of element van *passiviteit*; men wordt erdoor getroffen, ze overkomt iemand;
 - de toestand gaat gepaard met het ervaren van *tijdloosheid*, het uit de beleving wegvallen van verleden, heden en toekomst;
 - er is een ik-bewustzijn of ik-besef dat uitgaat boven en buiten het gewone, alledaagse ik;
 - de ervaring als geheel geldt als *onuitsprekelijk* of onmededeelbaar; ze is althans niet in rationele bewoordingen uit te drukken. Van deze zes kan gezegd worden dat ze altijd of bijna altijd aanwezig zijn. Andere bestanddelen die weinig minder kenmerkend zijn, zoals de licht-ervaring, het schrikwekkende en de depressie-ná-de-extase, zijn niet in de basis-omschrijving opgenomen. De moeilijkheid is, dat ik niet kan uitmaken, in hoeverre ze tot het wezen van de ervaring behoren, dan wel eerder concomitant zijn, tot de begeleidingsverschijnselen behoren. In het laatste geval liggen ze misschien meer in het vlak van de verwoording of verbeeld-ing, en horen ze thuis in de formele component.
- De *noodzakelijke* formele component van de definitie bestaat in (een verwijzing naar) een te schrijven lexicon van bijzondere uitdrukingsvormen en uitdrukingsmiddelen, te weten: woorden, beelden, voorstellingen, stijffiguren en procedures.
- De afspraak met betrekking tot het gebruik van de term "mystiek(e) literatuur" zou eenvoudig kunnen inhouden dat we voortaan alleen die vormen van literatuur mystiek noemen die in een taaleigen als in het lexicon beschreven, uiting geven aan, verslag doen van, of anderszins als thematiek hebben, een ervaring als omschreven in het eerste deel van de definitie. De werkdefinitie zou zowel als afspraak voor toekomstig gebruik kunnen dienen als als instrument om "schoonmaak" te houden in bestaand gebruik. Het gevaar dat hiermee een dynamisch fenomeen voor "eeuwig en altijd" in een te starre formule wordt vastgelegd, is op de lange termijn niet, voorlopig wél nagenoeg denkbeeldig.
- Omdat het bedoelde lexicon vooralsnog een onvervulde wens is, heeft het weinig zin, nu al gedetailleerd in te gaan op problemen van de praktische toepassing. 🟩
15. In Navratil's boek, *Schizophrenie und Sprache*, een overzicht van stilistische eigenaardigheden, die men ook bij Lucebert aantreft. Vestdijk spreekt in de tweede druk van *De toekomst der religie* op p. 197 van de psychopathologische gevaren der mystiek. 🟩

Een ladder in de leegte

Hoofdstuk 2 Een voorbeschouwing

R.A. Cornets de Groot

[p. 183]

In een interview verklaarde Lucebert dat hij een 'mystieke poëzie zonder God' schrijft. Het is veel radikaler. Wie de wereld ziet als de som van alle realiteit erkent geen metafysische werkelijkheid buiten zich: van transcendent mystiek (daarbij blijft het geloof aan

[p. 184]

het autonome bestaan van de godheid overeind) is bij zo iemand geen sprake.

Nu wijst Van de Watering er in zijn tweede hoofdstuk op, dat de mysticus niet alleen kan streven naar vereniging met een persoonlijke God of het onpersoonlijk goddelijke, maar ook naar zo'n vereniging met het absolute, het levensbeginsel zelf, het universum, de natuur (p. 87). Maar ook in die gevallen heeft men natuurlijk met een metafysische grootheid van doen. Dat is gemakkelijk te zien. Immers, de natuur die het object is van de exacte wetenschappen wordt hier niet bedoeld, maar iets anders, - de wereldziel of iets van die aard.

Ik maak deze opmerking omdat Van de Waterings betoog erop gericht is, Luceberts mystiek te interpreteren als het streven van deze dichter naar vereniging met de taal. Op p. 129-130 schrijft hij: 'De taal is het begeerde object (voor Luceberts (mystieke) streven, CN); de door de dichter begeerde status is: als subject zo totaal verenigd te zijn met zijn taal, dat hij er geheel in opgaat, dat hij ermee een nieuw subject vormt. Deze totale vereenzelviging van subject/ dichter en object/taal is echter precies zo onbereikbaar als in de mystiek de definitieve vereniging met het goddelijk principe', etc. (p. 131).

Hier zijn een paar opmerkingen bij te maken. In de eerste plaats is 'de taal (van Lucebert)' geen metafysische realiteit. Bleef het hierbij, dan was alles in orde, want dan zou de taal deel uitmaken van deze wereld en dus van de totale realiteit. De vraag is dan natuurlijk welke religieuze behoefte van de mysticus bevredigd wordt - of niet bevredigd - door het streven naar eenheid met iets van, kwantitatief beschouwd, zo weinig gewicht als de Nederlandse taal, met iets zo vergankelijk als taal überhaupt. Zolang de taal zich voor transcendent mystiek niet leent, is de strekking van Van de Waterings betoog niet steekhoudend te maken. Daarom schrijft hij op p. 133-134 de taal (van Lucebert) een ideële, een irrationele conceptie toe, van waaruit identificaties mogelijk zijn - en nu komt de krachttoer - 'met "de poëzie", "het poëtisch principe", eventueel met "de muze"'. Waarmee in het rijtje van 'een persoonlijke God' tot 'de natuur' een plaats voor deze ideële, irratio-

[p. 185]

nele taal wordt ingeruimd. En waarmee deze taal tot een metafysische realiteit wordt opgeblazen, en buiten de realiteit die deze wereld is, komt te staan. Waarmee Van de Watering het door Lucebert bestreden dualisme in ere herstelt.

Ik heb met opzet het rijtje van die 'persoonlijke God' tot de 'natuur' gehalveerd. Uit tactische overwegingen. Ik zal nu de hele reeks geven, die op p. 87. te vinden is.

'... een persoonlijke God, het onpersoonlijk goddelijke, het absolute, het levensbeginsel zelf, het universum, de natuur, het diepste eigen ik of zelf, het onbekende, het andere, het niets.'

Van die *nu* aan het rijtje toegevoegde objecten moeten we het hebben: die maken een mystiek mogelijk, die van het metafysische buiten zich af kan zien, een mystiek van immanente aard, waarbij de mysticus naar vereniging met het andere ik streeft, het verborgen, diepere ik, de 'Seelengrund', het Zelf, het subjectieve, d.i. de enige metafysische realiteit, die *in* de mysticus zelf woont, *en* die hem voorzweeft, tegelijkertijd - als de engel, die zijn Zelf *is*: wel beleefbaar, en zelfs heel intens, heel diep, maar op zijn best te objectiveren in een beeld (en zelfs in een volmaakt beeld), wanneer deze 'vloeibare' engel - onkenbaar, ongrijpbaar, onzichtbaar - in de gedaante die hem past, op zijn verschrikkelijke of liefelijke manier in een visioen aan de kunstenaar verschijnt om, ons ten behoeve, door bemiddeling van de mysticus/artist, te verstenen tot altijd aanwezig ding: een gedicht, een tekening, een beeld.

[p. 186]

Lucebert en Rilke

In dit essay wil ik een kant van Luceberts poëzie belichten, die mij pas kort geleden werd geopenbaard door een toeval, - deze meest verborgen wens van onze droom. Van dit mirakel leg ik getuigenis af in het artikel [Rilke Rilke Rilke!](#) Naar dat artikel zal ik dan ook af en toe verwijzen.

De invloed van Rilke op Lucebert is werkelijk even groot als wezenlijk, en, als je dit eenmaal weet, ook aanwijsbaar, zoals immers al uit *Rilke Rilke Rilke!* is gebleken. Eén van de gedichten die ik daar ter bespreking opvoerde is het titelloze *de schoonheid van een meisje*, dat ook in deze bladzijden weer aan de orde komen moet, omdat immers Van de Waterings tweede interpretatie aan dat gedicht is gewijd. Dat feit is de aanleiding om nu bij Rilke stil te staan.

Op p. 145 in de 15e noot bij zijn vierde hoofdstuk, schrijft Van de Watering dat Luceberts *Open brief aan Aafjes* (*De groene Amsterdammer*, 4 juli 1953) een passage bevat, waarin bijna alle woorden en een aantal wendingen van *de schoonheid van een meisje* voorkomen. 'Ik heb herhaaldelijk, ook samen met anderen, geprobeerd, de briefpassage te lezen als een interpreterende parafrase van het gedicht, maar ben daar nooit in geslaagd', aldus Van de Watering in de noot. Ik wil hier proberen, of ik niet gelukkiger kan zijn in een gelijksoortige onderneming. Ik teken hierbij nog aan dat de brief ook al passages bevat, die herinneren aan *het proefondervindelijk gedicht*, *vrolijk babylon* en *ik tracht op poëtische wijze*. Ik zal dan ook die drie gedichten, waar dat nodig is, in de hierna volgende beschouwing betrekken.

We beginnen heel eenvoudig en schools met een opsomming van de mededelingen die Lucebert in zijn brief aan Aafjes doet - voorzover die voor ons doel van belang zijn, uiteraard.

Van het 'vrolijk' en 'teder' Babylon vertelt Lucebert het volgende:

verwant met
vrolijk babylon

1. Dit Babylon wordt niet alleen door hem, maar ook door Aafjes bewoond (midden, tweede kolom).

[p. 187]

2. Het is niet gesticht door Lucebert, maar door bepaalde vertegenwoordigers van kerk en staat. Wie interpreterend zou willen ingrijpen, kan hier al zeggen: door dualistische breinsystemen, die de wereld uitsplitsen in lichaam en geest; Babylon wordt door dit dualisme beheerst. Met groot leedwezen geeft Lucebert vervolgens toe, dat ook hij dit Babylon zijns ondanks onderhoudt, maar

3. hij woont in een Babylon, dat 'vrolijk' en 'teder' is ten koste van de geest- en zielskrachten: hij bestaat er niet als heer en meester, noch als knecht van één hunner. Hij bestaat er als onderproletariër: dát is er zijn plaats, en hij had er maar één onderdak: zijn stem. 16

4. Wie er in dit Babylon 'vrolijk' en 'teder' konden *zingen*, waren diegenen, die in hun zang aan de grootse woorden en namen, die aan de engel en de dichter waren ontstolen, misdeden.

5. Zij verkrachtten de namen. Daarom prefereerde hij de analfabetische naam.

6. Deze woordverkrachting - een tweede babylonische zondeval - onttrok aan de dichterlijke stem het lichaam: de levenwekkende en bevestigende adem, waardoor ook de stem van de engel zo ijl werd, dat wij, sterfelijken, het lichaam van die stem niet meer kunnen waarnemen: dat de adem der engelen door ons heen is gaan waaien, zonder ons nog te beleven of te bewegen.

Het vrolijk Babylon dient blijkens een paar mededelingen nog in verband te worden gebracht met Luceberts weezin tegen en afkeer van

7. een bepaald literair procédé

8. een maatschappelijk procédé: een grondige en snelle nivellering en infantilisering.

verwant met *ik tracht op poëtische wijze*

9. Anders dan de collectiviteit trekt hij uit deze procédé's voor zich de consequentie van de persoonlijke geboorte en de persoonlijke dood. Een citaat uit de brief: "Maar daar ik in dichterlijke eenzaamheid dit

[p. 188]

proces, dat mij ter harte gaat, verstaat ge! voltrokken heb, is de uitslag een andere dan die, waartoe de collectiviteit allengs zal geraken, vermits zij niet zal worden opgehouden en terecht gewezen door de wanhoop, de opstandigheid en de verwondering. Deze, mijn uitkomst luidt: de persoonlijke geboorte, de persoonlijke dood'.

10. Eens koesterde hij de waan dat de analfabetische naam de naamloze in hem alleen en uitsluitend het geboorterecht zou geven.

