

Verzameld werk - Verspreid werk - 1968

Een tussenhistoriese figuur

R.A. Cornets de Groot

Trefw.: A.C.W. Staring.

Bron: *Maatstaf*, 15e jrg., nr. 10-11 (jan-feb 1968), p. 618-631.

[p. 618]

a.c.w. staring, naar een pastel van p.f. de la croise, 1773



[p. 619]

Ik schreef in '66, in Vorden, een stukje over Staring, dat ik kort daarop in Den Haag met nog een stuk vergrootte. Kort daarop wou ik een bloemlezing maken uit Starings liriese poëzie, en ik begon vast aan een inleiding. Maar kort dáárop merkte ik dat het maar een dun boekje zou worden. Vroeger was dat voor een uitgever niet zo'n bezwaar - tegenwoordig wél: Wie leest Staring? Want kort daarop vond ik in een boekhandel een bloemlezing uit Starings poëzie door E. Endt. Ze dateert van '55 en is nóg niet uitverkocht. Wel werd ter aanmoediging de prijs er van verhoogd. Kort daarop zag ik dat

1967 een Staringjaar moest zijn. Dies belde ik de huidige heer van de Wildenborch, mr. A. Staring, op en verzocht hem om een onderhoud, op welk verzoek hij op de allervriendelijkste wijze inging. Kort daarop reden mijn uitgever, Bert Bakker, en ik de oprijlaan van de Wildenborch op, en lang daarna reden we die weer af, met op iedere vraag een antwoord. Maar dat wil helemaal niet zeggen dat het nu volgende ook op rekening van Starings achterkleinzoon geschoven kan worden: woord voor woord neem ik er zelf de volle verantwoordelijkheid voor.

Hoe wordt een gedicht gelezen? In mijn hierboven genoemd Vordens-Haags stukje had ik het over *De Israëlitische looverhut*, waar ik meer in zag dan de dichter zelf er in zijn tijd in gezien zou hebben. Hèm was het er om te doen, in de Israëliet de drager te huldigen van

[p. 620]

een cultuur, ouder dan de zijne. De joden in Gelderland waren eenvoudige lieden - marskramers, slaggers en veekopers - geen groothandelaars, zoals er wel waren in Amsterdam. Tegen die kleine, onmisbare kooplieden had men geen bezwaren. Wel werden er, ook door henzelf, grapjes op ze gemaakt. 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. Er stak geen filosemitisme achter zijn woorden, aangezien er hier geen antisemitisme was.

Het jaar 1940 was eveneens een gedenkjaar voor Staring: honderd jaar daarvoor stierf hij op de Wildenborch te Vorden. Er zou toen een tentoonstelling zijn in Zutphen en alles was daartoe in gereedheid gebracht. Maar de oorlogstoestand deed het plan opgeven. Er zou alleen een herdenkingsrede worden gehouden door Jan de Vries, die nog in datzelfde jaar '40 met dr. C. Kruyskamp de verzamelde gedichten van Staring uit zou geven (2e druk, 1949). Het is, dat moet ten voordele van De Vries worden gezegd, een volstrekt aanvaardbare rede geworden, die onder normale omstandigheden lof verdiende; ik zou er bijna bij willen zeggen: laat staan toen. De omstandigheden in aanmerking genomen, had Staring immers heel gemakkelijk misbruikt kunnen worden als kapstok voor bepaalde theorieën, die de woorden *Blut und Boden* te pas en te onpas te pas brengen. Ook nu werd er wel in gesproken van een tipies saksiese aard, maar die toegeschreven aan de hoofdige boer. Zo zien we maar weer waar al dat Blut toe leidt.

Het gedicht *De Israëlitische Looverhut* is in het begin van

[p. 621]

de oorlog verschenen in een bij Bert Bakker uitgekomen bloemlezing, *Pro Patria*, die kort daarop in beslag werd genomen.

Bert Bakker: De bloemlezing werd gekorrigeerd door een oud-schoolhoofd; ze was samengesteld door Heeroma en Kamphuis. En nu herinner ik me nog goed: toen kwamen de drukproeven terug van de korrektor, die volstrekt safe was, en die schreef met zijn prachtige schoonschrift in de marge van de proef: 'Is het niet erg gevaarlijk om dit op te nemen?' En toen schreef Kamphuis daar weer onder: Ja, maar daar is het ons juist om te doen. 'Maar het boek ging natuurlijk voor de bijl.'

Het is een bekend verschijnsel dat aan een gedicht, naarmate het ouder wordt, meer betekenis kan worden toegekend dan de dichter bij het maken er van vermoeden kon. *De Israëlitische Looverhut* was geen filosemities gedicht - het was niet tegen antisemieten gericht. Maar het wèrd het, in die bloemlezing - en sinds de oorlog, die wij niet kunnen of willen wegsijferen, blééf het dat. Wij moeten deze vraag stellen: is een gedicht alleen maar dat, wat de dichter denkt dat het is, of staat hij ons een interpretasie ervan toe, gelijk aan de zijne, als hij in 1940 toevallig weer onder de levenden was geweest?

En deze vraag: wat is de zin van de poli-interpretabiliteit van een gedicht, wanneer we het alleen maar mogen zien in zijn toenmalig milieu: in de 18e eeuw, en in de provinsie

Gelderland, ergens in de buurt van Vorden? Staring was voor de Duitsers en onze nationaalsocialisten niet bruikbaar.

Zij zouden zich verplicht hebben gezien, het gedicht *De Israëlitische Looverhut* van de aardbodem weg te vagen. Zij konden niet neutraal tegenover het gedicht blijven staan. Zij stónden er ook niet neutraal tegenover. Zij beschouwden een gedicht als nooit geschreven, ze

[p. 622]

verboden een vaderlandse bloemlezing, ze moesten tot geschiedvervalsing overgaan. Zelfs een schoolmeester had al zoveel van ze begrepen, dat zij de ware Staring, dit tegenbeeld van een partijman op het uiterste, teniet hadden moeten doen, om hún Staring, de onware, een kans van leven te geven.

De konklusie die Bert Bakker - sneller dan ik - uit ons gesprek met mr. A. Staring trok, was, dat Starings poëzie zoveel toegankelijker werd, wanneer we iets méer weten van zijn dagelijkse doen en laten. Want natuurlijk kunnen we het ons veroorloven zijn gedichten van toepassing te verklaren op onze tijd. We kunnen het ons niet veroorloven de betekenis die Staring zélf aan zijn gedichten hechtte, daar van los te maken. We mogen een gedicht verrijken, we mogen het niet verarmen. We mogen zeggen dat *Jaromir* ons weinig of niets zegt, maar we zullen het toch moeten verkiezen boven wat Helmers en Tollens presteerden, als we al van prestasie mogen spreken wat hun werk betreft. Zo zal iemand die van Starings leven niet of nauwelijks op de hoogte is, bij het doorbladeren van zijn werk zien, dat Staring wel enkele gedichten aan de winter, de maan, en de lente wijdde, maar niet één aan de zomer (tenzij het befaamde *Oogstlied*), of aan de zon, en zo'n lezer zou geloven met een volbloed romantikus te doen te hebben. Maar Staring had overdag en in de zomer geen tijd voor poëzie, en pure close readers komen uit beginsel niet op zo'n idee. Voor originele ideeën moet men niet bij Staring zijn; we weten dat hij veel aan Duitsers (Göttingen) ontleende. (Zie de voetnoot achter dit artikel). Poëzie - en na Van Ostaijen, Achterberg en Lucebert kan men dat toch wel weten - is vooral ook een woordenspel. Een originele gedachte weegt minder zwaar bij Staring dan de authentieke zeggings. Maar aan dat laatste besteedde hij

[p. 623]

dan ook de diepste aandacht. Alleraardigst is in verband met Bert Bakkers konklusie een opmerking die G. E. Opstelten maakt in zijn proefschrift *Brieven van Mr. A. C. W. Staring*, waarin hij brieven en kladden van die brieven met elkaar vergeleek: '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 dezelfde nauwgezetheid is veel van Starings schrijfwerk bewaard gebleven. Hij was in beginsel ordelijk, zegt zijn achterkleinzoon, en brieven, gedichten, en kladden zijn in stapeltjes teruggevonden. In feite was de hele geordende verzameling een grote chaos die de zoons moesten opknappen: hij was toch werkelijk teveel artist om voor eigen archivaris te spelen. Maar zo is Staring steeds: niet het een en niet het ander, maar hij had van beide zo het een en ander, en meestal het beste ervan. Als onze gastheer de dichter van *De Israëlitische Looverhut* karakteriseert, zegt hij: 'Hij was individualist en altruïst tegelijk', Maar Staring verenigde véél tegenstellingen: hoe zouden wij ons anders voor zijn poëzie interesseren?

Wanneer we de 18e eeuw laten aflopen in 1795 en de 19e laten beginnen in 1815 dan hebben we een tijdperk dat niet 18e- en niet 19e-eeuws genoemd kan worden, en 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 zich zo niet - een fisiokraat. Maar hij had vertrouwen in de toekomst, bij voorbeeld in de krachten die de stoommachine wekken kon. Noemen we Staring al een 18e-eeuwer, dan behoorde hij toch niet tot deze stand

[p. 624]

a.c.w. Staring, naar een pastel van Johs Anspach, ± 1785



[p. 625]

die zijn geld in *The bank of England* had gestoken om werkeloos te wachten op de enorme winsten die maar niet kwamen, aangezien Engeland met Frankrijk op de vuist ging en wij van Engeland en dus ook van de Bank daar werden afgesneden. Zijn prestasiegerichtheid onderscheidt hem gunstig van zijn tijdgenoten. Toen de vader de Wildenborch had gekocht, wist de zoon dat daar zijn toekomst lag, en dus ging hij naar Göttingen om zich te bekwamen in allerlei kundigheden - o.a. botanie - die hij nodig zou hebben bij zijn werk. Opstelten vermeldt dat Staring de *Directeur van Landbouw*, J. Kops, hielp bij het geven van behoorlijke nederlandse namen aan de planten - een eerste Bordewijk! Botanie was voor hem de grondslag van de 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 daarna werd dit werk voortgezet. De natuur in deze streek van Gelderland was toen allermint 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 anders dan de kale hei.

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 18-eeuwer in de natuur zelf schuilen zou: 'Waarom heeft de mens een neus?' 'Om er zijn bril op te zetten.' We zijn geneigd een zeker materialisme te zoeken achter deze nuttigheidsprediking:

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!

[p. 626]

Maar het 18e-eeuwse en, ten dele, het 19e-eeuwse natuurbegrip was teonoom. Wèl 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, 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!' - maar Staring liet in zijn boekerij de theologiese werken ongelezen, meldt Opstelten, en interesseerde zich in tegendeel niet alleen voor eigen studie, maar ook voor die van zijn zoons. Was voor zijn oom - de 18-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 katolieken (Opstelten, brief 59, 60), dan is dat omdat hij bij hèn die tolerantie mist, of meent te missen. Overigens was zijn verhouding tot de gelderse katolieken net zo goed als die tot de gelderse joden, en wie in de *Jaromir* een antikatoelieke stem meent te horen, moet wel bedenken dat de scherpste grappen op monniken vaak door katolieken 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*.

[p. 627]

In 1805 verscheen de bundel *Evangelische gezangen*.