11. Maar steeds als hij de poort van het leven voor die naamloze opende, opende zich ook het graf.

verwant met *het proefondervindelijk gedicht* 12. Dit was zijn schuld: hij had wel voldoende verorberd van het naamloze (het ding, de plant, het dier, de mens), alles wat verleden tijd is, maar niet voldoende van het naamgevende, de toekomstige tijd.

13. Zodat hij leven oordeelt, i.p.v. leven mee te delen.

14. Nochtans ziet hij in zichzelf uit naar de Orfuis, waar hij in gelooft.

Met deze elementen wil ik het voorlopig doen. Het achterste van zijn tong heeft Lucebert in deze brief die 'open' heet, zeker niet laten zien. We hebben een paar stukjes van een legpuzzel: hoe de ontbrekende te vinden? Laten we het eerst met redeneren proberen. Een parafrase van 3 hebben we eigenlijk al: de geest- en zielskrachten van de hedendaagse dichter (-in-de-geest-van-Lucebert) zijn in dit Babylon gesloopt. Alleen het lichaam geldt, alleen de stem biedt onderdak. Dit Babylon, dit spraakorgaan, dit spreekvermogen, deze taal is een

[p. 189]

dualistisch geheel; dat grondig moet worden veranderd - zo zou je punt 2 kunnen parafraseren. En je mag eraan toevoegen, dat hij zich daarom tegen Aafjes keert, die óók in dit Babylon woont (zie punt 1), maar die belang heeft bij het handhaven van de status quo. Punt 4. Hier komen we er met redeneren niet meer. We moeten weten: waar komt die engel vandaan? En toevallig weten we dat: hij komt van Rilke.

Hoe weten we dat? Om die vraag te beantwoorden, moeten we over naar het citaat uit de brief onder punt 9, en dit leggen naast het volgende fragment uit *ik tracht op poëtische wijze*;

*ware ik geen mens geweest
gelijk aan menigte mensen
maar ware ik die ik was
de stenen of vloeibare engel
geboorte en ontbinding hadden mij niet aangeraakt
de weg van verlatenheid naar gemeenschap
de stenen stenen dieren dieren vogels vogels weg
zou niet zo bevuild zijn
als dat nu te zien is aan mijn gedichten
die momentopnamen zijn van die weg*

Bij Rilke is de engel onzichtbaar. Ik hou het er voor, dat bij Lucebert dat 'vloeibare' van die onzichtbaarheid nog net het voorstelbare toont. Bij Rilke wordt de engel *nooit* zichtbaar. Integendeel: voor de engel is al het verleden, al het heden, al de toekomst al onzichtbaar; voor de dichter kan alleen het verleden onzichtbaar worden gemaakt: de stenen stenen, de dieren dieren, de vogels vogels volgen door het dichterklijk woord de weg naar hun verdwijnpunt in het Weltinnenraum van de poëet. Ik denk dat deze conceptie van Rilke Lucebert niet helemaal bevredigt: deze dichter is ook bekommerd om de toekomst. Als hij zegt (in punt 12), niet genoeg van het toekomstige, het naamgevende te hebben verorberd, bedoelt hij dan dat dit toekomstige ook onzichtbaar gemaakt moet worden? Maar hier gaat het immers niet om namen, die door de zangers van het vrolijk Babylon al bedoezeld zijn? Of is mis-

[p. 190]

schien dat Weltinnenraum een destructiebedrijf voor het beleefde, maar een productieruimte voor het toekomstige? M.a.w. zou daar, in die innerlijke ruimte, het beleefde verwerkt worden, tot wat straks komen moet met naamgevende kracht? Een bejaarde wolk, die tegen alle verwachting in, wel wel zo zo god nog an toe,

nestharen dauwdroppels torst? Zou de verwerking van het beleefde door de poëet de grondstof kunnen zijn van een nieuwe zichtbaarheid, anders dan de werkelijkheid, minder vergankelijk, en *reëler* vooral, omdat zij van die werkelijkheid ook die kanten toont, die niet van deze wereld zijn, maar van die andere, die genoemd is het Weltinnenraum? Stenen, dieren, vogels verdwijnen. Een engel verdwijnt. Een engel versteent, zoals die andere, die éne, van Rilke in zijn *Neue Gedichte* (l'Ange du méridien - Chartres -). Maar bij Lucebert stapt uit iedere stenen engel de vloeibare weer op. En hij is - anders dan bij Rilke - zeer nauw verbonden met het ik van de dichter. Is bij Rilke het onzichtbaar makend 'zien' het instrument dat hem in staat stelt, innerlijkheid en ruimte in taal met elkaar te verweven, bij Lucebert zou het de taal kunnen zijn, die het hem mogelijk maakt, innerlijkheid en ruimte met elkaar te versmelten tot een nieuw zien.

We hebben hier met een onvoorziene moeilijkheid te doen, die ik met een bedacht experiment zou willen toelichten.

Als Rilke een bundel als *apocrief* geschreven had, dan zou hij ongetwijfeld de volgorde 1. *apocrief* 2. *de getekende naam* 3. *de analfabetische naam* verkiezen boven deze die Lucebert verkoos (Luceberts volgorde is: 1-3-2). Als Rilke een gedicht geschreven zou hebben als *ik ben met de man en de macht*, dan zou bij hem het oog in de vijfde strofe hebben gestaan en het oor in de zesde. *Alles* wijst erop, dat het zien van Rilke van een andere aard is dan het zien in *de getekende naam*. Bij Lucebert maken we kennis met een zichtbaarheid, nadat de dingen hun onzichtbaarheid hebben doorleefd: een zichtbaarheid met het eeuwige leven.

Terug naar punt 4. Er is een dichtkunst die uitgebluste, nietszeggende woorden benut en die de poëzie tot een leeg en ijdel verblijf maken, waar geen inspiratie in wonen kan.

[p. 191]

In een brief aan zijn uitgever Hulewicz (gepubliceerd in Bronzwaers vertaling van de *Duineser Elegien*) zegt Rilke, dat hij, die niet in de leegte wil blijven steken, behalve het leven (bij Lucebert: de persoonlijke geboorte) ook de (persoonlijke) dood - de door ons niet belichte kant van het leven - moet aanvaarden. Dit geldt als opdracht: de hoogste graad van levensbewustzijn zien te bereiken, die in beide gebieden thuis is, en door beiden wordt gevoed.

Er is noch een hier, noch een daar. Er is alleen de grote eenheid, of, in beelden aan Lucebert ontleend: de ruimte die van boven het watervlak verlicht, en zo zich verenigt met de innerlijkheid daaronder: eenvouds verlichte waters. Dit is de opdracht: alles wat wij hier zien en aanraken in de wijdste context te plaatsen, niet in een hiernamaals, maar in een geheel, in *het* geheel.

De weg van de poëzie die onzichtbaar maakt is de weg van de stenen, dieren en vogels: de weg van de beleefde tijd: de kunst die de namen van het alfabet, de letters berooft om ze te zuiveren van wat er aan misdaan werd. Sinds de namen en de woorden aan de dichter en de engel werden ontstolen, waait door ons, sterfelijken (= collectiviteit), de ijl geworden stem der engelen, zonder ons nog te belevan of te bewegen, onbevattelijk als wij werden voor wanhoop, opstandigheid en verwondering. Alleen in dichterlijke eenzaamheid, bezocht door deze drie, en derhalve in ademnood, kan de denkende mens nog stamelen: sterven in een woordenloos geboren stem, en zo zijn geboorte en dood plaatsen in het geheel.

De punten 5, 7 en 8 geparafraseerd: een literair en een maatschappelijk procédé, die het dualisme in stand houden door de oorspronkelijke namen te verkrachten, brengt Lucebert ertoe de naam te verinnerlijken tot een naam in haar existentiële betekenis: ontdaan van artistieke stemverheffing, esoterisch gemaakt, apocrief: een teken voor 'gnostici' van zijn 'geloof', uitgewist, onzichtbaar gemaakt - opgenomen in het innerlijk leven van de dichter - en voor mijn part, van zijn 'in-group'.

Eens, zegt punt 10, koesterde de dichter de waan dat deze gezuiverde naam de naamloze in hem (de engel, het zelf (?)) het

[p. 192]

geboorterecht zou geven: nog ziet hij - in 14 - uit naar de Orfuis in wie hij gelooft. Maar wat hij aan het doen is (zegt 11) wordt aangeraakt door geboorte en ontbinding. De naamloze in hem blijft naamloos (= wordt geen Orfuis), zolang hij - zie 12 - de beleefde tijd wel verwerkt, maar niet voldoende verorbert van het naamgevende: de toekomstige tijd. Eén ding is uit de *Open brief* heel duidelijk naar voren te halen, nl. dit, dat Luceberts antikritiek niet in de eerste plaats literaire, maar maatschappijkritiek is en kritiek op de mentaliteit van de toenmalige dichters (hier belichaamd in Aafjes, destijds een redacteur van *Elseviers weekblad*). Het genoeg dat zij scheppen in de status quo, stuit hem, die het antidualisme van Constant 17 deelt, en bijzonder serieus neemt, tegen de borst.

Daarom voelt hij niets voor de middeleeuwse scheiding Kerk/Staat of geest/lichaam. Op één of andere manier -

ik weet niet precies hoe, maar men kan van mijn onwetende pen tenslotte niet álles verwachten - heeft Lucebert in Rilke's poëzie-conceptie iets gezien, dat met zijn maatschappij-visie overeen kwam. 'De stenen stenen dieren dieren vogels vogels weg' is in het gedicht waar dat ter sprake komt tenslotte identiek met 'de weg van verlatenheid naar gemeenschap'. Het wil mij voorkomen dat Rilke's voorstelling van de twee gebieden, die tezamen de grote eenheid zullen vormen, te combineren moet zijn met Luceberts antignostische streven om de wereld - déze, stoffelijke - te *maken* tot de som van de realiteit. Heel nauw met deze prometheïsche opvatting van het kunstenaarschap hangt zijn bijzondere en hoge waardering voor de materie samen, die haar diepste leven openbaart, wanneer men haar weet te wekken. Tegen het 'hogere' kijkt hij aan als een marxist: het dient er uitsluitend toe economische belangen te maskeren en te bevorderen. Daarom fulmineert hij tegen (de mentaliteit van) de dichters anno 1950, die geen maatschappelijk verantwoordelijkheidsgevoel bezitten, en noemt hij in een hegeliaanse drieslag de engel, de menigte en de dichter - welke laatste hij enerzijds (maar ik weet niet meer te vinden waar, en vervals misschien ongewild zijn uitdrukking) noemde 'een denker temid-

[p. 193]

den van de menigte' en anderzijds een 'dief van de volksmond' (vg. p. 395), als wilde hij tonen, dat hier de dichter werkelijk door twee gebieden wordt gevoed.

Bij alle streven naar gelijkheid in maatschappelijk opzicht en naar uitschakeling van alle op macht gebaseerde autoriteit, heeft hij een onmiskenbaar besef van kwaliteit, waarop een hiërarchie te bouwen is. Of gaat het hem om een ontwikkeling? De *weg* van de collectiviteit naar het ik; de *weg* van het ik naar de engel; de *weg* van de engel naar Orfuis. De *weg* van de stenen, dieren en vogels naar de onzichtbaarheid, die dezelfde is als de *weg* van eenzaamheid naar gemeenschap. De *weg van de lichte mist* (vg. p. 140), of integendeel, maar *eindelijk de lege weg* (vg. p. 392).

Wie niet weg wil zinken in dit bodemloze bestaan moet op de juiste sport van de ladder staan, die de twee gebieden met elkaar verbindt: er is een *bewegelijke* hiërarchie. Een ladder in de leegte. Een ladder in de leegte voor het onzichtbare Zelf, de engel, die iedere fase tussen steen en onzichtbaarheid, tussen afgrond en luchtmens uit kan beelden. In een gedicht, een tekening of schilderij. Als schaduw, schim of lichaam. Als demon, furie of zombie. Als nimf. Als Lilith in de gedaante die zij maar wenst, en die beslissend is voor de innerlijke metamorfoses van de dichter - van diepste wanhoop tot stamelende extase.