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

De Verlichting is voor Staring de nederdaling van Gods geest in de mensen. Wanneer Lourens Jansz. Koster herdacht moet worden (1823), schrijft Staring: 'Zòò 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 voor Staring. 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 de tweede regel is geen ander dan dat van de Verlichting. Niet anders is het met dit fragment uit de *Cantate voor het natuurkundig gezelschap te Zutphen*:

[p. 628]

silhouet van a.c.w. staring, 1788



[p. 629]

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 bestudering van de in de natuur 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 rationalisties utilitarisme - het gebruiken van je gezonde verstand (tegenwoordig zo in diskrediet) - was voor Staring geen plat materialisme. Hij was geen materialist. Hij legde zich er op toe, de glorie Gods die alles doorstraalt, te zien. Hij maakte zich in dat bewustzijn los van ook het grootst verlies. 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*, dat met deze woorden begint: 'Het flonkrend Poolgesternte scheen...' en dat in onze kleine

[p. 630]

bloemlezing is opgenomen? Maar hoeveel mooier is dat, want hoeveel eenvoudiger: hoeveel meer Staring!

noot

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 slechts gebruik van dezelfde bron als die waar Goethe uit putte voor zijn *Der Todtentanz* (Opstellen, brief 290)

De familie Kleijn was goed met Staring bevriend, en ook nadat zij in 1805 weduwe geworden was, zette Staring met mevrouw Antoinette Kleijn-Ockerse de korrespondensie 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 's moeders hand.

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 *Mallied* past Starings Meizang:

't Is Lente! Lente!	Wie herrlich leuchtet
Het feestgschal	Mir die Natur!
van 'Lente! Lente!'	Wie glänzt die Sonne
Klinke overal!	Wie lacht die Flur!

[p. 631]

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

Sikkels klinken;	Sicheln schallen
Sikkels blinken;	Aehren fallen, etc.

J.H. Bosch zwijgt over die overeenkomsten in zijn *Poëzie van A.C.W. Staring*, maar noemt integendeel de vindplaatsen der melodieën.

De meeste van bovenstaande gegevens zijn afkomstig van K. Lekkerkerker, aan wie hierbij gaarne dank.

Starings liriese poëzie

R.A. Cornets de Groot

Over: A.C.W. Staring.

Bron: *Maatstaf*, 15e jrg., nr. 10-11 (jan-feb 1968), p. 632-639.

[p. 632]

a.c.w. staring, naar een schilderij van a. de lelie, 1805



[p. 633]

1

voor leraar...

Antoni Christiaan Wynandt Staring werd te Gendringen geboren op 24 januari 1767. Dat is een mooi reden om nu, ruim tweehonderd jaar later, enige aandacht aan deze dichter

te schenken. Hij stierf te Vorden op 18 augustus 1840. Honderd jaar later gaf Jan de Vries met medewerking van C. Kruyskamp zijn *A.C.W. Staring/Gedichten* uit in de *Bibliotheek der Nederlandse Letteren*; een tweede editie verscheen in 1949.

In het jaar, dat zijn vader stierf (1783), begon Staring zijn Rechtenstudie te Harderwijk; tezelfdertijd werd hij lid van het Haagse *Kunstliefde spaart geen vlijt*. In 1786 verscheen zijn eerste bundel: *Mijne eerste proeven in Poëzij*, een bundel die hem in contact bracht met Rhijnvis Feith. Staring droeg de veertien jaar oudere dichter een warm hart toe. Aan zijn graf wijdde hij een gedicht dat ondanks wat retoriek indruk op ons maakt. Toen Staring zijn studie in Harderwijk afsloot, sloot hij ook een periode in zijn dichterlijke ontwikkeling af: hij bedankte als lid van *Kunstliefde spaart geen vlijt*. Het zou blijken dat hij geen vlijt spaarde in zijn kunstliefde, maar leiding had hij er niet bij nodig. Een loopbaan als jurist heeft Staring zich niet opgebouwd. In 1780 had vader Staring een landgoed bij Lochem gekocht: de

[p. 634]

Wildenborch. Sinds de dood van Hugo Staring bezat de zoon het herenhuis samen met zijn moeder. Van 1787 tot 1789 studeerde hij te Göttingen o.a. fysika en chemie om in de nabije toekomst zijn landhuishoudkundige activiteit te kunnen ontplooiën. Toen hij dan ook in 1791 bij zijn (eerste) kortstondige huwelijk het landgoed in eigendom kreeg, pakte hij de heideontginning en de bosbouw energiek aan. Dat zijn vooruitstrevende ideeën vrucht droegen, en moesten dragen, was hij zich bewust; dat hem weinig tijd voor de poëzie overbleef, eveneens:

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

In ditzelfde jaar 1791 verscheen zijn *Dichtoeffening*, de tweede bundel van een poëet die zichzelf gevonden had.

Staring gaat in het algemeen door voor 'cerebraal' - maar zijn liriek weerspreekt de opvatting. Natuurlijk merkt men gemakkelijk op dat hij anders is dan zijn tijdgenoten: Feith, Bilderdijk, Tollens. Onze behoefte hem in een traditie te zien, heeft ons ertoe gebracht hem met Huygens te vergelijken. Staring hield van Huygens. Maar ook Huygens gaat - ten onrechte - door voor *cerebraal*.

Men moet niet altijd achterom zien: Staring wees ook vooruit. Naar dichters die, evenals hij, individualist waren, maar individualisten die zich niet van de gemeenschap afwendden, en in tegendeel er naar toe. Die de eenvoudigheid huldigden: niet in de zin van simpelheid en vermijden van het artistieke, maar in die van een opheffing van de tweevoudigheid: de menselijke gespletenheid. Ik zal dit hier niet gaan bewijzen, want

[p. 634]

voor één gedicht, *De Israëlitische Looverhut*, deed ik dat al (Maatstaf 7, 14e jaargang, oktober 1966) en voor de rest moet men het maar zelf bekijken.

2

en leerling...

Staring staat ons voor ogen: de dichter van *Jaromir* en *Marco* en *de hoofdige boer*. Poëzie! Om voor de rest van je leven van Staring af te blijven; vooral als je weet, wat hij van Rhijnvis Feith schreef bij het graf van die dichter:

Ontslapen Bard, ik strengel geen laurieren,
Om 't Marmer op uw Graf:
Een Waardiger moge uw Gedenksteen sieren!
Wie ben ik, dat ik U een eerkrans gaf!

Is het mogelijk: zo'n gedicht op zo'n dichter? òf Staring vergist zich, òf wij vergissen ons: in Staring, èn in Feith. Maar wat weten we ook van Staring af, of van Feith? *Julia*, *Jaromir* en zo voort! We kennen die dichters niet, wees eerlijk. We kennen de verveling. Want natuurlijk schreef Staring poëzie, waar je je ogen bij open houdt:

Sikkels klinken;
Sikkels blinken:
Ruischend valt het graan.

Troepen mensen kennen deze regels: een enkeling weet van wie ze zijn. Waterdichte poëzie! De eerste twee regels kunnen niet van plaats worden verwisseld; na de derde ben je benieuwd naar de rest. Vergelijk dat nu eens met Bilderdijs:

[p. 636]

Befloersde trom
Noch rouwgebrom
Ga romm'lende om

Er is daar een afschuwelijke breuk in dat 'romm'lende': de metriek is hier heer en meester, en de vierde regel al kan ons gestolen worden... Bij Staring valt de metriek niet op. Zijn caesuren vallen niet *in* een woord, maar ze staan voor en achter een groep van bij elkaar behorende woorden, zoals het trouwens hoort.

Wat toeft gij / die, / in 't eenzaam duister, /
Gelijk een engel / voor mij zweeft! /

Om zulke regels te vinden, met de rustpauzes op plaatsen die niet door de metriek zijn gedetermineerd, maar door de natuur van de poëzie zelf, moeten we ver vooruit in de literaire geschiedenis.

Naar Paul van Ostaijen bij voorbeeld:

Amarillis /
hier is /
in een zeepbel /
Iris /

Of naar Marsman: die van de eerste periode:

Hij schreed /
en ruimte was hem soepel kleeft /
aan 't koele lijf. /

Of naar de eerste dichter ná Staring die naar de poëzie-zelf luisterde: Gorter, die van de sensitivistiese

[p. 637]

verzen. En dan hebben de moderne dichters nog het voordeel dat ze zich geen dwang van rijm of metrum aan lieten praten: zij schreven niet gebonden verzen! En Staring? Staring deed een eerste stap naar de bevrijding van het vers: hij zou in zulke verzen

geschreven kunnen hebben!

Wij schuilden /
onder dropplend lover /
gedoken /
aan de plas... /

Ja, het heeft heuristische waarde, Staring eens niet in metriese, maar in ritmische voeten te zien!

Er bestaat in ons land een opvatting, als zou de versbevrijding hier vooral het werk zijn geweest van de dichters Verwey, Gorter en Henriëtte Roland Holst. Met alle respect voor die dichters, Achilles Mussche en je leraar: die dichters hebben er in het algemeen een janboel van gemaakt - al zonder ik Gorter uit. Maar Henriëtte Roland Holst en Verwey, met al die enjambementen! Je kent de theorie: de vijfvoetige jambe, of nog beter: het tienlettergrepige vers, dat het voordeel heeft, dat de caesuur daar *overal* vallen kan, zou metries zogenaamd bevrijdend werken. Maar wat is er voor moois in:

a / Ik zie de mannen in de straten gaan,
b / ik hoor der jonge vrouwen lachend praten;
c / 'k zie d'ooien glinsteren in de gelate' en
d / ik kan ook de stem van het hart verstaan.

De dichteres laat zich maar gaan, zodra het hart er aan

[p. 638]

te pas komt! Kijk maar: de eerste drie regels zijn onderling verwisselbaar, en laat men, niet zonder motief, in de eerste twee regels de nadruk vallen op *straten* en *praten*, dan is de volgorde *ba* nog mooier ook. Merkwaardige poëzie dus! Vergelijk ook de derde regel hier met de derde uit Starings treurdicht op Feith. Hoe gehoorzaam is de dichteres hier aan haar lettergreep-tellend vers - en wat doet Staring met zijn twaalf lettergrepen? Je hebt niet eens in de gaten, dat ze er zijn... Waar dat nodig is, doorbreekt Staring dus het metrum of krijgen we te doen met polimetrie (*Aan de maan*).

Zeldzaam gierig is Staring met zijn enjambementen en zijn vrouwelijk rijm. Bijna even gierig als Van Ostaijen of Marsman (1ste periode). Dat is heel anders bij Bilderdijk of Da Costa. Maar daarom zijn zijn verzen ook af. Bij hem is ieder vers een afgeronde betekenis; bij hem zijn versstructuur en structuur van de zin met elkaar in overeenstemming - en niet toevallig-naïef, zoals bij vele middeleeuwse schrijvers, maar omdat er naar zo'n evenwicht werd gezocht. Daarom is Staring, tenminste voor mij (maar naar mij, een gediplomeerd jeugdbederver, hoef je al niet meer te luisteren) de eerste moderne dichter. Een verwaarloosde dichter dus, want wie associeert de naam Staring met het begrip modern?