Wanneer Lucebert in een door Van de Watering geciteerd fragment uit een interview van 1966 zegt: 'Poëzie is voor mij een notie van het feit dat je taal en lichaam niet kunt samen voegen', dan betekent dat toch vooral, dat de weg van verlatenheid naar gemeenschap niet meer de stenen stenen dieren dieren vogels vogels weg is. Voor de historicus is deze constatering een notie van het feit, dat Lucebert op zijn laatst in '66 tot een ander inzicht kwam, dan waar hij van uitging in '52; voor de filosoof een notie van het feit, dat Lucebert zich er destijds geen rekenschap van gaf, hoezeer de heilstaat nog ontworpen was naar metafysisch model, en voor de realist een notie van het feit dat het vrolijk Babylon voor de nieuwe hemelbestormers een onneembare veste is gebleken.

[p. 194]

Interpretatie van de schoonheid van een meisje

Voor mijn opvatting over dit gedicht zou ik eigenlijk willen volstaan met te verwijzen naar *Met de gnostische lamp* (p. 111) en naar [Rilke Rilke Rilke!](#) Omdat Van de Watering uiteraard naar oudere publicaties van mij verwijzen moest, noem ik die ook maar. [De open ruimte](#) en een artikel in *Raam* onder de overall title *Met andermans veer*, - hele delen eruit zijn verwerkt in *Rilke Rilke Rilke!*, m.n. het gedeelte waarin Luceberts gedicht met één van Slauerhoff in verband wordt gebracht.

Over *De open ruimte* kom ik te spreken, omdat Van de Watering in noot 12 bij hst. 4 om opheldering vraagt, die ik natuurlijk best geven wil, al heb ik mijn standpunt van *De open ruimte* inmiddels verlaten, d.w.z. verruimd. Ik vat in dit boek het begrip 'lichamelijke taal' op als het gedicht dat gestalte gekregen heeft door opname in letters (typografie) of klanken (band, plaat). Ik vind ook nog steeds dat dit één van de noties is, die het begrip bevat, al bevat het niet alleen deze. In *Met de gnostische lamp* draag ik dan ook ander materiaal voor andere noties aan. De voorstelling die ik in *De open ruimte* van de 'ik' in dit gedicht geef moet natuurlijk dat daar gepresenteerde begrip schragen; vandaar dat ik die 'ik' met het gedicht zelf vereenzelvig. Dat is kortzichtig. Maar men mag in zijn leven kortzichtig zijn op zeker niveau, wanneer op het volgende blijkt, dat die kortzichtigheid eerder een deugd is, dan een lelijke plooi.

*de schoonheid van een meisje
of de kracht van water en aarde*

*zo onopvallend mogelijk beschrijven
dat doen de zwanen*

*maar ik spel van de naam a
en van de namen a z
de analphabetische naam*

[p. 195]

*daarom mij mag men in een lichaam
niet doen verdwijnen
dat vermogen de engelen
met hun ijlere stemmen*

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

De 'ik' verzet zich tegen het corset van haar lichaam (in de derde strofe). Ik stel van de derde strofe een lezing voor, waarbij de regel 'niet doen verdwijnen' als apokoinoe 18 moet dienen. Helemaal uitgetikt wordt dat (voorzien van leestekens en hoofdletters, om misverstand te voorkomen):

*Daarom mij mag men in een lichaam
niet doen verdwijnen.
Niet doen verdwijnen,
dat vermogen de engelen*

De parafraze hiervan zou iets moeten zijn als dit: daarom mijn levend geluid mag men in een of andere typografische vorm niet onderbrengen. 19 (Mij) behouden dat kunnen de engelen (hun stem (onder-)drukt mij immers niet!). Ik ging er destijds van uit, dat engelen 'behouden' kunnen: de engelbewaarder. Nu met het nieuwe inzicht - de engel van Rilke - wordt die opvatting niet weersproken: ook zijn engel immers 'behoudt', althans van zijn standpunt uit gezien. Van ons uit bekeken doet hij (de dingen) natuurlijk verdwijnen. Maar dat betekent, dat niet alleen 'niet doen verdwijnen' als apokoinoe dienen kan, maar 'doen verdwijnen' ook. Zoals gezegd, het extremisme 'ik = gedicht (levend geluid, stem)' heb ik inmiddels verlaten, zoals uit mijn twee laatste publicaties blijken mag. De ik is (ook) de dichter. Ook hij verzet zich tegen het lichaam, waardoor hij immers aanraakbaar wordt voor geboorte en ontbinding. M.a.w. ik stel voor het geval 'ik = dichter' dezelfde

[p. 196]

interpretatie voor als hierboven aangegeven, en ben het dus niet eens met de opvatting van Van de Watering: de engelen vermogen hun stemmen, omdat die *ijler* zijn, te doen samenvallen met een lichaam.

Hij schrijft op p. 99:

'Er zijn de zwanen die "beschrijven" door te zijn; zij zijn lichaam zonder stem; hun lichamelijke is hun uitdrukkingmiddel, hun "stem" die geen stem is. Nog anders: hun lichaam is hun "stem". Er zijn de engelen wier stemmen zo ijl zijn dat zij die kunnen laten samenvallen met een (hun?) lichaam; hun stem, is een/hun "lichaam" dat geen lichaam is.

Daartussen de "ik": wel stem hebbend () en daarom ongelijk aan de zwanen; maar ook ongelijk aan de engelen omdat zijn stem niet ijl genoeg is (). En omdat zowel de zwanen als de engelen een "ideale" staat vertegenwoordigen, is met de tussenpositie van de "ik" tevens het dilemma aangegeven, waarin hij verkeert: hij weet niet wat hij is of wil!

Ik vind dit een knap staaltje van Hineininterpretieren. Het kan ons toch van een dichter niet ontgaan, dat zijn stemgeluid vrijwel dagelijks in poëzie 'sterft' - daarin is hij gelijk aan de zwanen; dat de ik in zijn poëzie streeft naar het analphabetische woord, het uitgewiste, zeer ijle, maakt hem bovendien gelijk aan de engelen. De 'ik' heeft het ook helemaal niet over een tussenpositie of dilemma. Hij schildert zijn existentiële situatie: hij moet dichten, d.i. zijn persoonlijke geboorte en zijn persoonlijke dood plaatsen in het geheel. Dat is: levenslang sterven in een woordenloos geboren stem. Hij kent de tegenstelling van zijn realiteit maar al te goed: doof zijn voor wanhoop, opstandigheid en verwondering. Er is volstrekt geen dilemma, geen keus. De werkelijkheid zelf is oorzaak van zijn gebrokenheid en onontkoombaar noodlot: tegelijkertijd deel te hebben aan de woordenloze stem der engelen en aan die van de stervende zwaan.

Interpretatie van *ik tracht op poëtisch wijze*

[p. 197]

*ik tracht op poëtische wijze
dat wil zeggen
eenvouds verlichte waters
de ruimte van het volledige leven
tot uitdrukking te brengen*

*ware ik geen mens geweest
gelijk aan een menigte mensen
maar ware ik die ik was
de stenen of vloeibare engel
geboorte en ontbinding hadden mij niet aangeraakt
de weg van verlatenheid naar gemeenschap
de stenen stenen dieren dieren vogels vogels weg
zou niet zo bevuild zijn
als dat nu te zien is aan mijn gedichten
die opnamen zijn van die weg*

*in deze tijd heeft wat men altijd noemde
schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand
zij troost niet meer de mensen
zij troost de larven de reptielen de ratten
maar de mens verschrikt zij
en treft hem met het besef
een broodkruimel te zijn op de rok van het universum*

*niet meer alleen het kwade
de doodsteek maakt ons opstandig of deemoedig
maar ook het goede
de omarming laat ons wanhopig aan de ruimte
morrelen*

*ik heb daarom de taal
in haar schoonheid opgezocht
hoorde daar dat zij niet meer menselijks had
dan de spraakgebreken van de schaduw
dan die van het oorverdovend zonlicht*

[p. 198]

De meest beruchte regel van dit gedicht is, zoals Van de Watering zegt, de derde: *eenvouds verlichte waters*. Men kent intussen mijn interpretatie van die regel: het is het midden van twee rijken, het is *het* geheel, waarin bv. de visser van ma yuan leeft. De parafraze van de eerste strofe wordt m.i.:

I ik tracht, als de zwanen op dat watervlak, de dingen - bv. de schoonheid van een meisje of de kracht van water en aarde - te verinnerlijken tot hun naam in haar existentiële betekenis, ze te plaatsen in het geheel, - de ruimte van het volledig leven tot uitdrukking te brengen.

II Wanneer ik niet opgenomen zou zijn in de collectiviteit, maar indien mijn vereniging met het Zelf bij voorbaat was verwerkelijkt, dan zouden geboorte en dood mij niet hebben geraakt (ik was in dat geval niet in het 'bezit' van een lichaam); dan zou mijn weg van dichterlijke eenzaamheid naar socialistische heilstaat, de weg van de dingen naar hun onzichtbaarheid, de weg dus van het analfabetische spellen niet zó het menselijk tekort weergeven als nu het geval is in mijn gedichten, die van die weg op gezette tijden een stuk vereeuwigen.

III Bij deze strofe moeten we een paar dingen vooraf bedenken.

Als Lucebert hier spreekt van 'in deze tijd' bedoelt hij de tijd van kort na de oorlog; hij bedoelt bovendien de tijd van de Experimentele Groep Holland, die zich tegen het estheticisme van de constructivisten en de naturalisten keerde; die niet zozeer de 'artisticiteit' als wel de creativiteit centraal stelde in haar opvattingen van wat schoon of onschoon was. Men moet zich dan ook afvragen wie die larven, reptielen en ratten zijn, en wie de mens, die in deze strofe worden genoemd.

Wanneer men het teken- en schilderwerk van Lucebert even als meditatiesymbool wil beschouwen, dan moet men zeggen dat in dat werk (en in dat van zijn strijdmakkers) de schoonheid haar verbrande gelaat toont. Troostrijk is dit werk allermintst: het schrikt de oppervlakkige beschouwers ('de mensen') af; maar het heeft voor de larven, reptielen en ratten iets dat aantrekt. Zij, die in zulke kunst nog iets van zichzelf kunnen herkennen, kijken door het verbrande gelaat van schoonheid heen, naar wat daarachter ligt.

[p. 199]

Deze dieren zijn mensen op animaal niveau (het ongedierte van Miró; de slangen van Lucebert, zijn rijmratten), die om schoon of lelijk geen moer geven. Deze geschonden schoonheid toont de mens *in* de mensen, larven, reptielen en ratten iets, dat hem doordringt van het besef ten overstaan van het universum, en grote nul te zijn. Dat verschrikt. En daarom is er deze opening: òf nivellering, infantilisering, òf wanhoop, opstandigheid, verwondering met als uitkomst: de ruimte van het volledig leven tot uitdrukking te moeten brengen. Maar nu de parafrase!

Van de Watering vond voor *altijd* het equivalent 'traditioneel'. Terecht, want zó brengt je de belevingsfactor 'opstandig, revolterend, revolutionair' tot leven in het begrip 'in deze tijd', dat aldus van de juiste gevoelswaarde wordt voorzien. Het traditioneel schone heeft afgedaan: een nieuwe kunst is aan de orde, die het niet langer op zich neemt de mensen (= menigte) te troosten, maar die de gevoeligen voor deze tijd, dat zijn de mensen die spontaan op animaal niveau, d.i. lichamelijk, op het leven reageren, komt troosten. Weliswaar verschrikt deze nieuwe schoonheid de mens (in de menigte, in de larven, reptielen en ratten) met het besef dat hij een in het heelal te verwaarlozen grootheid is, maar ook - en dit wordt niet uitgesproken, maar het is in I al es gezegd - brengt zij het besef, dat daar toch iets aan te doen valt.

IV In plaats van een parafrase van mij een citaat uit de *Open brief*: een zelfparafrase van Lucebert:

'... het gezond verstand houdt niet van de gevaarlijke waarheid, noch bekommert het zich om geest en ziel, want dat zijn zaken die niet zeker gesteld zijn in deze wereld. Het gaat dan ook het gezond verstand niet aan dat zekere waarheden de onzekere geest plaatsen tussen de beleefde en de toekomstige tijd, hem wijzend op de poorten van geboorte en van dood, van goed en van kwaad, niet ophoudend de geest te vragen om een oordeel. Zo is de geest wel eens zo zeer gemarteld en verward geraakt door dit niet aflatend vragen, dat hij meer dan deemoedig, dat hij wanhopig wordt en wanhopig zoekt naar de toverformule waarmee alleen deze poorten aan de uiterste duisternis, geopend kunnen worden. Maar heeft de

[p. 200]

geest het sesam sesam open u gevonden, wat baat hem deze vondst, want voor welke poort zal hij zich plaatsen daar zij zo zeer aan elkaar gelijk zijn, dat die welke zich schijnbaar opent op geboorte en goedheid, wel eens bij nader inzien die des doods en des kwaads zou kunnen blijken te zijn. Deze aan de uiterste duisternis gestelde poorten, dragen als opschrift niet zulk een klare taal (.)'

V Hier is opnieuw sprake van schoonheid, nl. van de taal in haar schoonheid. Zij is de tegenhanger van die andere schoonheid, die alleen maar een geschonden gelaat had. Die schoonheid heeft ook niet meer dan een gelaat, al houdt dat onzienlijke schoonheid verborgen; deze schoonheid heeft een stem, aangetast door licht en schaduw. Met beide schoonheden heeft de ik van doen: is het raar om te denken aan twee kunsten: de beeldende en de literaire?

Van de taal in haar schoonheid wordt gezegd, dat zij niet meer menselijks heeft, 'dan de spraakgebreken van de schaduw / dan die van het oorverdovend zonlicht /'. *Schaduw* en *zonlicht*, symboliseren zij 'dood' en 'geboorte', resp: 'kwaad' en 'goed'? Maar waarom dan niet gesproken van 'zonlicht' en 'schaduw' in deze, ook psychologisch beschouwd, aanvaardbaarder volgorde?

Omdat ik niet weet voor welke poort ik mij zal plaatsen, omdat ik wanhopig aan de ruimte morrel, *daarom* heb ik de taal in haar schoonheid opgezocht, - een taal of een schoonheid die de kenmerken draagt van het menselijk tekort, en die dus evenals die andere een *menselijke* kunst is, maar die hierin bijzonder is, dat zij de beleefde tijd naamloos maakt, en de toekomstige tijd van namen voorziet. De volgorde 'schaduw' - 'zonlicht' zegt iets over het fysisch perspectief van de ik! *Hij kijkt in de zon*; het naamgevende; hij heeft de dingen in de schaduw achter zich onzichtbaar, naamloos, analfabetisch gemaakt. De spraakgebreken van de literaire kunst 'in deze tijd' zijn de zijne... ik= taal? Ja, natuurlijk! Met die gebrekkige middelen moet hij het doen: de ruimte van het volledig leven tot uitdrukking zien te brengen.

Van de Watering hecht aan het begin van dit gedicht, aan de woorden 'ik tracht' de eenzijdige betekenis, dat de poging wel zal mislukken. Ter versterking van deze opvatting legt hij met een

[p. 201]

uitroepeteken de nadruk op de zinsnede 'en treft hem met het besef een broodkruimel te zijn op de rok van het universum'. Wanneer de ik dan ook nog aan de ruimte morrelt, is de weg vrij om in de laatste strofe de taal af te zonderen van het hier en nu en het een autonoom bestaan toe te kennen, dat door de dichter kan worden opgezocht (=bezocht).

Zijn argumentering komt mij gewild voor: zij is zeer ingewikkeld, zeer ingenieus, en vooral gevonden, omdat ze gezocht is.

Interpretatie van *wij zijn gezichten*

wij zijn gezichten
wij hebben het licht gestolen
van de hoogbrandende ogen
of gestolen van de rode bodem

ik ben
veel vuur
veel golyen van vuur
vissen die stil zijn als het gezicht dat
alleen is
ik ben
veel van steen en vaag als
vissen in watervallen
ik ben alleen alleen beenlicht en
steendood

wij zijn gezichten
open en rood zijn wij
licht
zijn wij
open
wij zijn
ontplofbaar

[p. 202]

ik weet niet wat
steen werd
ik weet wel wat
dood is

dood is ik word
ik word recht weer
ik word geroofd en ben weer
echt licht

Bij zijn bespreking van *wij zijn gezichten* heeft Van de Watering het standpunt ingenomen, dat in dit gedicht 'de taal' spreekt. Hij geeft er ook een aantal argumenten voor op, die ten dele ontleend zijn aan het vorige gedicht, en ten dele aan het op *wij zijn gezichten* volgende (zie opm. 3 aan 't einde van deze paragraaf). Nu wij door een gelukkig toeval weten, wat de engel ongeveer betekent voor Lucebert, en wat zien betekent voor de engel, doen wij een tegenvoorstel, dat erop neer komt, terwille van een dragelijke interpretatie, de hypothese te aanvaarden: 'wij = ik + engel'.

Aldus:

I Wij hebben het vermogen te zien.

Wij 'zien' (= verinnerlijken = 'stelen') het licht van de grote eenheid, van het geheel.

Bij de interpretatie van II eerst 4 opmerkingen vooraf:

1. In II worden een paar 'gnostische' voorstellingen actief.
'ik ben steendood' zou in dat perspectief geïnterpreteerd kunnen worden als: 'op aarde - uit de hemel (= het ware

leven) gevallen - ben ik steendood' 'ik ben alleen' als: 'de engel heeft mij verlaten'
 'ik ben beenlicht' als: 'ik ga mank; ik wankel, ik strompel'
 'ik ben veel van steen' als: 'ik bezit een schandelijk, want stoffelijk lichaam'
 'ik ben vaag als vissen in watervallen' geeft een beeld van 'mij' als van een schim in de onderwereld die dit aardse jammerdal nu eenmaal is.

[p. 203]

2. '(ik ben) vissen die stil zijn als het gezicht dat alleen is', geeft een beeld, waarin de volgende belevingsfactoren worden geactiveerd:
 - a. stilte van geluid en beweging
 - b. concentratie, bedachtzaamheid
 - c. verlatenheid, eenzaamheid
 3. 'ik ben vaag als vissen in watervallen' biedt een visuele voorstelling die mooi aansluit bij 'golven van vuur: vissen die stil zijn'. Zodat van de eerste drie regels deze lezing mogelijk is: tengevolge van de roof in I ben ik veel vuur, veel golven van vuur, die de vorm hebben van vissen die zo stil (is ook: stom) zijn als de mens die in zijn verlatenheid tot bedachtzaamheid wordt gedwongen.
 4. Maar ook Rilke's levensopvatting is hier werkzaam.
 'ik ben veel van steen en vaag als vissen in watervallen' kan geïnterpreteerd worden als: ik ben 'ding'-matig in de zin van Rilke en daarom geschikt om 'onzichtbaar' te worden (vaag = tussenstadium op weg daarnaartoe).
- II Ik ben zowel vurig (kenmerk van het ene gebied)
 als koel, bedachtzaam en stil (kenmerk van het andere)
 zowel dingmatig (het ene)
 als vluchtig (het andere)
 (maar) zonder engel ben ik wankel ter been
 en leef niet (echt)
- III wij hebben het vermogen alles te zien, alles in ons op te nemen ('open')
 wij zijn vurig (rood)
 wij zien alles (gezicht = licht)
 wij zijn geladen, in extase, wij zijn één bonk creativiteit
- IV ik ken de engel niet die in mijn kunst versteende
 maar de persoonlijke dood ken ik wel
- V hij is niet de tegenstelling, maar de niet-belichte zijde van het leven - de dood dringt in mijn leven door, vormt mijn leven en plaatst mij in het geheel
 leven en dood zijn één in mij
 de dood maakt mij echt ziende, echt levend

[p. 204]

Een paar opmerkingen:

1. V is ook vatbaar voor een uitleg d.m.v. strikt gnostische symbolen en begrippen. Aangezien dat niets aan de uitkomst verandert, laat ik het hierbij.
2. Alle andere interpretaties, die ik eerder van dit gedicht of onderdelen ervan gaf, herroep ik hier.
3. In het vorige gedicht vatte Van de Wattering 'de taal in haar schoonheid' op als een ruimtelijke, zij het niet in de stoffelijke realiteit te bepalen plaats, die door de dichter wordt opgezocht. In het hierna te behandelen gedicht zal hij de term 'lichamelijke taal' opvatten als een 'formule voor de verhouding van de dichter tot zijn taal.' De dichter wil als 'subject zo totaal verenigd zijn met zijn object de taal, dat hij er geheel in opgaat, dat hij ermee een nieuw subject wordt'. Men ziet hoe Van de Wattering, door zijn poging de taal buiten de werkelijkheid te plaatsen, zijn interpretaties in de richting van het mystieke stuurt. 'De taal in

haar schoonheid' zoals hij die opvat, is een platonisme. Daarom verwerp ik zijn voorstel om in het hiervoor behandelde gedicht de taal in wisselwerking met de dichter aan het woord te laten, als daar de bedoeling achter zit, de taal uit het geheel te isoleren (in *mijn* interpretatie kun je de 'engel' *misschien* door 'de taal' vervangen).

Interpretatie van *nu na twee volle ogen vlammen*

*nu na twee volle ogen vlammen
spreken dag en nacht de arme stenen
als een bitter mes kan snijden
goedmoedige zoetwaterhommen
en een tong papier met tekens
die een taal van woorden waren
waar de zwijgzaamheid zich prijs gaf*

*zachte liefde in haar kooien
rose crème als karbiezen
heeft harde trappen uitgedacht
en ik was daarbij*

[p. 205]

*boven murmelden de vlammen
in klamme mantels
ik was bang en bang en brandend
gleden ogen naar beneden
twee van voren een van achter
keken mij strak aan*

*het was een paard
het werden dalen
het werden bergen
ik was daarbij
het waren sterren
de sterren spreken beter
maar laat mij nog praten
laat mij nog stamelen*

*niemand is gezonden
woorden te wegen en te bezien
men strompelt vrijwillig
van letter naar letter
roept oe en a
in de schaduw der schaamte
de lichamelijke taal
maakt licht ons en schande
gaat sprakeloos schuil*

Het laatste gedicht, *nu na twee volle ogen vlammen*, is ongetwijfeld het moeilijkste uit deze reeks. Maar het is psychologisch en op het stuk van de beeldspraak ongetwijfeld ongehoord interessant. De hele eerste strofe biedt in tal van opzichten weerstand aan de lezer door deformaties van interne aard - stoornissen, waarmee de ik ook later veel van doen heeft. Bij voorbeeld in IV, als hij zegt: 'laat mij nog praten/ laat mij nog stamelen/' - naar de vorm een zelfcorrectie. En een anticlimax voor de traditionalist, maar een climax voor de mens op animaal niveau. Opvallend is de onge-

[p. 206]

richtheid van dit verzoek, nee: deze smeekbede. Tot wie spreekt de ik hier? Natuurlijk, tot de lezer, maar verder toch tot iedereen die het maar horen wil, èn tot zichzelf: niet corrigerend, maar vermanend. Het is behalve een

smeekbede ook een roepen om begrip, een aansporing aan zichzelf zich niet door de sterren die beter spreken, te laten ringeloren. Een teken van opstand, de uiting van een streven naar gelijkwaardigheid aan die sterren, d.w.z. de verwoording van een wens, de in dit stadium onvervulbare wens, van een lenige, zich naar de aandoening voegende stijl te vinden. Maar een door de rede, of door esthetische, logische, grammaticale regels gestuurde taal is niet altijd voorhanden. Het is niet zo in onze innerlijke wereld geregeld, dat er eerst een gevoel is, dat vervolgens wordt geuit: er is een veel grotere eenheid van gevoel en uiting. En wanneer in dat gevoel allerlei belevingsmomenten en -factoren aanwezig zijn die zich een weg naar buiten zoeken, wordt de taal die zó tot stand komt er niet begrijpelijker op, althans niet voor het verstand. Maar voor een aanpak op affectief niveau misschien wél. Wie dit gestamel 'verstaat', begrijpt dat de aandoening die de worsteling om woorden gaande maakt, van heftige, opwindende, aangrijpende aard moet zijn. Hij beseft dat hier gesproken *moet* worden, ofschoon er niet gesproken *kan* worden. En dan komt het poëtisch arsenaal in beweging, want wat men niet zeggen kan, drukt zich in beelden uit.