In overeenstemming met het tegendeel van mijn bewering is dan ook, wat *De Gids* (III, 1940, blz. 99) ter gelegenheid van de Staring-herdenking in '40 schreef: 'Staring is een dichter voor schoolmeesters en een schoolmeester voor dichters'. En verder: 'Zonder de koude ontleding komen zij (de gedichten dus, RC) onvoldoende tot hun recht...' Of ook: 'Het werk van Staring, zoveel 'dichtkunst' in elke zin van het woord,

[p. 639]

maar zo weinig 'poëzie' in de modernste, vraagt door zijn aard om verstandelijke ontleding'. En nog: 'Staring is een gezelschapsdichter en zoekt naar het gemeenzame. Hij schrijft bij het haardvuur, en veronderstelt dat hij daar niet alleen zit'. Dit is een manier van schrijven, lieve mensen, zoals er vele manieren zijn. Deze manier schijnt bij Staring te passen. Zij past m.i. *niet* bij zijn tweehonderdste geboortejaar. Want al is het waar wat *De Gids* zegt, het is alleen maar waar voor de ekstraverte Staring: die van de

verhalenverteller. In geen enkel opzicht is wat *De Gids* beweert ook waar voor de introverte Staring, die van de liriek. Zijn liriek veronderstelt geen toehoorder bij de haard. Zijn liriek veronderstelt alleen jou: de lezer, de enkeling. Let niet op je buurman: lees. Het begrip komt heus vanzelf, die zg. 'inhoud': je bent toch op Jaromir getraind? Nou dan! Of ben je dat allemaal alweer kwijt? Goddank! Onthou van Staring dan alleen maar de laatste twee regels van zijn gedicht Aan de Eenvoudigheid. Dat kan onmogelijk moeilijk zijn: ze zijn onvergetelijk.

Een achttiende eeuws labyrint

R.A. Cornets de Groot

Over: Rhijnvis Feith, *Julia*.

Bron: *De Syllabus*, nr. 7 (feb 1968), p. 90-91.

[p. 90]

Vaak wordt door de literatuurbeschouwer onderscheid gemaakt tussen duistere taal en klare. De laatste, zegt men, stemt overeen met een visie, die de natuur zo getrouw mogelijk blijft; de eerste is anti-realistisch of, zo men wel, manieristisch. Maar hoe meer men zich bezig houdt met literatuur, hoe meer men aarzelt in het trekken van grenzen. Is Hugo Claus' verhalenbundel *Natuurgetrouw* helder van taal? De naam doet het vermoeden, maar lezing neemt dit vermoeden spoedig weg. Is daarentegen Jan Cremers zelfportret geen staal van een geraffineerd soort manierisme? Het is de vraag of men Dichtung van Waarheit scheiden kan. Ieder literair kunstwerk is ten slotte manieristisch: een produkt van de fantasie - en het brengt ons altijd in een sfeer die ons op een bekende wijze onbekend is - in een labyrint.

Labyrinten zijn niet iets moderns; ze zijn zo oud als de literatuur zelf. Laat ik het begrip labyrint met een enkel voorbeeld toelichten. In zijn *Klucht van een dronken man* door Cornelis Crul, een 16e-eeuws auteur, is de dronkaard op weg, ergens heen. Hij loopt tegen mensen op en tegen bomen, struikelt, staat op en wankelt verder, tussen wolken door de hemel in. Pas als hij daar tegen een ster aanloopt, komt hij weer tot zichzelf, blik in de diepte en herkent er zijn dorp: een labyrint, vergeven van corruptie en bedrog. Hij zet dan ook zijn wandeling naar het hogere niet voort, maar keert de hemel de rug toe, om op aarde iets van het hogere te brengen. In Harry Mulisch' *Het stenen bruidsbed* is 't weer een hemelbestormer, een vlieger, die over de stad van zijn verderf vliegt en zich daarin herkent. Het huis waarin hij logeert is een labyrint, evenals de stad, waar zelfs zijn gids de weg in kwijt raakt. Het labyrint waar ik nu aandacht voor vraag, is de roman *Julia* van Rhijnvis Feith. Hierin is een zekere Eduard de hoofdpersoon, en Eduard is gehecht aan een plaats in een bos, maar hij moet om bepaalde redenen die plaats vermijden, onderneemt een lange reis, en keert er ten slotte terug, om er na alle kansen die het leven hem te bieden had te hebben gemist, verzoend met zijn lot, te sterven.

Veel van wat onbewust blijft in de tijd van de Verlichting, duikt op in Feiths roman. Zijn boek toont ons de duistere kant van de Verlichting. Feith houdt niet van 'beschaving', hij plaatst er graag het 'kunsteloze' tegenover: misschien onder invloed van Rousseau? De *Julia* is maar een dun boekje. Wie het doorbladert, ziet dat het door gedachtestreepjes wordt overwoekert: geen klare taal dus, maar duister, als de andere kant van de Verlichting! De auteur toont ons een duister dennebos, met in het diepste daarvan 'eene groote kom, wier midden de enigste verlichte plek was van dit gehele bosch'. Het is zijn lievelingsplaats: 's nachts trekt hij er heen en slaakt er eindeloze zuchten. Wie aan de hand van de beschrijving een plattegrond maakt van de omgeving, plaatst in het midden een cirkel (de kom) en daaromheen 'kunsteloze' krabbeltjes (de dennebomen). De psychologen onder ons herkennen hier geen obsceen plaatje in, maar een afbeelding van Moeder Aarde. Want boven de kom straalt de maan, en het licht der maan werd voor mij de stralen ener tegenwoordige godheid', zegt Eduard: de bundel licht als een fallisch symbool! Vader en moeder, kosmisch vergroot, verwekken dus hun Eduard, hun zoon, die daar schreiend in het bos ter neder ligt op een bed van mos, en het is op die plaats,

dat hij zijn Julia treft: een nieuw moederbeeld, in menselijker gestalte nu.

Symbolen in overvloed

Dit soort symbolen vindt men verder in overvloed in Feiths boek; de vereniging der geliefden wordt bv. gesymboliseerd door het afdalen in een grafkelder: een terugkeer naar de moederschoot, een regressie die even goed dodelijk kan zijn als nieuw leven verwekkend.

[p. 91]

Bij terugkeer in het land der levenden roept Eduard uit: 'Reeds zijn wij meer vermaagschapt aan de eeuwigheid dan aan den tijd!' - en van nu af aan zoekt hij in Julia niet de bevrediging van vleselijke lusten, maar de onsterfelijkheid zelf. Een huwelijk, trouwens toch niet voor hen weggelegd naar het zich laat aanzien, komt hem niet meer noodzakelijk voor, want pas in het hiernamaals zal 'de plaatse des genots zijn', zoals hij zegt. Ze gaan uit elkaar en pas nadat de vader van Julia eindelijk in hun huwelijk toestemt, keert Eduard terug, maar ontmoet op zijn weg naar huis een begrafenisstoet, want Julia is helaas gestorven. Eduards dooltocht door de wereld is nu voorbij, en hij keert terug naar zijn kleiner, intiemer labyrint, waar hij zijn laatste dagen slijt.

Feiths boek staat, zoals men weet, niet erg hoog aangeschreven in onze literatuur. Misschien heeft men Feith teveel op zijn woord geloofd, en, evenals hijzelf trouwens gemeend. dat het hem ernst was met deze ideeën. Men heeft nooit de droomnatuur van dit verhaal doorgrond. Tegen de aanvallen van zijn tijdgenoten heeft Feith zich dan ook slechts onbeholpen weten te verdedigen: geen wonder - er was immers geen Freud, die hem zijn mythe uitleggen kon? Die aannemelijk kon maken de *Julia*, indien al onmaatschappelijk, zoals men zei, niet onmaatschappelijker was dan het sprookje van de schone slaapster...?

Men had het boek niet moeten interpreteren alsof het klare taal was, maar men had het boek moeten zien als een *duister* boek - dus: als een labyrint. Laten we het daarom terugbrengen naar de tijd van zijn ontstaan, naar de tijd die zo'n geweldig belang hechtte aan het beleven van de natuur in klein bestek: in een tuin.

Tuin: Tot onnatuur in elkaar geschoven natuur

Wat moest zo'n 18e-eeuwse tuin bevatten? In de eerste plaats een duister en dicht bosschage; maar evenzeer een open ruimte: een *Lichtung*. Een waterval mocht niet ontbreken, maar kon door een beekje worden vervangen. Voorts moest er een hutje zijn, armoedig, en een graf, dat men later 'Het graf van Rousseau' zou noemen. De tuin verschaftte de eigenaar genoeg, want weemoed en sensaties van bederf en rottenis, van aardse vergankelijkheid en bovenaardse onsterfelijkheid. Het was een weelderige tuin: ingegrepen in de groei van bomen en heesters, als in de tijd van Lenôtre, werd er niet. De tuin was dus: natuur, in elkaar geschoven tot onnatuur, - zoals een droom een leven is, in elkaar geschoven tot onleven: tot slaap. Maar Eduards bos was 'kunsteloos', dat is: geen schepping van *hem*. En in dit bos, hoezeer onnatuur, liet de natuur zich gelden. Maar wie liet zich gelden in die natuur? Zijn bos was een godheid uit wie allen zijn en tot wie allen keren: in zijn bos woonde de oneindigheid, nee, het *was* oneindigheid, en die werd gepersonificeerd in Julia zoals we zagen. Duisternis, bomen, de maan, het graf, de nacht en de tranen: dit alles was Julia, het was zijn tuin, zijn bos. en hij was er *één* mee, hij liep al in de oneindigheid, en de oneindigheid nam hem in zich op omdat zij een was met hem. Misschien was hij allerm minst ongelukkig, deze jonge, sentimentele held van onze belachelijke schrijver Rhyvis Feith, deze antirealistische nabootser van de natuur...

Naschrift

R.A. Cornets de Groot

Bij Jacques Kruithof, 'A = A, maar B is géén b'. Over: R.A. Cornets de Groot, 'Formules', in: R.A. Cornets de Groot, *Labirinteek*, Den Haag, 1968, p. 157-166.

Bron: *Raam*, nr. 42 (feb 1968), p. 64.

[p. 64]

Jac. Kruithof heeft gelijk. Ik laat de 4 regels m.b.t. het gedicht *Litteken* vallen en handhaaf de, ruim geschat, 300 overige. Accoord? Voor de hoeveelheid alchemie verwijs ik Jac. Kruithof en andere nieuwsgierigen gaarne naar *Kentering* - 6, 1967. De argumenten die Jac. Kruithof aanvoert om tot de aard van mijn profetendom te concluderen lijken mij óók heel juist. Ik benoem hem door deze tot mijn kardinaal.

Labirintek - Sötemannspraak weerlegd

R.A. Cornets de Groot

Over: G. Achterberg, 'Thebe', in: G. Achterberg, *Verzamelde gedichten*, p. 257-298.

N.a.v. A.L. Sötemann, 'Achtergronden bij enige critici', *Nieuwe Taalgids*, 61e jrg., nr. 2 (mrt 1968), p. 104-108.

Bron: *Raam*, nr. 44 (apr 1968), p. 53-56.

[p. 53]

In een hysterische hoestbui heeft A. L. Söteman het nodig gevonden te stellen dat Achterbergs gedicht *Thebe* alleen maar kan slaan op het Egyptische Thebe, niet op het Griekse, zoals ik niet zonder terughouding zei in het stuk 'Het nieuwe Thebe' (*De open ruimte*). Söteman heft de dispositionele strekking van mijn woorden op en verleent ze een apodictische toon die ze in mijn tekst ten enen male missen. Mijn probleem was niet in de eerste plaats of het *titelgedicht* met het Griekse Thebe te maken heeft, maar of de *bundel* daarmee te maken heeft. Daarom heb ik wel degelijk ook het Egyptische Thebe het volle pond gegeven, zoals men weet.

Een van de interessantste problemen is, vind ik, hoe breng je iemand tot begrip van poëzie? Ik heb daar natuurlijk een methode voor, die ik ook altijd toepas, maar die als zodanig nooit uit mijn artikelen naar voren is gekomen. Het ogenblik is rijp om van die methode nu een voorbeeld te geven. Wie weet hebben de pachters van de wijsheid die nu eenmaal *De Nieuwe Taalgids* bevolken daar ook nog wat aan. Hier volgt dat voorbeeld dus, maar een motto van Paul Klee moge eraan voorafgaan:

Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig.

Schöpfung, een geladen woord, vat ik hier op in de betekenis van "natuur", "materie", "fysische realiteit". Ik zeg dus niet dat dit woord geen andere betekenissen kan hebben, alleen dat ik die andere betekenissen hier niet kan gebruiken. Zeg ik dus per toeval toch "schepping", dan bedoel ik daarmee

[p. 54]

natuur, materie, fysische realiteit, en niet de Geest, God of het hogere. "The elements are at least there", zegt Aleister Crowley in zijn *Toverboek Magick*, "and God, when you look for him, is not there" - een stelling die niet alleen door verdachte alchimisten aanvaard hoeft te worden, vind ik.

Ter zake.

Een gedicht staat voor hoorders en lezers open door de daarin gebezigde taal. Accoord? Accoord. Nu het *gedicht* Thebe van Achterberg. Heeft iedereen het gelezen? Ja? Mooi! Stelling twee: De taal van egyptologen, waarin het woord Thebe een rol van letterlijke betekenis speelt, is een andere taal dan die van Achterberg, waarin datzelfde woord een IDEE door verbeelding is. Iemand die protesteert? Dan de klas maar uit! Want het is duidelijk dat de taal van Achterberg de schepping (schepping) transformeert tot een *psychische* realiteit, - en dat is stelling drie. Stelling vier! Wanneer ik een egyptoloog vertel dat Thebe (Egypte) het dodenrijk is, dan heb ik zuiver wetenschappelijk onderzocht volkomen gelijk. Maar emotioneel beschouwd doe ik de man absoluut niets. Wanneer ik hem daarentegen vertel dat Thebe (Achterberg) het Rijk van De Dode is, dan ben ik wetenschappelijk gezien aan het zwetsen, maar emotioneel breng ik bij mijn wetenschapper de poppen aan het dansen, is dat niet leuk? De taal van Achterberg staat

tot de egyptologische taal als geloof staat tot weten. Ze gelijken op elkaar, maar *zijn* niet elkaar. Er bestaat dus, zegt Klee, een gleichnisartige verhouding tussen de twee. En dat wil zeggen dat ik nu achter elkaar de vijfde stelling uit de mouw schudt:

Stelling vijf.

Thebe (Achterberg): Rijk van De Dode Thebe = (Egypte): het dodenrijk, en Aristoteles zei al dat we in zo'n geval de eerste term met de derde mogen verwisselen (of andersom) en de tweede met de vierde (of andersom).

Zes!

Bij het horen of lezen van het *gedicht* Thebe doen zich bij de lezer of hoorder bepaalde voorstellingen voor, die gebonden zijn aan dat wat hij hoort of leest. Die aan de gebezigde taal gebonden zijn. Dat wil dus zeggen dat die voorstellingen niet afhankelijk zijn van de *bedoelingen* van de dichter, niet afhankelijk van de Daimoon die eventueel leefde in het hart van de dichter, zoals P. N. van Eyck zou zeggen, maar van dat wat in het gedicht tot leven komt tijdens het horen of lezen. Zoals ik in stelling vier al zei: emotioneel geladen taal brengt ons in grote verlegenheid: in verwarring. Sterker: emotioneel geladen taal is erop uit de banden tussen ons bewustzijn en de fysieke realiteit door te snijden. Tot we, evenals dr. Reichling, erachter komen dat Thebe (Achterberg) slechts in *bepaalde*, en lang niet in *alle* opzichten op Thebe (Egypte) gelijkt.

Stelling zeven.

De lezer dient alle gegevens die de gehoorde of geschreven taal hem verschaft, te schiften om te zien in hoeverre Thebe (Achterberg) lijkt op Thebe (Egypte), en in hoeverre Thebe (Achterberg) *niet* lijkt op Thebe (Egypte). Het blijkt nu dat Thebe (Achterberg) in sommige opzichten méér is dan Thebe (Egypte) en in sommige opzichten minder dan Thebe (Egypte). Meer: want Thebe (Achterberg) staat de dichter een afdaling in het Rijk van De Dode toe. Minder: want

[p. 55]

Thebe (Achterberg) staat hem niet toe daar voorgoed te verblijven.

We noemen van nu af Thebe (Achterberg) dat méér is dan Thebe (Egypte) Thebe (I), en het Thebe (Achterberg) dat minder is dan Thebe (Egypte) Thebe (II). Achterberg moet nu kiezen tussen Thebe (I) en Thebe (II), en het spreekt vanzelf dat hij Thebe (II) verlaat - dat staat in het gedicht - en dat hij op zoek gaat naar Thebe (I): dat blijkt uit de *bundel*. In de rest van de bundel blijken de gelijkenissen tussen Thebe (Achterberg) en Thebe (Egypte) van geen enkel belang meer te zijn. Van belang is: een Thebe dat méér is dan Thebe (Egypte) en dat is Thebe (I). Van Sötémans Thebe, dat alleen maar het Egyptische Thebe is, is in de rest van de bundel geen sprake meer. Andere bouwwerken komen aan de orde. Ik noemde als tegenstelling tot pinksteren (Achterberg nam in de bundel een gedicht *Pinksteren* op) een gedicht met een babylonische problematiek *Angriff*. Ik laat zien dat dit Babylon actueel blijft in de Marsmangedichten van deze bundel. Sprekend over Marsman heeft de dichter het over "een kathedraal van *levenswil*". Verder breng ik het nieuw Jeruzalem ter sprake: allemaal bouwwerken en steden die aarde en hemel verbinden. Allemaal steden en bouwwerken, waarin de gelijkenis met Thebe (I) benadrukt wordt en de gelijkenis met Thebe (Egypte) niet. Poëzie verhoudt zich op overdrachtelijke wijze tot de schepping, zeg ik Klee nog maar eens na, want poëzie is met de realiteit te vergelijken. Poëzie zelf heeft dus het karakter van metafoer. En, zoals metafora zijn, ze zijn polyvalent. Achterbergs Thebe leek in het begin op Egyptes Thebe. Maar als Egyptes Thebe Achterberg niet voldoet, lijkt Achterbergs Thebe misschien óók op iets anders. Op Marsmans kathedraal. Op Pinksteren, dit omgekeerde Babylon. Op het nieuw Jeruzalem. En dat is stelling acht.

Stelling negen.

"Beoordelaars van gedichten hebben veelal met de meeste gewone lezers deze eigenschap gemeen dat zij zich evenmin als dezen geheel duidelijk maken wat in de

eerste plaats van gedichten verlangd mag worden. Vormkritiek, beschouwende kritiek over de inhoud, zij missen alle kracht wanneer zij niet verrijzen uit een ondergrond die doorzogen is van het besef, hoe het eerste en laatste schouwen en luisteren naar een vers maar één voorwerp mag hebben, de poëzie zelf, het werken van de daimoon, niet thans die mogelijkwijze in het hart des dichters leefde, maar die onmiskenbaar te leven kwam in het gedicht", aldus P. N. van Eyck.

Stelling tien.

Bij herhaling heb ik gezegd dat literaire kritiek geen kritiek is, zolang zij geen kritiek is op het leven zelf. Van Eyck-kenner eerste klas, H. A. Wage, zegt in zijn inleiding tot de briefwisseling tussen Van Eyck en Marsman:

"In het vers kreeg () het wezenlijke van de schrijvende mens gestalte, en naar deze figuratie diende gezocht te worden, wilde men als lezer ook met het wezen van diens poëzie in aanraking komen. Zich inleven in het gedicht () had als noodzakelijk complement zich verdiepen in de dichter. *Poëziekritiek werd op deze wijze levenskritiek*, wat geen moralisatie inhield, omdat zij zich richtte op de houding tegenover het leven." En verder: "Tegenover het leven neemt alle poëzie een afwijzende of bevestigende positie in."

Wie nu in Achterbergs Thebe alleen maar het Egyptische wenst te zien, geeft

[p. 56]

daarmee te kennen dat Achterbergs poëzie *afwijzend* tegenover het leven staat, en moet noodwendig later diepe rimpels maken bij het lezen van Marsmans "kathedraal van *levenswil*."

Stelling elf.

Zoals Achterberg De Vrouw najaagt, die hem werd ontroofd, zo jaagt Kadmos zijn zuster na, die hem door Zeus ontstolen werd. Zoals Achterberg nieuwe mogelijkheden opende voor de poëzie, en de dichters en lezers een nieuwe poëzie schonk, zo schonk Kadmos de Grieken het alfabet. Zoals Achterberg de dichter is van de bundel Thebe, zo is Kadmos de stichter van een stad van die naam. En nu wordt het verhaaltje van Nonnos actueel. Want het Thebe uit Nonnos' verhaal is precies dat Thebe, dat Achterberg zocht. Was het Achterbergs *bedoeling* dat een lezer dit achter zijn bundel zocht? *Ik weet het niet*. Wij weten van Achterbergs bedoelingen helemaal *niets*. En wij hebben met Achterbergs bedoelingen ook helemaal geen moer te maken.

Dat, waar wij wel mee te maken hebben, leeft als daimoon in zijn gedicht, zijn bundel. Wij hebben te maken met "*het wezenlijke van de schrijvende mens die in het vers gestalte kreeg*". En die figuratie wijst naar Thebe (Nonnos), ongeacht of Achterberg dit Thebe kent, ja of nee.

Stelling twaalf.

Ik moet nu weer, zoals Söteman zich fijnzinnig uitdrukt, ontzettend boereslim gaan worden.

In zijn boek *Symbol en werkelijkheid* schrijft W. Brede Kristensen: "Dat het labyrint op Kreta kosmische betekenis had, kan ons niet verwonderen, waar wij zo dicht bij Egypte en de semitische wereld zijn, en juist met een gebouw te doen hebben, dat zonder enige twijfel naar een Egyptisch model ontworpen is (). De kosmische betekenis van het labyrint op Kreta heeft Preller reeds gezien. Volgens hem is het een beeld van de sterrenhemel "mit seinen ins unendliche verschlungenen Windungen und Bahnen, in denen sich Sonne, Mond und Sterne doch so sicher bewegen."

Een labyrint is dus *eveneens* een bouwwerk dat ten slotte toch, onverwacht, hemel en aarde verbindt. En het is dit bouwwerk dat ik, na de hele bundel gelezen te hebben, Thebe (Nonnos) noemde, zeer tegen de zin van Söteman. En nu wordt het beginsel dat "alle woorden even groot" maakt van groot belang: Thebe (Achterberg) is Thebe (Egypte) is Thebe (Nonnos) is Marsmans kathedraal is het nieuw Jeruzalem. Tenzij

Sötteman bewijzen kan, dat Achterberg er *niet* op uit was in zo weinig mogelijk taal zoveel mogelijk psychische realiteit tot uitdrukking te brengen, neem ik aan dat ik in ieder geval meer gelijk heb dan hij. Thebe is een *cifra*: een woord dat alles zegt. Het ligt op elke snijlijn van elke lengte- en breedtegraad. Het zou m.i. erg goed zijn, wanneer Sötteman eens begon te *lezen* en zich er bij voorbaat niet tevreden mee stelde van mijn boek *De chaos en de volheid* alleen maar de eerste twee bladzijden van de inleiding te lezen, en de rest ervan af te doen met citaten uit Vestdijks antikritiek. Want zo komt Sötteman nooit tot enig begrip van het fenomeen Cornets de Groot, hoe gemakkelijk dat fenomeen ook te begrijpen is, wanneer men zijn boeken niet *gesloten* laat.