Wat hier aan de hand is, is dit: de ik heeft er gloeiend de pest over in, dat hij zijn uiterlijke beleving niet adequaat kan uitdrukken. Het verstandelijk overleg ontmoet onoverkomelijke blokkades.

Wat is de 'inhoud' van het gevoel?

De ik heeft een visioen gehad, de ervaring van een diep zijn, de beleving van iets dat even schrikbaar als betoverend is, even kwaad als goed, even levenwekkend als dodelijk. In de tweede strofe slaagt hij er in, op tamelijk redelijke wijze, uiting te geven aan het geringe onderscheid tussen wieg en graf: hij is bij zijn persoonlijke geboorte en dood ten nauwste betrokken.

Maar zover is hij in de eerste nog lang niet! Wel *begint* hij daar te

[p. 207]

vertellen over de aanwezigheid, de innerlijke beleving van het zuivere, hoge, bewegelijke element en over het in zich opnemende 'zien' van Rilke, maar zijn zin ontspooit vrijwel onmiddellijk onder de druk van niet te kunnen zwijgen. De blokkades in hem, de remmingen in het motorisch centrum - de arme stenen - fnuiken de spontane articulatie van wat op de tong ligt, maar helaas niet over de lippen komt. Nu nadat de vlammen hem in grote bewogenheid brachten, spreken de stenen die natuurlijk geen medium zijn om heftige sensaties door te geven op een wijze die moordend is voor verstandhouding met derden (in 'goedmoedige zoetwaterhommen' mag men de tegenstellingen van de larven, reptielen en ratten zien: 'goedmoedig' = onergdenkend, sulchtig, dienstbaar, etc.; 'zoetwater' = beperkend in de bewegingsvrijheid, minder vatbaar voor de elementaire krachten; 'hommen', metonymisch gebruik van dit woord om mannetjesvissen aan te duiden, zie *Van Dale* 'hom', 6e druk, p. 811 - vissen: stil, stom: dus een concentratie van kenmerken van de onleerzame, onbevattelijke mens, die dan ook door het sarcasme van de stenen wordt getroffen (sarkasmos = openrijting van het offerdier)).

Maar wat erger is, ook de communicatie met het eigen ik is verstoord, zoals al spoedig blijken zal. Eerst deze drie regels maar:

1. (en) een tong papier met tekens
2. die een taal van woorden waren
3. waar de zwijgzaamheid zich prijs gaf

Ik parafraseer ze in de volgorde 3-2-1-:

waar de innerlijke censuur niet langer bestand was tegen de niet te beheersen begeerte van de ik, om datgene, waarvan hij deelgenoot is (was) mee te delen, sloeg een taal van levende woorden neer, tot tekens op stemhebbend papier, dus tot poëzie. Dat ik heft eigenmachtig het spreekverbod op, om van deze stormachtige inspiratie te getuigen. Maar dan slaat ook *hier* het mes der stenen toe: het papier met wat er op staat, en met wat dat vertegenwoordigt of vertegenwoordigde, wordt oninzichtelijk, onleesbaar gemaakt. De expressie wordt gestremd, zo wordt de mededeling non-communicatief gemaakt: de ik-zegger slaagt er niet in de passende bewoording te vinden voor zijn extatische ervaring.

[p. 208]

De regel wit die volgt, is een verademing, en dat mag ook wel. Die pauze helpt trouwens: in de tweede strofe toont de ik de eenheid van wieg en graf, van leven en dood in een voor het oog en het gevoel navolgbare taal.

Het eigenlijke visioen, zeggelijker geworden na deze explosieve verhaspeling van wat in het middenwit van wat men gewaar wordt, staat uitgeschreven, dien zich nu aan: het schrikbaar als betoverend ervan (in III).

In IV: de betovering - in een filmische montage van indrukken, die elkaar snel afwisselen. Daar vindt ook zijn ontmoeting met de sterren plaats. Zijn het engelen, zoals Van de Watering in navolging van anderen veronderstelt? Rilke zegt ervan (in Bronzwaers vertaling, in de brief aan Hulewicz): 'Sommige sterren worden rechtstreeks verheven en vergaan in het oneindig bewustzijn van de engelen -, andere zijn aangewezen op

wezens die hen langzaam en moeizaam herscheppen, en bereiken in de ontsteltenis en de verrukking van die wezens hun naastgelegen onzichtbare verwerkelijking' (p. 131). In zijn *10e Elegie* roept Rilke een beeld van de sterrenhemel op, waarin de sterren volgens Bronzwaer te beschouwen zijn als geconcentreerde herinneringen aan de belangrijkste thema's van de *Elegien*. Ook bij Lucebert - ik merk het terloops op - komen, dergelijke apotheoses voor. De ster Algol is een geval apart: die *is* een (boze) engel. Maar *seizoen* (vg. p. 178) noemt sterren die zulke herinneringen aan thema's kunnen zijn. *Met de gnostische lamp* bevat andere voorbeelden als *seizoen*.

Ik denk dat Rilke's uitspraak verduidelijkt dat de ik zich door de sterren niet de mond hóeft te laten snoeren: hij kan ze zelf maken. Hij stamelt dan ook, richt zich *tot niemand* in het bijzonder, wat nog versterkt wordt doordat hij *onophoudelijk* spreekt (omdat in hem de stenen spreken 'dag en nacht', zoals de stenen nu eenmaal spreken, in een van glossolalie niet te onderscheiden taal: profetisch, van opstand en ondergang). Hij stamelt: hoopt hij eens de sterren te evenaren?

Opvallend beschouwend en terughoudend is de laatste strofe.

[p. 209]

De ik overziet, nu het visioen voorbij is en de verrukking voorbij, tot welke consequenties zo'n turbulente beleving voor de kunstenaar (mysticus) moet voeren. Er is geen uitzendbureau voor artisten. Zo iemand staat het vrij woorden te wegen en te bezien; zijn wil is aan geen ander beginsel onderworpen dan aan dat van zijn gevoel van letter naar letter te moeten strompelen, tot hij belandt bij de roep van de kikker: oe - a, zover mogelijk bij de taal der sterren vandaan. Want daar ligt toch ook het begin. Daar moet de beleefde tijd verorberd worden, in de schaduw gezet, onzichtbaar gemaakt. Daar is het punt het naamgevende te noemen, de toekomstige tijd te verorberen, de zon aanziende, die ons licht maakt. In onze schaduw gaat schande sprakeloos schuil: analfabetisch, ontletterd. Een nieuwe kunstenaar staat open spreekt. Een taal die het toekomstige verwacht - in volle zon.

NOTEN [op p. 225-227]

16. [Met de gnostische lamp](#), p. 77-78. 🟢
17. [Met de gnostische lamp](#), p. 59. 🟢
18. Apokoinoe, is vlg. Martien J.G. de Jong (die, voor zover mij bekend, dit begrip het eerst bij de interpretatie van Luceberts poëzie hanteerde in zijn interpretatie van het gedicht *Oogst* (*De Gids*, 1959, later herdrukt, Leiden, 1967), het verschijnsel dat een zinsdeel zowel bij het voorafgaande als het volgende moet worden gerekend, evt. met verschillende betekenis. 🟢
19. Ik verwijs hier naar het gedicht *haar lichaam heeft haar typograaf*, waarin eveneens de klacht valt te beluisteren, dat de vrijheid van de stem in een 'lichaam', de typografische vorm nl., wordt belemmerd. 🟢

Een ladder in de leegte

Hoofdstuk 3 Een discussie over het begrip lichamelijke taal

R.A. Cornets de Groot

[p. 209]

Het spreekt vanzelf dat ik - evenals bij de andere gedichten - ook bij dit tot andere inzichten kom, dan Van de Watering. Ik kan hem daarover niet hard vallen, te minder waar Lucebert zelf in *de tondeuze (Chambre - antichambre)* en *heer horror* zien liet, tot welke dwaalwegen zijn analfabetisme voeren kan. Hij heeft het geploeter van Van de Watering, van mij en vele anderen voorzien, zich er best mee geamuseerd, neem ik aan, en waar dat kon, van zijn waardering blijkt gegeven. En als het waar is, wat ik denk, - dat dit zwoegen méer zegt over de noeste arbeider dan over Luceberts poëzie, dan is dat iets, dat ook ik mij ter harte neem: mijn essay functioneert ook als kroniek van mijn eigen denken, doen en innerlijke ondervinding. Eén van de stellingen bij het proefschrift van Van de Watering luidt:

‘Het lijkt een bijzondere eigenschap van Neerlandici, dat zij, geconfronteerd met didactische problemen rond onderdelen van hun vak, geneigd zijn daarop te reageren, niet met het zoeken naar

[p. 210]

oplossingen voor het probleem, maar met het afschaffen van de zaak’.

Hij heeft gelijk. Ik heb dit altijd al beweerd. ‘De wetenschap boekt vooruitgang door uitsluiting van het verifieerbare. Maar soms is het eenvoudiger een essayist uit te sluiten’ zei ik (*Intieme optiek*, p. 30). Het is voor mijn agnostische pen een genoegen te kunnen schrijven, dat mijn inzicht nu ook is doorgedrongen in de tempel der wetenschap. Nu koester ik natuurlijk de grootste verwachtingen. Maar alle gekheid terzijde: ik wil die discussie.

Op p. 129 citeert Van de Watering de regels:

*niemand is gezonden
woorden te wegen en te bezien*

en zegt van de tweede regel, dat die een houding omschrijft ‘van afstandelijkheid t.o.v. de taal, een (bijna letterlijke) object-iviteit.’ en dus de tegenstelling van lichamelijke taal. Hij geeft ook een reden op voor deze dwaling, nl. op p. 128, waar hij argumenteert n.a.v. deze regels:

‘Niemand heeft () de opdracht of het recht, de woorden () als objecten afstandelijk te beschouwen of “op een goudschaaltje te wegen”.’

Zijn citaattekens aan weerskanten van de uitdrukking wijzen erop dat hij niet de figuurlijke betekenis ervan actualiseert, maar de letterlijke: woorden zijn in greinen te wegen. Maar hij is niet ‘letterlijk’ genoeg: woorden zijn bijna niet te tillen... *Bezien* vat hij op als het ‘afstandelijk beschouwen van objecten’. Maar *bezien* heeft volgens Van Dale, 6e druk, de betekenissen:

1. ‘met opmerkzaamheid, *van nabij* naar iets of iemand zien’ en
2. ‘overwegen’ (cursivering aangebracht).

En in de optiek van Rilke betekent het nog iets anders.

Maar Van de Waterings zienswijze begunstigt de voortgang van zijn argumentatie (op p. 129); hij zegt ten onrechte: de tweede

[p. 211]

regel omschrijft een omgang met woorden ‘als met objecten die buiten ons staan, die geen deel uitmaken van onszelf’. Bij een intimisering van optiek betekent die tweede regel integendeel: ‘het *lijfelijk* contact met het

woord'; 'het *gevecht* tussen dichter en woord - waaruit het gedicht 'ontstaat'; 'het zich toe-eigenen van het woord als onzichtbaar, maar aanwezig en wezenlijk *ding*, *zodat het deel uit gaat maken van onszelf*, van ons innerlijk leven.'