Rektifikatie

R.A. Cornets de Groot

N.a.v. R.A. Cornets de Groot, 'Een tussenhistoriese figuur', in: *Maatstaf*, 15e jrg., nr. 10-11 (jan-feb 1968), p. 632-639.

Bron: *Maatstaf*, 16e jrg., nr. 3 (juni 1968), p. 295.

[p. 295]

Door toedoen van Gerrit Kamphuis kreeg ik een exemplaar van de tijdens de oorlog verboden, maar onder de toonbank goed verkochte bloemlezing Pro Patria ter inzage. Hij toonde mij dat het door mij in *Een tussenhistoriese figuur* (Maatstaf 10/11 '68) genoemde *De Israëlitische looverhut* van A.C.W. Staring niet in dat boek staat. Met eigen ogen heb ik kunnen zien dat er niettemin genoeg gedichten in staan, waar een lezer anno 1940-1945 een emotionele lading in leggen kon, die die gedichten in oorsprong niet bezaten. Maar kennelijk was geen van die gedichten voor de vijand zo aanstootgevend als dit van Staring.

Samenstellers en uitgever besloten achteraf, dat de voorzichtige korrektor van de proef gelijk had. Starings gedicht werd gewipt. Het was nog filosemitieser dan ik dacht.

Versbevrijding en het vers libre

R.A. Cornets de Groot

N.a.v. Hendrik de Vries, 'Staring, Bilderdijk en de "versbevrijding"', in: *Maatstaf*, 16e jrg. nr. 4 (juli 1968), p. 305-311. Ook in: Hendrik de Vries, *Kritiek als credo. Kritieken, essays en polemieken over poëzie*, keuze, samenstelling en toelichting Jan van der Vegt, Den Haag, 1980, p. 42-46; en in: *Kritisch akkoord 1969*, Brussel (enz.), 1969, p. 53-57. Herdrukt in: *Kritisch akkoord 1969*, Brussel (enz.), 1969, p. 58-61.

Bron: *Maatstaf*, 16e jrg., nr. 4 (juli 1968), p. 312-315.

[p. 312]

Het stuk van Hendrik de Vries stemt me tot bescheidenheid, een karaktertrek, die me van nature niet eigen is, zoals Sötemann zegt. Ik kan redelijk meepraten over literatuur, maar ik ben natuurlijk niet bang om af en toe een flater te slaan: laten anderen maar vertellen wat niet in orde is, dan kom ik er wel achter. Zo kende ik Bilderdijks *In den opgang van onze dagen* niet, een deugdelijk voorbeeld van versbevrijding, en met datgene wat achter dit sitaat volgt, ben ik het in grote trekken met Hendrik de Vries wel eens (al vind ik de love-ins niet zó onnozel, of er zijn nog onnozeler dingen: de weigering tot een love-in waar bij Amerikanen en Vietnamezen betrokken zouden moeten zijn - maar dit terzijde).

Er blijven dus maar een paar punten over, waar over ik iets zeggen kan; laat ik dat dan ook punt voor punt doen.

1 De Wildenborchdichter hééft een uitzonderlijke positie in onze poëzie: daar helpt geen lievemoedertje en ook geen omstreden Cornets de Groot iets aan. Het plaatsen van Starings drie regels tegenover de drie van Bilderdijk is weliswaar 'radikaal', maar, hoe gek dat ook klinkt, ook 'redelijk'.

Hendrik de Vries meent dat ik de door mij gevoelde rammeligheid in Bilderdijks drietal had moeten wegmoffelen. Maar hoe kan men dat eisen van iemand die het er juist om te doen is, verschillen stevig te benadrukken? Daarom, iets strakker dan in mijn 'Starings liriese poëzie' (*Maatstaf*, 10/11, 1968):

Befloers / de trom /
Noch rouw / gebrom /
Ga romm / lende om /

[p. 313]

Ik ben geen dupe van de spelling, maar deze regels zijn dupe van het metrum. Dat blijkt - want bij Starings drie regels gaat dit foefje niet op, en dat was, waar ik op wilde wijzen.

2 Heeft *De krekel* van Bilderdijk technies dezelfde kwaliteiten als ik in Staring prijs? En de inhoud er van? Het zijn toch vooral héle dikke woorden, die hier op de krekel van toepassing worden gebracht. Of Staring daartoe te bewegen zou zijn geweest? Ik waag het te betwijfelen.

Ik vraag liever wat de zin van dit gedicht zou zijn, wanneer de krekel ons vertelde, dat hij liever een oorwurm was geweest, en daar bij plechtig verzekerde dat hij nooit, nee, nooit, door de velden heeft 'gehuppeld'. Dit is puur patetiek, omdat bij nader inzien blijkt dat niet een vormgevoel deze regels bindt: Bewijs:

ô Krekel, die, op d'eikenbast,
U met een luttel daauws vergast,

En huppelt door de velden -
Voor schatten is uw heil
Niet veil,
Door woorden niet te melden!

Wanneer je dit soort dingen uit kunt halen, kun je hoogstens zeggen dat het temperament hier van beslissend belang is. Maar voor liriek is temperament nu juist niet van beslissend belang. Liriek is een kwestie van formulering, d.i. van de bedrevenheid een emotie formeel-logies tot uitdrukking te brengen. En als iets formeel-logies is opgebouwd, betekent dat, dat de verhouding tussen aanhef en slot nooit omkeerbaar zal zijn. Alleen het in zichzelf beslotene - het klein heelal van het gedicht - is formeel-logies en daardoor hermeties dicht.

Voor mij is Bilderdijks gedicht geen kompositie: kijk je ernaar, dan valt het uiteen.

3 Starings *De maan*. Iedereen die ook maar even in een bundel gedichten van Hölderlin gebladerd heeft, herkent de dynamiek van deze verzen. Zoals De Vries zegt: ze zijn een navolging van griekse voorbeelden. Maar ik heb nergens gesuggereerd dat ik

[p. 314]

Starings regels hier als vrije verzen beschouw. Ik sprak alleen met een term van Stuiveling van polimetrie, omdat die term nog het best aangeeft wat er in deze verzen aan de hand is: een voor Nederlanders zekere onregelmatigheid in de maat. Wil men die term verwerpen omdat er wellicht een betere voor bestaat, dan is me dat wel. Ook wanneer De Vries meent, dat ik de begrippen versbevrijding en vrijvers vereenzelvig, vergist hij zich. *Bewust* heb ik zelfs *nergens* in mijn stuk het woord vrijvers genoemd! Ik noem integendeel Henriëtte Roland Holst, Albert Verwey en Herman Gorter, van wie alleen de laatste zich (op superieure wijze) met het vrijvers heeft ingelaten, maar daar zwijg ik over in mijn voor een groot publiek bedoeld artikel. Niets gaat 'vanzelf'. *Vóór* het vrije vers er was, was er de strijd om de bevrijding van het vers; 'de vijfvoetige jambe, of beter: het tienlettergripige vers, met het voordeel dat de caesuur daar overal kon vallen', om me zelf te citeren. Had ik toen van Bilderdijks *In den opgang...* geweten, ik zou niet hebben verzuimd hem de eer te doen, die hem toekomt. Maar *vóór* de versbevrijding was er het zeldzame experiment met de griekse vormen (die 'eigenlijk' moesten mislukken, naar ik heb horen zeggen, aangezien in het grieks het temporeel aksent, dat bij ons nauwelijks voorkomt, van doorslaggevend belang is in deze vormen), zoals dat bij Staring aan de orde komt. Staring deed, hoezeer hij zich ook onderwierp aan de regels die Hendrik de Vries omschrijft, daarmee een eerste stap in de richting van de bevrijding van het vers. Hij bevrijdde de verzen van het keurslijf waar ze van de renaissance af in werden gewrongen. En - laat hij ze dan een ander keurslijf hebben aangemeten: ze zien er in het zijne natuurlijker, bevalliger uit, en ze bewegen zich er vrijer in. Hier - In *De maan* - is een esteties geraakt-zijn formeel opgelost: dát is vrij, en voor de vrijheid van het vrije vers geef ik geen sent - tenzij ze geschreven worden door Gorter, of, onlangs, door Hans Verhagen. Wie nu weet dat Lucebert sterk geïnspireerd is door Hölderlins artistieke navolging van griekse voorbeelden, ziet, behalve een lijn van Staring naar de latere, niet-verslibristiese Paul van Ostaijen ook

[p. 315]

een lijn van Staring naar Lucebert lopen, die vrijwel nooit gedichten in vrije verzen geschreven heeft (ik weet bij hem eigenlijk maar één *geheel in vrije verzen* geschreven voorbeeld: *de weg met de lichte mist*, maar dat is dan ook meteen raak. Vergelijk dat eens met gedichten van Wies Moens, de jonge Van Ostaijen, Achilles Mussche, Marnix Gijsen, J. C. van Schagen en hoe onze vrijversdichters verder heten). Niet het vrije vers, waar ik over zwijg, was basis van mijn mening dat Staring een 'voorloper' was, maar *De maan*, dat metries beschouwd, grieks van afkomst, niettemin vooruitloopt op de experimenten van Lucebert. Dat onbeduidend proza oftewel praatjesmakerij wordt

verknipt om een typografiese schijn van versregels te krijgen, doet mij evenzeer leed als Hendrik de Vries. Maar ik kijk wel uit ze voor vrije verzen aan te zien. Dat zijn ze niet.

Luceberts gedicht Nazomer

R.A. Cornets de Groot

Over Lucebert, 'Nazomer', in: Lucebert, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam, 2002, p. 188.

Bron: *AKT*, 16e jrg., nr. 7-8 (juli-aug 1968), p. 161-164.

[p. 161]

nazomer

ik heb in het gras mijn wapens gelegd
en mijn wapens gaan geuren als gras
ik heb in het gras mijn lichaam gelegd
mijn lichaam is geurig als hout bitter en zoet

dit liggen dit nietige luchtige liggen
als een gele foto liggend in het water
glimmend gekruld op de golven
of bij het bos stoffig van lichaam en schaduw

oh grote adem laat de stenen nog niet opstaan
maak nog niet zwaar hun wangen hun ogen
kleiner gebrilder en grijzer

laat ook de minnaars nog liggen en stilte
zwart tussen hun zilveren oren en ach
laat de meisjes hun veertjes nog schikken en glimlachen

Lucebert
uit: "Van de afgrond en de luchtmens"

[Hieronder in kader: korte bibliografie van Lucebert]

[p. 162]

Vorm in poëzie is alles voor de betekenis ervan. Maar laat ik vooropstellen dat een gedicht, esthetisch van hoge rang en op het stuk van onvrede met onvredige zaken voor honderd procent betrouwbaar, hoger gewaardeerd moet worden, dan een van dezelfde esthetische kwaliteit, dat met betrekking tot die onvrede van de prins geen kwaad weet. Mijns inziens bestaat die laatste soort poëzie niet. Wel geloof ik dat onwijsheid en onvolwassenheid bij een dichter gebreken zijn die zich in zijn werk onmiddellijk wreken. Er ontbreekt iets: het is onvolgroeid.

Vorm is alles. Maar het is de gezindheid van de dichter waardoor zijn technische vaardigheid als zingevend element te waarden valt. Mijn overtuiging is niet dat ethiek buiten beschouwing moet worden gelaten in poëzie; mijn overtuiging is dat die ethiek pas zin krijgt door de esthetische kwaliteiten van die poëzie. Mijn overtuiging is dat een gedicht dat esthetisch volkomen aanvaardbaar is, op ethische gronden niet af te wijzen valt, en niet omdat ik, als Gerard Diels, esthetica en ethiek vereenzelvig, maar omdat die twee begrippen samen een eenheid vormen, waarzonder een dichter zijn maatschappelijke rijpheid niet tot uitdrukking kan brengen. Ik houd hier geen pleidooi

voor het engagement. Voor mij staat vast dat engagement een al te zeer onderschatte bedreiging vormt voor de vrije ontplooiing van de verbeelding. Het enige dat men van dichters zou moeten kunnen eisen, is menselijke volgroeidheid. Maar die valt helaas niet te eisen. Die heeft men, of die heeft men niet, en is het eerste het geval, dan is het duidelijk dat zo'n dichter nooit onmaatschappelijk kan zijn. Engagement staat niet als eis voorop, maar is van sociale volwaardigheid het meest argeloze gevolg.

Bekijk het gedicht *Nazomer* uit Luceberts bundel *Van de afgrond en de luchtmens*. Het klinkt pacifistisch genoeg om de term engagement weer eens te hanteren, en daardoor geïmponeerd, vrede te hebben met de inhoud, nog afgezien van de vorm waarin het geheel gegoten is. Wie kan er trouwens bezwaar hebben tegen de chiasmische opstelling van de woorden *gras* en *wapens* in de eerste twee regels?

Wie is er niet verrast door de ontdekking dat eendere opstelling van de woorden *gras* en *lichaam* in de volgende twee regels opzettelijk wordt getorpedeerd, zodat in het laatste vers het ritme zich worstelend en versneld bevrijdt uit de heerschappij die het tweede vers erop uitoefent? De klassieke rust en eenvoud in de eerste drie regels - waar blijven ze in het vierde vers na het partikel "als"? Daar breekt de chaos los, wordt het gedicht "modern" - middelpuntzoekend, labyrintisch; worden woorden en begrippen overbelast. Met "mijn lichaam" is "iets aan de hand - zonder op te houden een menselijk lichaam te zijn, krijgt het een plantaardig karakter - bitterhout, zoethout -, wordt "ik" een hybride, bitter om het verlies aan bewegingsvrijheid, zoet om de winst aan rust. Extreme belevenissen vervullen "mij", bitterzoet. Maar vrede vergt ook zelfopoffering, en wie het zoet wil, slikt het bitter door.

Wie niet al te zeer onder de modieuze indruk is gekomen, die het woord engagement schijnt te moeten opwekken, zal willen weten wat Lucebert met het woord "gras" voorheeft. Waarom niet: "Ik heb in het riet mijn wapens gelegd" of: "Ik heb in het hooi mijn wapens gelegd"? Dat laatste, de nazomer in aanmerking genomen, is toch stukken beter dan dat *gras*?

Hoe dat zij, de volgende strofe vloeit in ieder geval logisch voort uit de laatste twee verzen van de voorafgaande, niet logisch in filosofische zin, maar formeel-logisch. Een kind begrijpt dat het woord *liggen* door *gelegd* gedetermineerd is, en dat "dit nietige luchtige liggen" gedetermineerd is door de woorden "dit liggen" die eraan voorafgaan. De twee daarop volgende verzen bevatten eveneens woorden die door het voorafgaande zijn gedetermineerd:

glimmend door foto
water door luchtige
liggend door liggen
golven door water en door gekruld.

Naar de inhoud bevat deze strofe een vergelijking die herinneringen opwekt aan de raad van een zenmonnik, die gezegd heeft, dat men zich dient te gedragen als het in de bergstroom gevallen blad, dat zich door het water dragen laat, zonder weerstand te bieden, waardoor het niet tegen de rotsen te pletter loopt, hoe dicht het ze ook nadert. Zo staan de eerste drie verzen van de tweede strofe ook "ideologisch" in nauw verband met de in de eerste strofe verbeelde ontwapening.

Het laatste vers van deze strofe is, evenals het laatste vers uit de vorige, enigmatisch samengesteld.



Het schema wijst zelf de weg, maar ik wil er nog wel iets van zeggen. Tegenover de zengedachte in de voorafgaande verzen, herkennen we hier oerchristelijke:

[p. 163]

"Stof zijt gij en tot stof zult gij wederkeren: van lichaam": de mens is vergankelijk. Ik ga heen gelijk een schaduw (Ps. 23): ook *schaduw* dat in het gedicht op een plaats staat waar men "geest" verwacht, is dus een beeld voor de vergankelijkheid, waarmee tot uitdrukking gebracht kan zijn, dat de geest eens uitgeblust kan worden, zoals de zenboedist ook gelooft. bij dit alles Van Dale, die bij *stof* vermeldt: "als een ellendige omgeving of ligplaats", en voorbeelden spreekt van: "in het stof bijten; iemand uit het stof verheffen".

verheffen. Daar heb je die beweging weer van rijzen en dalen, die in de gedichten van Lucebert, zo opvallend vaak voorkomen, van een van zijn bundels, *Van de afgrond en de luchtmens* met name, de naam haalde!

In de heraldiek heet het benedenste derde van een schild de "schildvoet". Op het wapenschild van de stad Monnikendam een monnik staan op een strook die precies de oppervlakte van een schildvoet beslaat. Nu luidt de benaming voor afbeelding van wezenlijke grond aan de "grasgrond". Het verband tussen "gras" en "wapens" in de eerste regels wordt nu opeens een stuk duidelijker. Want niet alleen een pacifist is hier aan het woord - niet alleen een geëngageerd dichter, want tegelijkertijd rijst ons het beeld voor ogen van een op het wapenschild afgebeelde ridder, met zijn voeten stevig op het gras, die opeens tot leven komt, zijn wapens in het gras legt en er zelf een rustplaats vindt. Zo rijst ons ook het beeld voor ogen van een schildboortige die afziet van zijn recht, of voorrecht, een wapenschild te mogen voeren. Die neerdaalt uit zijn hoge staat en aards wil zijn met de aardsen: nietig en luchtig - of stoffig. Weg dus met het zoveel betere hooi. Want gras is hier het enig juiste woord.

Voor al deze mededelingen en suggesties had Lucebert behoefte aan vier verzen per strofe. Maar het is ons niet ontgaan, dat zijn maniëristische pointenzucht in de staart van het laatste vers verborgen zat. In de eerste strofe krijgen we een onverwachte wending van het metrum en de woordkeus in het laatste vers van de volgende strofe treft een onvoorzien woord in plaats van het verwachte. Pointilleus in deze mate hoeft

[p. 164]

de dichter, nadat hij zijn gedachten zo geraffineerd verborgen en uitgedrukt heeft, niet meer te zijn, en we zien dan ook dat in de laatste twee strofen een vierde regel ontbreekt. Dat niet alleen! Want we zien ook dat *nà* de eerste twee strofen, die elkaar niet weinig ondersteunen, zowel in materieel als in formeel opzicht, een wending volgt in het gedicht, alsof we te doen zouden hebben met een heus sonnet!

Adem, - is dit woord door al het voorafgaande gedetermineerd? Wie het nog weet van de schildgeboortige, denkt aan "adel", niet aan adem. Maar kan het niet zijn, dat Lucebert hier weer een van zijn lettristische grappen heeft toegepast en dat hij de l van adel door de in het alfabet op die letter volgende m vervangen heeft? Maar het gedicht heet ook nazomer, en nazomer is een periode van stabiel weer; geen zomer meer maar toch ook lang nog geen herfst. Niets rijpt er meer, maar niets ook gaat er al ten onder.

Rust - alom, en bewegingloosheid: nog heeft op deze wereld de entropie geen vat, integendeel, *dit* is de wereld die Faust zich droomde: één van eeuwige jeugd en gezondheid en kracht. Ja, deze wereld is die van de jeugd zelf, iets van een zeldzame noblesse en dat al te spoedig weer voorbij zal zijn, en niet meer te herstellen, en daarom: oh grote adem laat de stenen nog niet opstaan, waarbij "stenen" tevens staat voor gras en hout, en de mensen en hybriden, die immers *liggen*. Stenen doet ons door het later volgende "ogen" trouwens ook nog denken aan dobbelstenen (waarop sommige raspokeraars blazen om het geluk te bezweren).

Een folkloristische naam voor deze periode van mooi weer in de laatste dagen van september en de eerste van oktober is de Sintmichielszomer. En wie zou die grote adem anders kunnen zijn dan Michaël, de engel die Lucifer uit den hoge verstiet, in het gras deed bijten, of in het stof, door wiens toedoen de onsterfelijkheid voorgoed ongedaan werd gemaakt?

Maar in de volgende strofen wordt de entropie bezworen: nog liggen de minnaars, met

de stilte zwart tussen hun zilveren oren ("laat ze liggen" en "laat de stilte zwart" en "laat de stilte tussen hun oren"). Maar het is een bezwering zonder succes. Want de grote adem jaagt het leven voort: de eindeloze kringloop op leven en dood laat zich niet bidden. De twee laatste strofen laten zien, dat het in de twee eerste opgeroepen paradijs voorbij is. Formeel beschouwd zou men van dit gedicht kunnen zeggen dat ook Lucebert misschien een sonnet heeft uitgevonden, dat beter in onze tijd past, dan het door hem in *Apocrief* gehoonde:

Ik, Mij, Ik, Mij/Mij, Ik, Mij, Ik/Ik, Ik, Mijn/Mijn, Mijn, Ik.

Taal voor ontschoolden

R.A. Cornets de Groot

Over: Lucebert, 'Horror', in: Lucebert, Verzamelde gedichten, Amsterdam, 2002, p. 44.

Bron: *Nieuw Vlaams tijdschrift*, 21e jrg., nr. 6 (juli-aug 1968), p. 611-620.

[p. 611]

Het lyrisch gedicht dankt zijn wording gewoonlijk aan een gehoorshallucinatie en zijn verdere ontwikkeling aan dat wat door die hallucinatie aan de verbeelding wordt aangeboden. Het eerst geschrevene bepaalt in hoge mate wat aanstonds geschreven zal worden, en het aldus ontstane complex van klank en ritme en betekenis is weer bepalend voor wat er daarna geschreven gaat worden. Enzovoort. Uiteraard kan een lezer na voltooiing van het gedicht niet besluiten wàt er het eerst geschreven is; het eerstgeschreven vers kan best het slotvers zijn, of ergens in het midden staan, het laatstgeschreven vers kan best de aanhef van het gedicht wezen: is het gedicht eenmaal voltooid, dan heeft een lezer - wanneer hij er tenminste op uit is de vraag te beantwoorden waarom nu juist in dit ene gedicht déze elementen uit het Niets werden opgeroepen - alleen nog maar houvast aan die elementen in het gedicht die duidelijk naar elkaar verwijzen. Wie Luceberts *horror* lezend gestruikeld is over "*het witte kappersruit*", begrijpt best dat Lucebert even later de "spiegels" noemt: wat is een kapper zonder spiegel? Die lezer is hoogstens verbaasd over het verband

[p. 612]

dat de dichter tussen deze bij elkaar liggende begrippen legt, - een verbazing die er niet minder op wordt, wanneer hij verder lezend, merkt dat de coiffeur het hele gedicht door actief blijft, kijk maar: kappersruit, spiegels, overkamt, bleke tanden, strooien haar, tondeuze; bovendien doen de woorden razer en racer ons denken aan razor. Minstens zo opmerkelijk is de kaasreeks: kaas, korsten, belegen. En dan is er een associatiereeks op het kaartspel betrokken: (kappers)ruit, schoppen, aas, gekaart.