Die tweede regel is, in tegenstelling met wat Van de Watering zegt, op en top een omschrijving van lichamelijke taal. Voor het wege van woorden heeft Lucebert een heel waaggebouw nodig, in aanmerking genomen, dat hij van letter naar letter *stropelt*.

Wat is volgens Van de Watering 'lichamelijke taal'?

Het is: 'de taal waarin of waarbij het handelend = sprekend subject zich op de volledigst en innigst denkbare manier vereenzelvigd met het object-dat-dan-geen-object-(meer)-is: taal.'

Dat lijkt, afgezien van het feit dat al het gevaarlijke hier afgetrokken is: het paradoxale, tragische en ongerijmde, de sensaties van angst, dood en niets, op het streven van Rilke en dus ook op dat van Lucebert. Al zou Lucebert het addiet '=sprekend' kunnen missen, èn hij en Rilke *alles* achter de eerste verbindingsstreep. Van de Watering voegt die twee addieten toe, (dus: 1. sprekend, en 2. dat-dan-geen-object-(meer)-is: taal) omdat hij zijn doelstelling moet bereiken: de beschrijving van Luceberts poëzie als de (mystieke) vereniging van poëet en taal. In aansluiting op deze omschrijving stelt hij dan vast, dat het streven niet te verwezenlijken is. Dáar komt de paradox al, die n.m.m. het *wezen* is van al onze mystieke strevingen, en die Van de Watering ten onrechte, want terwille van het wetenschappelijke, uit zijn bepaling van wat lichamelijke taal is, liet vallen. 'Het is een onbereikbaar "ideaal" (). Alleen al daarom is het niet, of moeilijk rationeel te beschrijven', zegt hij (p. 129). Ik leg zijn woorden naast de volgende (die zijn opvatting trouwens opvangen in het slot, maar) waarin de paradox, níet vermeden werd: 'Zodra het leven geactiveerd wordt en uit de oerlethargie ontwaakt,

[p. 212]

gaat de ongescheidenheid (van subject en object) steeds meer te loor en versterkt zich de onderscheidenheid; wat dan tot duidelijke gescheidenheid voert.

De van elkaar gescheiden primaire elementen (subject en object) zijn echter vervuld van een drang tot hernieuwing hunner eenheid, ja, het gehele tijdruimtelijke leven bestaat in wezen slechts uit de () poging om de Verloren Eenheid van subject en object weer te herstellen: een eenvoudig motief in oneindig vele variaties.' Is dit wetenschappelijke taal? Mystieke? Het is eerlijke taal; het behelst het paradoxale streven naar eenheid van subject en object. Het is de taal van een astrologe - mevrouw H.S.E. Burgers. 20 Conclusie? Ik beveel me niet opnieuw bij de geleerden aan om hun vak *okkult* te maken: ze kunnen het op de hun eigen, rationele manier, zelf! Maar wat leren we hier uit? Dat Luceberts poëzie op een paradox berust, op *de* paradox, nl. deze, dat 'het Ik en het Andere elkaar "logisch" buitensluiten en desalniettemin realiter de twee voornaamste aspecten van ons leven vertegenwoordigen, die voortdurend in elkaar overvloeien, elkaar wederzijds doordringen, en niet van elkaar te scheiden zijn'. Dat is van Vestdijk, die zoals iedereen weten kan, een leerling was van H.S.E. Burgers. 21 Van de Watering verbindt aan de 'onbereikbaarheid' van Luceberts streven de conclusie dat de dichter áls dichter zijn taal is, dat is: 'de optelsom van zijn gedichten, niets, meer en niets minder'. Hij noemt zelf deze uitkomst 'bijna triviaal', en dat klopt, want zo'n uitspraak gaat natuurlijk op voor iedere fatsoenlijke dichter, en dus ook voor Piet Paaltjens, die in *Aan Hedwig* alle onzichtbaar gemaakte objecten *uit* zijn Weltinnenraum flikkert, en dan wel het tegendeel van lichamelijke taal zal hebben nagestreefd. Of laat ik me nu door zijn ironie bedotten? 22

Op p. 154 van *De open ruimte* schrijf ik: 'het woord "lichamelijk" in de uitdrukking "lichamelijke taal" moet allereerst worden opgevat als" (typografisch) gestalte hebbend" en in de laatste plaats als tegenstelling tot *geestelijk*. De eerste tegenstelling tot de lichamelijke taal is de lichaamloze taal: de taal die niet wordt opgetekend

[p. 213]

en die sterft met de stem'.

Dit is een aardige waarneming, vooral omdat ze waar is. Ik denk er nu nog altijd zo over als toen, al zou ik het woord *geestelijk* nu toch wel vermijden, en liever spreken van 'onlichamelijk', zoals ik trouwens in *Met de gnostische lamp* ook doe. De hierboven geciteerde waarneming hoeft niet tot misverstand te leiden, geloof ik, al blijft het begrip 'geestelijk' erin ongedefinieerd; het woord op zich heeft zoveel definitiefs in zich, dat de lezer wel weet hoe hij het duiden moet, als hij niet precies de betekenis aan kan geven. Zelf was ik tot dit laatste pas in staat in *Met de gnostische lamp*: geestelijke taal is onlichamelijke taal, taal voor dualistische, platoniserende breinsystemen.

Wie 'lichamelijke taal' definieert, komt voor de consequentie te staan toch ook een verklaring, nadere bepaling, omschrijving of definitie te geven, van wat er aan taal die niet lichamenlijk is overblijft. Dat deed ik, - meer heb ik niet bedoeld.

Ik ben hier wat uitvoerig, omdat Van de Watering over deze woorden een opmerking maakt - verwijzend naar p. 154 van *De open ruimte* - teneinde daar gevolgtrekkingen aan te verbinden, die werkelijk uit de lucht gegrepen zijn.

In het fragment uit blz. 129 van *Met de ogen dicht*, dat ik aanstonds citeren zal, steunt hij op *zijn* interpretatie van *de schoonheid van een meisje* (in het citaat aangeduid met *gedicht 1*), d.w.z. op de opvatting 'zwaan = lichaam zonder stem; engel = stem zonder lichaam' en op *zijn* denkbeeld, dat de ik in dit gedicht voor een dilemma staat. Dan nu het citaat:

'De eerste tegenstelling met *de lichamelijke taal* is de houding die omschreven is als *woorden te wegen en te bezien*, en niet - zoals Cornets de Groot zegt - "lichaamloze taal". Dat zou immers inhouden, dat de uitweg uit het dilemma van *gedicht 1* gevonden zou zijn in een keuze voor één van beide, en wel voor de zwanen-staat. Maar de uitweg is niet de keuze voor één van beide, maar de formulering van een - nog steeds uit onmacht voortkomende en mede daarom onmogelijke - combinatie van taal (= engelen) en lichaam (=zwanen).' Hier zijn een paar opmerkingen bij te plaatsen.

[p. 214]

In de eerste plaats - maar dit alleen ten overvloede - 'woorden te wegen en te bezien' is lichamelijke taal.

2. Van de Watering vat mijn begrip 'lichaamloze taal' op als 'taal zonder lichaam' = engelen; maar zo definieer ik die niet! Ik heb het over taal die niet werd opgetekend (Zie ook [De heilige optekening](#); *De open ruimte*, p. 75 vv.)

3. Dan is het dus dwaas, om mij voor het dilemma te plaatsen, dat ik niet uitgevonden heb, maar Van de Watering (op p. 101 van zijn boek). Volgens hem weet de ik niet wat hij is of wil, maar wat mij betreft, ziet de ik donders goed in, dat hij zich in zijn situatie heeft te schikken, en zijn situatie is nu eenmaal dat hij geen engel is en ook geen zwaan, maar een dichter, die best jaloers kan zijn op engelen en zwanen, maar toch verstandig genoeg is, om zichzelf te willen zijn. Het merkwaardige van de hele zaak is, dat Van de Watering tenslotte zelf toch ook wel in de gaten heeft, dat er helemaal geen 'dilemma' is en met een oplossing komt, die in [Rilke Rilke Rilke!](#) en in *Met de gnostische lamp* de mijne is! Alleen houdt hij die oplossing voor onmogelijk. Daar moeten we het dan aanstonds nog over hebben.

Ik moet nu alleen nog aantonen, dat 'lichaamloze taal' de eerste tegenstelling is met 'lichamelijke'. Allereerst dien ik toe te geven, dat had men mij in 1967 - het jaar van *De open ruimte* - om zo'n bewijs gevraagd, ik waarschijnlijk niet geweten zou hebben, hoe dat aan te pakken - ofschoon men dat natuurlijk niet zeker weten kan: een mens in het nauw gedreven, blijkt vaak bijzonder vindingrijk...

Welnu. In *Met de gnostische lamp* wijs ik op de mogelijke bron, waaruit de 'lichamelijke taal' fris en naakt opgerezen zou kunnen zijn (p. 139). Ik citeer daar van Bert Schierbeek (uit *Chambre/ antichambre*, p. 16) een fraaie typering van zijn figuur Panglos: 'Hij een gevoel groter dan zijn lichaam kon bevatten'. En ik commentarieer: 'Een gedicht moet een lichaam hebben, dat nauwgezet bijeen gehouden moet worden, dat bestand is tegen de druk die het gevoel ertoe uitoefent'. Als ik eerlijk was, en er is geen enkele reden om dat niet te zijn, zou ik hier moeten verwijzen naar Luceberts

[p. 215]

bijdrage aan *Chambre/antichambre* onder de titel *IV honger*, want mijn formulering 'een nauwgezet bijeen gehouden lichaam' ontleende ik aan hem. Om eerlijk te *blijven* voeg ik aan deze mededeling toe, dat ik deze overtuiging - nl. dat *lichamelijke taal* eerder een vorm-eis is, dan een kwestie van mentaliteit of i.d. - al uitsprak op p. 153/154 van *De open ruimte*, toen ik van *IV honger* nog helemaal geen weet had. Lucebert zelf blijft deze gedachte van *een geconcentreerde vorm als het ware voertuig voor kunst* aanhangen tot in zijn laatste bundel. Ik citeer daaruit een fragment, dat deze kwestie nog es van een ander oogpunt uit beziet:

*het beeld is het bed waarin
de ruimte van te ruim zijn
tot rust komt*

Woorden waar je lang mee bezig kunt blijven als je aan Panglos, zie boven, denkt...

Lichaamloze taal is de eerste tegenstelling van lichamelijke omdat een opgetekend leven blijft, en het andere vergaat. Komt Mulisch hier om de hoek kijken, die ene bladzijde uit *Voer voor psychologen*, blz. 98 (zesde druk)? Natuurlijk: want ook dáar spreekt Rilke zijn woord, onzichtbaar en dingmatig.

Aan de orde is nu de lichamelijke taal als de *onmogelijke* combinatie van engelen en zwanen, van taal en lichaam.

Onmogelijk, zegt Van de Watering. Op p. 130 van zijn boek lees ik: 'Lichaam en taal zijn onverenigbaar'. Hij ondersteunt deze opvatting door een uittaling van Lucebert tijdens een interview in 1966. 'De poëzie is voor mij een notie van het feit dat je lichaam en taal niet kunt samenvoegen'. Dit inzicht van Lucebert is op zijn laatst van 1966. Maar wanneer had hij er *voor het eerst* een notie van? Zijn *laatste bundel* is van 1963. De *laatste woorden* uit die bundel geven te denken, wanneer men bovenstaande vraag overpeinst. De poëzie in die bundel is - uitzonderingen daargelaten - overwegend karikaturaal van aard: oordelend dus, niet meedelend van dat waarvan hij deelgenoot is. Naamloos makend. Niet naamgevend.

[p. 216]

Ik ben geen kunsthistoricus. Maar als men het mij vragen zou, wilde ik wel toegeven dat deze poëzie eerder aansluit bij zijn beeldende kunst dan bij zijn poëzie uit vroeger jaren. De titel *mooi uitzicht & andere kurioziteiten* is 'picturaal', eerder dan 'literair'. Sinds die laatste bundel schrijft Lucebert, als hij al schrijft, in hoofdzaak gelegenheidspoëzie: poëzie, waarbij de vraag naar lichamelijke taal buiten beschouwing blijven *kan*. Ik wil de lezer van deze bladzijden graag opknappen met een probleem, waar ik zelf mee zit. Ik heb in het voorgaande laten zien, dat de volgorde 'oor-oog' en 'woord-beeld' een hiërarchie van de literaire en de beeldende kunst kan aanduiden. Bij Rilke ligt die waardering precies andersom. Voor de geschiedschrijver ligt onomstotelijk vast, dat Lucebert als dichter begon, en pas als beeldend kunstenaar furor maakte, toen hij als dichter 'ophield'. Het probleem is nu: houdt hij zich als tekenaar/schilder bezig met het naamgevend, of moeten wij zijn karikaturale beeldende werk beschouwen als 'oordelend' i.p.v. als leven meedelend? Misschien kijkt hij niet langer uit naar de Orfuis in hem; kijkt hij dan wèl uit naar de Pygmalion? M.a.w. is er continuïteit, hoe dan ook, of een breuk? Of werken krachten en tegenkrachten op elkaar in, zodat wij niets beslissends kunnen zeggen? Want wáar is het, dat hij in dramatische vorm nog één keer gestalte heeft gegeven aan zijn oude vraagstukken - in *fata banana* - zoals het ook waar is, dat hij, hoewel uitdrukkelijk daartoe uitgenodigd, geweigerd heeft, op die weg van de dramatiek voort te gaan. Alles wijst erop, dat aan de ontwikkeling van de lichamelijke taal ± '63 een einde gekomen is. En waarom ook niet? Een lichaam is tenslotte even sterfelijk als een taal. Maar eens is er een lichamelijke taal geweest, en dat is veel. Dit moet men in haar waarde laten. *Alles van waarde is weerloos*, zegt Lucebert. Men mag inzichten van '52 niet te lijf gaan met inzichten van '66. Men mag niet vernielen, wat waard is te blijven. Men mag niet onhistorisch te keer gaan tegen wat zich niet verweert. Wie zegt: taal en lichaam zijn onverenigbaar en met dat inzicht afstapt op een gedicht *er is ik en er is / daarin een naam* behaalt een gemakkelijke overwinning. Alleen een streng gewetensonderzoek *vooraf* kan weerstand bieden

[p. 217]

aan deze verlokkingen van het intellect. Wat Van de Watering had moeten doen is niet: bewijzen dat taal en lichaam onverenigbaar zijn, maar bewijzen dat Lucebert er in '52 naar streefde, taal en lichaam wèl met elkaar te doen samenvallen.

Op p. 130 betoogt Van de Watering dat het 'het mens-zijn van de mysticus is, die zijn vereniging met het goddelijk principe in de weg staat.' De redenering lijkt plausibel, maar is bedriegelijk. Immers, eeuwenlang heeft het mens-zijn de mysticus er niet van weerhouden naar die eenwording te streven. Het is dan ook veeleer het object dat bepalend is voor het al dan niet slagen van zijn streven. Naarmate zijn object concreter is, wordt zijn streven onmogelijker.

Men kan er niet naar streven, zich met Christus te verenigen. Daarvoor is hij te menselijk, te persoonlijk, te individueel, te ondoordringbaar. Een 'goddelijk principe' daarentegen, of een taal die 'als object geen object meer is' (p. 129) leent zich juist uitstekend voor een dergelijk streven.

Luceberts streven naar eenwording met de taal zou dan ook heel goed kunnen slagen, wanneer het concrete element van de taal - het alfabetische - door het abstracte element - het analfabetische - dusdanig teruggedrongen werd, dat het resultaat ervan de 'alfabel' zou opleveren.

Een absolute verarming van de vorm levert een absolute verrijking van de inhoud op. Dat dit niet kán, maakt 'lichamelijke taal' onmogelijk. M.a.w. taal is te concreet, om uitsluitend *op deze manier* de mystiek van Lucebert te dienen. Het moet dan ook anders, en het *kan* anders. Maar hierover aanstonds.

Toegift

Persoonlijk geloof ik niet erg in een 'breuk': dat zou een breuk betekenen in mijn droom. De vraag is - en nu schep ik wat ruimte voor een weinigje casuïstiek en zet alle 'objectiviteit' die ik hierboven zo keurig betrachte, opzij - of een caricatuur in woord en

[p. 217]

beeld *alleen maar* 'oordeel' is. Daarin wordt immers vooral *meegedeeld*, dat datgene, wat in het oog van de wereld in hoog aanzien staat, van apocrief standpunt uit gezien, geen enkele betekenis heeft. Het 'ontletteren' wordt, zo beschouwd, wel degelijk gecontinueerd. Ik ben dan ook de overtuiging toegedaan, dat lichaam en taal niet onmiddellijk samen te voegen zijn, maar dat dit op een bij Lucebert toch voor de hand liggende wijze, waarover later dan meer, wel kan worden bereikt.

Ik kom, als deze casuïstiek enige waarde heeft, tot een viervoudige conclusie:

1. Ook in Luceberts 'gelegenheidspoëzie' moet het streven naar eenheid van taal en lichaam aanwijsbaar zijn
2. De kans dat Lucebert zich weer als 'vrijwillig strompelend' dichter zal laten horen, blijft voor hem levenslang open
3. De naamloze in hem zou wel es als een Orfuis naar buiten kunnen treden
4. Maar ja, ik ben een onverbetterlijk optimist, en als adept van deze dichter misschien roomser dan de Paus, omdat de wens de vader is van de gedachte.

NOTEN [op p. 225-227]

20. H.S.E. Burgers, *Leonardo da Vinci's psychologie der twaalf typen*, p. 9. 🟩

21. S. Vestdijk, *Essays in duodecimo*, p. 204. 🟩

22. *Op de piano dansend dorst uw hand begaan,
wat zelfs hyena's slechts tersluips bij nacht bestaan:
met onbarmhartig - smeltendeër klaviergeluid
trok ze al mijn dode dromen weer hun graven uit.*

*Afschuwlijk! Wat reeds half vergaan was in den schoot
van mijn gemoed, dat woelde uw wreevle hand weer bloot...* 🟩

Een ladder in de leegte

Hoofdstuk 4 Foutenanalyse

R.A. Cornets de Groot

[p. 218]

In zijn vierde noot bij het vierde hoofdstuk van zijn boek schrijft Van de Watering, dat *Met de gnostische lamp* een aantal belangwekkende beschouwingen en vondsten bevat, die een toegang bieden tot Luceberts poëzie en poëtica. 'In dat licht bezien verliest kritiek op de werkwijze veel van haar belang', voegt hij daar aan toe. Dit beginsel werkt natuurlijk ook omgekeerd. Kritiek op een werkwijze heeft een zeker belang, wanneer die werkwijze niet tot het gewenste resultaat voert.

Ik geef hier die kritiek op concrete punten en zal niet nalaten, waar dat pas geeft, mijn eigen werkwijze aan kritiek te onderwerpen.

Laten we beginnen met vast te stellen, dat Luceberts gedicht *ik ben met de man en de macht* eenvoudiger van structuur en veelduidiger

[p. 219]

van inhoud is, dan Van de Watering zich voorstelt. De eenheid die erin gevonden kan worden is hechter, dan de versplinterde veelheid die Van de Watering vond, doet vermoeden. Wat is de fout, de denkfout van Van de Watering geweest?

Hij leest een gedicht, stuit bij de derde regel op een zin *met de ogen dicht* - die bv. ook betekenen kan: 'een modern schilder geeft geen fluit om de zichtbare natuur als inspiratiebron' - en besluit op grond van de voortreffelijke klank dier woorden (die inderdaad in staat is hem, die er gevoel voor heeft, te doen geloven), dat hij te maken heeft met 'mystieke' poëzie. Deze beslissing is de magneet, die zijn kompas ontstelt. *Alles* wordt gemobiliseerd om deze, hoezeer ook aantrekkelijke, en lang niet onjuiste hypothese te dienen. Maar men moet een hypothese niet dienen. Men moet die *bewijzen*.

Bij Van de Watering heeft zich zijn voorstelling van hoe de zaken aan te pakken, vastgelegd op deze indruk: *ik ben met de man en de macht* = mystieke poëzie. Toen sloot ook hij de ogen voor wat dat gedicht nog anders wezen kon, dan dat.

Zijn beginpunt is: 'met de ogen dicht'. Maar net als bij een brug moet er ook een eindpunt zijn en een middenstuk. In een brief van 27 dec. 1975 aan Van de Watering legt Lucebert verband tussen *mystiek* en *muze*, en het is die brief, die Van de Watering het eindpunt aanwijst, en de kortste afstand tussen start en finish. Eindpunt: 'de vereniging van de dichter met de taal, de poëzie, de muze' en verbinding tussen begin en eind: 'ik = taal'. De hier geschetste gedachtengang is de dieptestructuur van Van de Waterings boek. *De weg is uitgestippeld*. De interpretaties die nog komen moeten, moeten aan die weg ondergeschikt worden gemaakt. Die weg doet dienst als 'grote lijn', 'conventie', is een kenmerk van een 'algemeen verschijnsel' (in Luceberts poëzie) - hoeveel kwaad Van de Watering in zijn Inleiding ook over lijnen, conventies en algemene zaken vermeldt. De al te subjectieve richting van *deze* lijn - het mystieke - wordt onder een vracht 'objectiviteiten' verdrongen. Zij vormen tezamen de 'oppervlakte-structuur' van zijn boek, een structuur die, als de haas uit de hoed, een kader produceert - de mystiek! - waarin de gedichten passen. Alle détails

[p. 220]

worden van begin af aan gezien in het licht van die dieptestructuur. Een sensu-motorisch gestoord, want aan *dat* licht gebonden standpunt, berooft de onderzoeker van zijn bewegelijkheid, zijn geestelijke elasticiteit, onthoudt hem vruchtbare invallen en nieuw materiaal, maar voert integendeel détails van détails aan, een veelheid, die de werkelijke kern van de zaak aan het oog onttrekt. Wetenschap, benut om een Hineininterpretierung ingang te doen vinden, waarna diezelfde wetenschap de gang van zaken sanctioneert! Wat heeft men toch precies tegen astrologie, daar in Utrecht?

Een andere impuls ontvangt Van de Watering van het interview uit '66. *Omdat* Lucebert in dat jaar (of iets vroeger) tot dit inzicht kwam, heeft de auteur de verleiding niet kunnen weerstaan, de consequenties ervan te betrekken op zijn interpretaties van de vijf gedichten. De poging van de dichter om zich met de taal te verenigen, is bij Van de Watering van begin af aan tot mislukken gedoemd. Eén voorbeeld: Van de vierde strofe van *de schoonheid van een meisje* zegt hij: 'De "ik" raakt daar, ook grammaticaal, verstrikt en verward in zijn situatie, die dan ook *wanhopig* heet. Daaruit mag worden afgeleid, dat in ieder geval het resultaat van zijn activiteit negatief is.' Wanneer een arts, die zijn eigen geboorte en dood overdenkt, verstrikt raakt in zijn existentiële situatie, mag men daaruit dan afleiden, dat zijn activiteit - het genezen - negatief zal zijn? Zo maakt Van de Watering het zich wel erg gemakkelijk te bewijzen, dat Luceberts poging om namen te ontletteren tot mislukken is gedoemd! Daarom ziet hij in *ik tracht op poëtische wijze* over het hoofd, dat ook daar, juist daar de identiteitsformule 'ik = taal' geldt!