Al deze dingen staan in een onzinnig verband met elkaar - de dichter is erop uit ons in hevige verwarring te brengen, dat blijkt al uit de verwisseling van de lidwoorden *het* en *de* voor de woorden *kappersruit* en *dier*. Maar juist dit pogen ons in een labyrint te leiden wordt ons op het eerste gezicht niet duidelijk. We zijn veeleer verrast door deze hutspot van associaties en wie het gedicht voor het eerst leest, ontkomt niet aan de indruk dat het in een ruk door geschreven is, een indruk die niet in de laatste plaats rechtvaardigd schijnt door zulke spontaan aandoende onomatopoeën als in de laatste strofe voorkomen - een strofe die, hoe onbegrijpelijk ook, het technisch vermogen van de dichter op verbluffende wijze demonstreert.

Later, in de Gardsiviktijd, is Lucebert een zekere romantiek verweten. Overleg, een daling van temperatuur - als het daarom ging, moest je vooral niet bij Lucebert zijn. Maar d'Oliveira, close reader, die, beginselvast, van geen vooropgezette norm uitgaat, vond veel bedachtzaamheid in Luceberts poëzie en een veelvuldig gebruik van Van Dales woordenboek. Overleg in overvloed dus, en een stevige controle op impulsen waarvan de kwaliteit terdege aan de tand werd gevoeld. De opvatting, als zou bij Lucebert de "warme" inhoud oorzaak zijn van de vele deformaties die zijn gedicht vertoont, moet - na d'Oliveira - worden verlaten. Niet de inhoud moet de deformatie verklaren: de deformatie zij een verklaring voor de inhoud. Bij Lucebert is het niet zo dat de emoties woorden

oproepen - de woorden wekken de emotie pas. Niet de inhoud is bepalend voor de vorm - de vorm *veroorzaakt* de inhoud. Lucebert - aldus een mogelijk oordeel - maakt de dingen onmogelijk. Bewijs: "behaarde schotel met een scheiding". Maar eveneens te verdedigen is, dat hij het onmogelijke mogelijk maakt. Bewijs: hetzelfde citaat. Welke emoties roept deze uiting bij een lezer op? Verwarring, hulpeloosheid, contactverlies, verdwijning van zekerheden - en, als gevolg daar-

[p. 613]

van: óf blinde overgave aan *deze* vorm, óf verbeterde pogingen tot herstel van het geschokte ik, óf deze pogingen na onvoorwaardelijk voor de vorm te hebben gecapituleerd. Ik kies voor het laatste. Met mijn verstand kan ik niet bij de uitdrukking: "behaarde schotel met een scheiding" - maar mijn gevoel zegt me dat het met die formule dik in orde is. En dit gevoel laat me niet in de steek. Want dit gevoel is de gids van mijn verstand. Het zegt dat alleen de deformatie van schedel tot schotel zulke in verwarring brengende emoties tot stand brengt: bij "behaarde *schedel* met een scheiding" is onze verontrusting niet half zo groot, wees eerlijk. Niet Lucebert heeft dus koorts, maar de lezer, die in zijn "nuchterheid" niet doorzien heeft dat de zin koortsverwekkend is - voor hem, dank zij het meest koele overleg bij de dichter. Terug naar *horror*.

Kappersruit en spiegels brengen ons in de coiffeursfeer. Je zit voor de spiegel aan deze kant. Aan de andere kant van die spiegel vind je jezelf terug, met alles om je heen. Want een spiegel is een vlak dat een ruimte in twee symmetrische helften verdeelt: aan de ene zij dit, aan de andere zij dat. Maar bij Lucebert staat er:

aan de ene zij de zee de 1 de dier
aan de andre zij 1 kromme officier

Een soort van symmetrie is er dus wel, maar de verdeling der elementen verstoort ons gevoel voor evenwicht, nietwaar? Maar neem eens plaats in die kappersstoel: wie staat er naast je? De coiffeur: 1 kromme officier - een over ons hoofd heen gebogen gestalte. Wie zie je in de spiegel? De 1, - de kapper dus; de dier: zijn slachtoffer. En wat zou de zee anders kunnen zijn, dan die spiegel zelf? Zeespiegel, zegt Van Dale, en Lucebert peutert dat woord tot zijn samenstellende onderdelen uiteen. Toch: deze verklaring is gevonden, en dus gezocht. Bovendien verklaart ze niet waarom nu juist deze zin er staat: aan de ene zij de zee de I de dier.

Lucebert heeft vaker verzen geschreven die symmetrisch gecomponeerd zijn. Een compleet gedicht dat volkomen symmetrisch van opbouw is, is *Uiterst klein ronddeel*. Ergens schrijft hij een symmetrisch vers:

in zijn zijn zijn zijn in-
(nigste vehikels)

[p. 614]

en weer ergens anders: "denkt de rechtvaardige zingende de slechte zingende denkt (hij)" /.

Wie oog heeft voor dit soort dingen doorziet ook de symmetrie in

(aan) de ene zij de zee de 1 (de dier)

Het tweede woord *de* is de as van symmetrie. *Zee* is bepaald door *zij*, de *1* is bepaald door *de ene*; de *dier* is mogelijk een opzettelijke verschrijving van "drie", dat door "een" gedetermineerd zou kunnen zijn, zodat we aan "dertien" mogen denken: een geladen getal, zoals iedereen weet of behoort te weten. Maar waar we ook aan mogen denken, laten we vooral niet uit het oog verliezen dat het deze verklaring is, die, ten eerste,

bewijst dat dit vers formeellogisch is opgebouwd uit de associaties die de uitdrukking *aan de ene zij* een dichter als Lucebert aan de hand doet, en die ons, ten tweede, dit vers als poëtisch gerechtvaardigd doet aanvaarden. Dat men een "zin" in de besproken regel leggen kan, door middel van scheerstoel en al, is iets waar men zich niet in de eerste plaats op toe moet leggen. Eerst de vorm. Dan de daardoor veroorzaakte inhoud. Veel belangrijker voor een juist begrip van dit gedicht dan een antwoord op de vraag wat betekent *horror*, is het inzicht dat *hor* gedetermineerd is door *heer*. De klanken spelen hier een niet te onderschatten rol, vooral ook als men ziet dat ditzelfde woord *horror* een hele reeks van onomatopoeën veroorzaakt in de laatste strofe, een reeks die wordt ingeleid door "de tondeuze doezelt". Wie bij "horror" niet als vanzelf geleid wordt naar dat gedicht dat de woorden "oh oor 0 hoor" als refrein benut, ontgaat vooralsnog het spelletje dat schedels tot schotels herschept, en dat voor het begrip van Luceberts poëzie van fundamenteel belang is. Laten we eens zien waar dat spelletje hier gespeeld wordt!

1. *heer horror*
2. *zij - zee*
3. *de ene - de 1*
4. *overkomt -> overkamt*
5. *de korsten - te korten*
6. *tondeuze - doezelt*
7. *horror rorrar raar* (palindroom)

Over de punten 2, 3 en 6 heb ik het mijne al in het voorgaande gezegd, voor punt 4 is nadere toelichting overbodig; op punt 5 kom ik later terug - laten we ons daarom maar bezighouden met het eerste en het laatste punt.

Een hor, zegt Van Dale, is een dun plankje of kartonnetje

[p. 615]

dat door kinderen aan een touwtje snel wordt rondgedraaid, waardoor een snorrend geluid ontstaat. Die geluiden hebben we blijkbaar te herkennen in "horror rorrar razer raar" en "horror rosser racer ruis". In kinderversjes komen we vaak drie- of vierheffingsverzen tegen, waarvan de eerste twee woorden rijmen en het derde met het tweede allitereert, bv. eun deun dip, of iene miene mutte. Het zijn overblijfsels van Germaanse toverspreuken, waar in Anneke tanneke toverheks nog iets van over is, en, gesecculariseerd en dus gelatiniseerd in hocus pocus pas nog zogoed als alles. Wie nu Luceberts *horror rorrar razer raar* legt naast dit soort versjes, moet wel erkennen dat zijn vers formeellogisch volkomen in orde is: er kan niets van zijn plaats worden gehaald, er kan niets anders tussen worden geschoven, de verslengte had niet korter, niet langer kunnen zijn, en derhalve is hier van enige willekeur in woordkeus in het geheel geen sprake.

Op deze manier moeten we steeds eerst proberen de vorm ergens van te begrijpen, alvorens over de inhoud een en ander te zeggen. In de zin "aan de ene zij de zee de 1 de dier" neemt *de 1* een door de woorden "de ene" gedetermineerde plaats in. De vorm leidt de geest. Maar de geest onderzoekt op zijn beurt de vorm. Gegeven: *de 1*. Wat doen we ermee? Wat is de inhoud van deze vorm? Van Dale is onze redder uit de nood! Van Dale zegt: "Een - teken voor het getal of de waarde één. - als merk of stip op kaarten, dobbelstenen enz.; ook die kaarten of stenen zelf: blank om één", en we zien in *horror* het woord "blanke" staan. Dus kijken we naar *blank* in de kolommen van ons woordenboek.

Van Dale: "I. Blank, bn. (er, -st), 1. spiegelend (etc.)". En we zien de *spiegels* gedetermineerd zijn door *blank*!

"II. Blank, m (-en), (oudt.) munt ter waarde van zes duiten". En we zien *duit* gedetermineerd zijn door *blank*!

Verder:

"Blankofficier, m (-en), (vroeger in Suriname) blanke opzichter over negerslaven".

En we zien 1 kromme officier en de associaties met "neger" gedetermineerd zijn door

blank!

Men zal zich afvragen, waarom ik niet op die kaarten, onder *Een* in Van Dale genoemd, ben afgevlogen, om verschillende uitdrukkingen in *horror* langs die weg af te leiden:
hij is gekaart
blanke schoppen
aas.

[p. 616]

Mijn theorie is dat deze reeks associaties langs een andere weg tot stand is gekomen, die gelukkigerwijs toch tot die kaarten onder Van Dales *Een* weerkeert. De tweede strofe begint:

*heer horror weet niet wat hem overkamt
de bleke tanden van de ouwer maan, hij is gekaart
en daar tikt hij van etc.*

"Overkamt" staat op de plaats waar men "overkomt" verwacht, maar voert onze gedachten weer naar de kapper terug. Ook de "tanden" hebben met "kam" te maken, maar een bleke kam vinden we soms bij hanen. Een hoendersoort is de auerhoen, waarvan het mannetje auerhaan heet. Uit de klanken "auerhaan" vormde Lucebert "ouwer maan".

Nu gaan we kijken bij "oud".

Van Dale: "Oud, bn. (er, st), (in de spreektaal in verbogen vorm gewoonlijk *ouwe, ouwer*)".