Wanneer Van de Watering op p. 133 tot de conclusie komt: "'ik = taal" in Luceberts poëzie', is hij zijn cirkel rond. Maar op een verrassende manier! Luceberts poëzie moet voor hem bewijzen, dat de taal - *de taal in haar schoonheid* - autonoom is. Zich kan doen horen; kan praten; zich verstaanbaar kan uiten, zich gedragen kan als een mens (p. 107). De autonomie van de taal is nl. de droom van alle close readers. Het apparaat van deze close reader berust erop,

[p. 221]

dat hij de taal zelf wil laten denken. Zijn droom is de derde impuls die zijn boek ontvangt. Evenals alle close readers legt hij een veel te groot vertrouwen op de zelfwerkzaamheid van de taal aan de dag. In zijn interpretatieve aanpak neemt de taal een wezenlijk bestanddeel van zijn arbeid over, nl. het *menselijke* deel dat hij weigert in de waagschaal te werpen, omdat zoiets niet 'objectief' is. Zijn creatieve aandeel bestaat eruit, dat hij de machinerie van de zelfwerkzame taal aan het werk zet, waarna hij aan de andere kant gaat zitten wachten op de *output*, waarvan hij dan 'objectief' de waarde voor de interpretatie vast stelt.

Hoe objectief?

In zijn zelfevaluatie (p. 134) schrijft hij:

'Getoond, (aangetoond?) is, dat men polysemie en ambiguïteit kan "te lijf gaan" met nauwkeurige analyses op basis van taalkundige onderscheidingen, en dat dat een goed alternatief is voor varen op het kompas - dat geen kompas is - van zijn associaties'.

Ik ben ervan overtuigd, dat Van de Watering met een schijn van objectiviteit uitsluitend op persoonlijke associaties drijft in de détails van zijn interpretaties - nl. daar waar hij de auteursintentie miskent.

Eens stelde ik in een optimistische bui een bloemlezing samen, [Poëzie is kinderspel](#), (1968) van

Luceberts poëzie. Maar nimmer kwam het bij mij op, dat je een kind maar een methodische omgang met een grammatica en een woordenboek in handen hoefde te geven, om uit de grootste moeilijkheden van Luceberts poëzie te komen. Maar deze wereldvreemde conclusie moet je toch trekken, als je de zelfevaluatie, hierboven geciteerd, serieus neemt? Van de Watering baseert zijn zekerheden graag op de uitkomsten van zijn wetenschappelijk onderzoek, zonder te beseffen dat daar in de literatuurbeschouwing geen dwingende reden voor is. Zekerheid is tenslotte een *gevoel*, en men zou daaruit kunnen leren, dat het dwaas is, gevoelens die ons zekerheid verschaffen, te wantrouwen. Er is geen enkele reden om zijn begeerten en angsten voor ondoelmatig te houden. Zij zijn ons zesde zintuig en ons tweede verstand. Zij zijn misschien geen kompas. Maar zij zijn zeker niet

[p. 222]

een ontsteld kompas. Juist zij geven ons de zekerheid, die door geen wetenschap verhoogd, verdiept of vermeerderd kan worden - daar moet men in de literatuurwetenschap toch al es over hebben nagedacht?

Wie zijn droomleven niet aan zichzelf overlaat, hoeft later nooit te zeggen: ik vaar op associaties, die - hoewel persoonlijk - toch zijn voortgevloeid uit een methodisch, objectief en wetenschappelijk onderzoek.

Een ander zelfevaluerend punt uit blz. 134, waarin Van de Watering zegt, dat de betekenis van woorden, woordgroepen en zinnen geen moment vastligt: 'Steeds zijn er kleine of grote verschuivingen t.o.v. de zogeheten gewone betekenissen. In de optelsom van gewone plus verschoven betekenissen ligt een strekking die ook achteraf niet of nauwelijks samenvattend kan worden weergegeven'.

Mijn ervaring is, dat men lang niet alle betekenissen zinvol gebruiken kan, als men de auteursintentie - wat dat ook is - in de gaten houdt. Wie daarbuiten treedt (zoals Van de Watering) moet een ander die de vrijheid neemt om in een gedicht van Lucebert te lezen wat hij wil, niet hard vallen. Integendeel. Ik beschouw het ondergaan van poëzie - het zich laten vloeren door woorden als 'met de ogen dicht' - als een eerste stap, en het herkennen van iets van zichzelf (de persoonlijke associatie) als een tweede. Het zou hoogmoedig zijn daarop neer te kijken, want zonder die twee blijft inzicht, waar het toch om te doen moet zijn, uit. Het gevaar dat men misschien niet verder komt, of zelfs dat men in een zeker autisme blijft steken, is wiw. niet denkbeeldig. Maar ook de dichter loopt wel es risico's: wie iets meer wil dan een ander, stelt ook iets meer dan een ander in de waagschaal.

Nabeschouwing

Ik heb me afgevraagd - hierboven al - maar ik doe het hier opnieuw, en van een ander uitgangspunt, waarom Van de Watering 'algemene verschijnselen', 'grote lijnen' en 'conventies' als

[p. 223]

bijkomstigheden schijnt te beschouwen (p. 10). Zou het kunnen zijn, dat zijn enige doelstelling is de interpretatie? En dat hij die lijnen etc. alleen waarderen zou, wanneer hij ze, net als grammatica en woordenboek, in dienst kan stellen van die interpretatie?, dat is: van het verstandelijk begrip van het gedicht? Waarom laat hij de taal zwoegen, en brengt hij schade aan het menselijke, persoonlijke aan? Bevrediging van onze verstandelijke behoeften kan toch van poëzie het oogmerk niet zijn!

Ons verstand, desnoods zich verontschuldigend voor zijn tekortkomingen met een aan

Buddingh' ontleend motto (p. 15) laat de droom de droom. Als het persoonlijke, subjectieve, dan niet beslissend ingrijpt, gaan verstand en droom gescheiden wegen. Maar willen wij - ik dus plus nog een enkele enkeling, de laatste amateurs, de laatste liefhebbers van poëzie in een wereld van beroepsliteraten - de poëzie werkelijk dienen, dan is het onze plicht onze dromen en daden in overeenstemming te brengen met ons verheven geloof in de poëzie. Daarom: mijn essay is niet de bevrediging van mijn verstand, maar de stoffering van de open ruimte, het Weltinnenraum. Via de interpretatie van literatuur tast de amateur zijn identiteit af. Hij aanvaardt een verklaring niet, omdat ze zo verstandig is of rationeel. Hij kijkt eerst even verder, want hij heeft geen haast: een essay is geen renbaan. Zijn denken verloopt anticiperend èn stap voor stap. Het is geen teken van stupiditeit, wanneer de amateur raadsels ziet, waar geleerden bij god niet snappen, wat er nú nog te dubben is. Integendeel, het is een teken van moed in *opgeloste* problemen *problemen* te zien, de toegang tot de droom open te houden. Mijn methode is een antimethode. Ik beschouw de problemen die academici aandragen als academische problemen, en ik vind dat dergelijke problemen in een wereld die alleen nog maar te grondvesten is op wanhoop en verzet, ons aller Bikini, buiten de academie geen recht van bestaan hebben. Daarbinnen is het misschien wat anders. Daar heerst de autoriteit, en de onderwerping aan de autoriteit. Daar gelden regels, ontworpen door een systeem van wetenschappelijke terreur, alleen zaligmakend voor wie in dat vrolijk Babylon thuis hoort.

[p. 224]

Ik ben mijn eigen en enige partijganger, en meer heeft mijn partij ook niet nodig. Ik stroop de open ruimte af, ervoor wakend uitsluitend mijn arme hersens te misbruiken, ervoor zorgend mijn droomleven stevig in de hand te houden. Ik vertik het mijn taak uit het geheel te lichten, integendeel, ik plaats die in de totaliteit die *mijn* realiteit is, en die o.m. mijn relatie tot deze poëzie, deze dichter en deze en diens wereld bevat. Ik lever een prestatie die aan het bewuste en het onbewuste op democratische wijze het hun toekomstige deel laat. Ik kan iedereen de rotzooi-maar-aan-methode dan ook van harte aanbevelen. Want daar is immers een voortdurend ómdenken, nieuw ontdekken, een denken als een persoonlijke gebeurtenis. Ik ga liefdevol om met poëzie, - ik zit niet 'objectief' tegen een 'tekst' aan te hikken, dat is alvast een belangrijk verschil. Bij mijn methode is, evenals bij Lucebert, sprake van een bezig zijn, dat denkend zich voltrekt, en een denken, dat begint bij het doen. Een denken dat tot denken opvoedt, dat de creatie van nieuwe, andere samenhangen mogelijk maakt.

Ik zit natuurlijk ook wel es op een woord, een woordengroep, een zin te kijken, maar maak daar niet meteen een systeem van additief-mechanische aard van. Ik begin de analyse van een gedicht lang niet altijd bij de eerste zin, om in de geboden volgorde bij de laatste te belanden. Het denken beweegt zich anders. Het blijft es stilstaan. Het loopt es door, het keert es terug, of het slaat een paar droomwegen in, en vindt de realiteit van het gedicht niet zelden *juist* daar. Verraderlijke wegen, waar men zonder behoedzaamheid makkelijk het spoor bijster zou raken. Maar wie zijn droomleven vertrouwt, omdat iets in hem het meester is - dromen keren immers weer, wanneer je ze nodig hebt - komt altijd vernieuwd in de werkelijkheid terug. De rotzooi-methode heeft het grote voordeel dat zij vaak de meest waardevolle hypothesen vindt, - even zelfwerkzaam als jij: de methode is eenvoudig heuristisch begaafd, als jij dat ook bent.

Het wordt tijd met een conclusie te komen.

Van de Watering verdient de oprechte bewondering van alle methodologen, schoolmeesters en andere exacte wetenschapsmen-

[p. 225]

sen, vanwege de consequente, tot in het absurde afdalende manier, waarop hij een methode toepast op een aantal gedichten van Lucebert, die lang niet de eenvoudigste zijn. De uitkomsten van zijn werkwijze zijn op tal van détails voor tegenspraak vatbaar, maar grosso modo is hij de bedoelingen van Luceberts poëzie op het spoor, wanneer het gaat om de - een - grote lijn: de mystieke dimensie *is* natuurlijk een essentieel bestanddeel van Luceberts poëzie. Ook de hypothese dat hier de identificatieformule 'ik = taal' geldt, is niet onjuist, al kan men eraan toevoegen dat in *ik ben met de man en de macht* ook nog de formule 'ik = kunst' waar is.

Terzijde: De concreetheid van deze begrippen 'taal' en 'kunst' verijdelen inmiddels de werkelijke identificatie, zoals we al zagen. Maar wij hebben in het voorgaande ook betoogd, dat de nagestreefde eenheid van lichaam en taal bij Lucebert niet een eenzijdige beweging van de kunstenaar is. Het materiaal van de dichter is immers medescheppend aan wat er tijdens het scheppingsproces aan kunst ontstaat. Eerst wanneer *taal* (evt. en/of *kunst*) en *ik* ernaar streven in samenwerking met elkaar één te worden met de ruimte van het volledig leven, is er kans dat die vereniging slaagt, omdat die ruimte niet iets concreets is, maar een begrip dat identiek is met zichzelf, en met al het andere: leven-dood, hemel-aarde, bewust-onbewust, licht-duister, goed-kwaad, het zelf-het niets, taal-kunst: een eindeloze rij, waarvan ik in [Met de gnostische lamp](#) het bestaan vermoedde (p. 150-151). Daarom is die ruimte ook identiek, met wie zich voor deze zaken openstelt: met wie zich ermee vereenzelvigen wil. Dát is de mystiek van Lucebert, - nagenoeg.

Leiden, 17 december '79