Verder lezend zien we: "hoe ouder, hoe gekker, zie *Gek*.", wat Lucebert ook deed. Maar hij vond er niets - althans niet onder *gek*. Maar wie het woord opzoekt dat in Van Dale onmiddellijk op gek volgt, ziet daar *gekaart* staan. Lucebert speelde met deze gedachte:

(de bleke tanden van de ouwer maan), hij is gek

maar hij heeft het hem eenmaal toegespeelde "kaarten" niet voorbij willen laten gaan. Zoals alle gekken, kreeg ook hij de kaart, en omdat Van Dale zegt dat "gekaart" een zn. o. is, is "gekaart" in de zin van Lucebert een naamwoordelijk deel van het gezegde. Heer horror ondergaat geen bepaalde handeling, maar bevindt zich in een zekere toestand: hij weet niet wat hem overkamt. Wij trouwens ook niet, in dit stadium. We kunnen voorlopig alleen een paar hypothesen opstellen. *De 1*, zei ik, leverde ons *blank* op - een woord dat in de tekst bij *de 1* nog lang niet aan de orde komt. Maar blijkbaar is *duit* en *spiegel* al aan de orde geweest en direct daarop: *officier*. Daarentegen zijn de associaties met *neger* weer tot na *schoppen* uitgesteld. *Schoppen* volgt direct op *gekaart* en hangt er blijkbaar mee samen. *Blanke* schoppen zegt Lucebert - waarom? Schoppen zijn immers zwart? Jawel, maar deze niet, omdat immers - in dit gedicht - die ruit niet rood is, maar wit! We kunnen niet besluiten welk woord precies deze kettingreactie van associaties veroorzaakte - misschien *de 1* - maar zeker is dat zij steeds wijzen naar elkaar. We weten

[p. 617]

niet of Lucebert aanvankelijk "de witte kappersruit" geschreven heeft. Maar dat hij - eenmaal het kaartspel in zijn verbeelding toegelaten - ook gedacht heeft aan nog meer betekenissen van *ruit* is duidelijk.

Van Dale: "Ruit, o. (gew.) 1. (uitgetrokken) onkruid; 2. langs akkers, heggen en bossen gesneden of geplukt gras, dat behoeftige lieden aan hun vee geven; - 3. ruitte die aan de slootkant of in het water groeit".

Door "het witte kappersruit" te schrijven worden ook deze betekenissen van ruit geactiveerd. Maar we zijn er nog niet! Van Dale: "Kapper. v. (-s). 1. struik in Zuid-Europa en Noord-Afrika die de onder 2. genoemde specerij oplevert (*Capparis spinosa*) ;

- 2. (mv.) de gesloten bloesemknoppen van deze struik die, in zuur of zout ingelegd, in sausen enz. gebruikt worden".

Kappersruit is van nu af aan een door Lucebert gevonden plant. Het is bovendien een ruit voor de kapperswinkel, en het woord heeft een aandeel in het ontstaan van de associatiereeks "gekaart-schoppen-aas".

De eerste strofe verliest na deze research iets van zijn steeds karakter en krijgt integendeel iets landelijks. Iemand - heer horror - gaat 's avonds op stap, komt langs de slootkant waar de fabelplant kappersruit hem het uitzicht op het water (de spiegels, door duitblad bedekt.) ontnemt. Aan de ene zij: het water (de zee) dat nog eens herhaald wordt in *de 1 de dier*, dat kennelijk gevormd is uit "eendenbier" d.i. water, zie Van Dale. Aan de andere zij: horror, die, gebogen over zijn kappersruit, het water tracht te zien: 1 kromme officier. Zo is, geloof ik, de strofe door anderen nog niet gelezen, maar het kàn zo. "Onder het samenkomen / van klank en wezen moeten / zin en begrip verdwijnen /", zegt Achterberg. Bij de dichter gaat het erom, dat hij het begrip uiteen plukt, opnieuw monteert, doet samenklonteren met andere begrippen en het daardoor vernietigt. Zodra ons verstand er niet meer bij kan, is er een kans dat ons gevoel daar vrede mee heeft. Wanneer - binnen een gedicht - een woord niet meer dan één interpretatie toelaat, is er iets mis met dat gedicht. Wanneer een lezer zegt: "In dit gedicht heeft dit woord enkel en alleen deze ene betekenis", dan is er in de regel iets met die lezer aan de hand. Hij is doof. Of blind. Of van zijn zenuwen beroofd. Of alle drie tegelijk. Zo iemand doet er natuurlijk heel verstandig aan met maar te zwijgen. En in 99 van de 100 gevallen zwijgen deze mensen ook. Gebeurt dat niet, let

[p. 618]

dan op: dan is er een filoloog aan het woord, zo een met van dat hele gezonde verstand.

De tweede strofe vertelt ons dat heer horror niet weet waardoor hij overvallen wordt. Hij is gekaart en daar tikt hij van, staat er. We zagen de samenhang tussen *gek* en *gekaart* (het woord tikt komt verder voor in het gedicht *De waanzin tikt tikt tikt.*: wie gek is, is getikt. En ook daar komt iets voor van het eun deun dip: "een o zo *zonneklare* kokhals"). Maar Lucebert noemt, in horror, ook de bron van horrors waanzin. We moeten die zoeken in de "ouwer maan" - een van de maanfasen blijkbaar, nà nieuwe maan: horror is maanziek - een zenuwziekte die zich toont door slaapwandelen, hallucinaties en aanvallen van waanzin. Hij wordt door voorstellingen vervolgd waarbij blanken en negers betrokken zijn. *Blanke wapenen* is een voorbeeld dat Van Dale bij *blank* noemt, en analoog daaraan schiep Lucebert zijn *blanke schoppen*. Heer horror voelt zich medeschuldig aan die scheve verhouding die er nu eenmaal tussen blank en zwart bestaat.

In het gedicht volgt vrij kort na "keel" het woord "hoek". Van Dale zegt: "hij heeft de hoek al in de keel", wat betekent: hij is verliefd. Hoek in deze zin betekent: haak - de haak waar het aas aan is bevestigd, dat de vis tot happen verleidt. In dit licht wordt het spel met *schroefas* (as waarom een schroef wentelt) in : "zijn keel is schroever van de aas" doorzichtig. Dàt heer horror verliefd is, wordt duidelijk als je bij Van Dale gewaar wordt dat muis ook een benaming is voor het vrouwelijk schaamdeel.

Lucebert maakt de dingen onmogelijk. De bedelstoepen zijn afgelapt - gereinigd. Maar horror bedekt ze met kinderdoeken: luiers: een dwanghandeling.

Stoepier zegt Van Dale, is iemand die op de stoep voor zijn winkel voorbijgangers uitnodigt binnen te gaan: "iemand komt hem roepen: eet u kaas?".

Van Dale: *tik*: "het herhaalde geluid dat kaas geeft, wanneer daarin door gisting inwendige scheuren ontstaan: hij kreeg tik in zijn kaas. Ook de, als euvel beschouwde, aanwezigheid van de genoemde scheuren: kaas met tik", ja ik draag de korsten van een

dwaas.

Ja ik draag te korten van een maar.
maar - 1. mare

[p. 619]

2. nachtmerrie: van de maar bereiden zijn
3. gracht, afvoerkanaal

Met "korsten" kan Lucebert twee kanten op: korten, kosten.

- Dragen: 1. de *kosten* dragen
2. schuld dragen

(Zie punt 5 van het rijtje klankovereenkomsten).

Koopbaar ben ik door mijn strooien haar: dit in tegenstelling tot de neger, - en dan *gebeurt* het ook:

dan vliegt (foei) 1 negerschedel door het raam...

Ook dit is een dwangvoorstelling, onmiddellijk gevolgd door een gehoorshallucinatie van horror, die de tondeuse een spel hoort spelen met zijn naam, een spel met klanken dat hij, horror, kennelijk nazegt. Moeten we uit dit, de naam horror verdoezelende, klankenspel niet opmaken, dat horror te water is geraakt? De moederkoeken wijzen in die richting, het slot van het gedicht suggereert niet veel minder, en bovendien voelt horror zich *zwaar* worden. Kijkt men voor een laatste maal in Van Dale, dan vindt men daar onder het trefwoord *een*: "een en al modder": "een en al is officier". Een maanzieke, geobsedeerde stakker loste zijn schuld af door aan zijn leven een welluidend einde te maken.

Een helder gedicht is *horror* allerminst. Het bestaat voor een groot gedeelte uit wartaal, zoals alle grote literatuur. Men hoeft die taal niet te ontwarren om toch in te kunnen zien en te erkennen, dat hier een rasdichter aan het woord is. Maar men *kàn* het, mits men zich niet misleiden laat door kappers en dobbelaars. Want juist de wenken die de dichter een lezer in die richting geeft, blijken helemaal niet in die richting te wijzen. Integendeel vernietigt de dichter met kennelijk plezier de geijkte waarde die men nu eenmaal - en waarom? - aan die woorden hecht. Wat *wèl* van belang is: het water, de seksuele obsessie, het schuldbesef - dat gaat allemaal schuil achter het haarsnijden, kaaseten en kaarten.

Ik bracht een haan ter sprake: de auerhaan. Maar het arme dier heeft met het gedicht verder niets te maken, dan dat het de schepping van ouwer maan navolgbaar maakte, - stellig onder invloed van Van Dales "ouwer" bij "oud", maar evenzeer door Van Dales behandeling van het woord tik, dat ook een naam is voor de "tikkenhaan". Iedereen weet, dat wat in het gedicht verzwegen wordt, medewerkzaam is aan dat wat er uiteindelijk in het gedicht komt te

[p. 619]

staan. Bij geen enkele andere dichter treedt dat wat verzwegen werd ook zo meedogenloos aan het licht als bij Lucebert. Als lezen is: met de dichter mee dichten, dan stelt geen andere dichter die activiteit zo in staat als Lucebert.

Het persoonlijk systeem

R.A. Cornets de Groot

Trefw.: literaire kritiek.

Bron: *Gids*, 131e jrg., nr. 8 (aug 1968), p. 175-176.

[p. 175]

Een kritisch systeem, één waarin zekere beginselen methodisch uitgewerkt zijn, heb ik niet en kan ik, aangezien ik geen systematicus ben, ook niet hebben. Ik denk natuurlijk wel eens, maar zelden zo, dat ik 't ook aan een ander had kunnen overlaten. Ik vind dat een literaire schepping mij raakt of koud laat, en niet in dat denken alleen. Wanneer ik soms een oordeel uitspreek over een boek, spreekt niet alléén mijn verstand: het vermogen om te loven en te laken ontspruit niet aan het verstand: het is de ontvankelijkheid voor indrukken die de verbeelding wekt, en het is de verbeelding die zich uit in bewondering of geringschatting. Van het begin af aan is mijn werkzaamheid als essayist bepaald geweest door het toeval. Wat me in handen viel, was, eventueel, aanleiding tot een heel verhaal. Maar dat een vooropgezet idee voor mij aanleiding zou kunnen wezen om eens dit ene boek te lezen dat volkomen met die idee overeenstemde, of integendeel zo onvriendelijk was dat na te laten, moet, mijn gebrek aan stelselmatigheid in aanmerking genomen, een denkbeeld zijn dat wel nooit zal worden verwezenlijkt. Hanteer ik al eens de rustige lezer onzekerheid brengende elementen als deze, die in de alchemie gebruikelijk zijn, dan gebeurt dat ter verklaring van de vorm van het boek dat daarbij aan de orde is. Het is duidelijk dat de meest wetenschappelijke grappenmaker voor Maerlants *Torec* met de mond vol tanden staat, en ik niet: er schijnt in de onwetenschappelijke sfeer dus wel iets te bereiken te zijn, waar de wetenschapper óók iets aan heeft, als hij niet blind is, of doof. Wanneer ik schrijf over wat ik las, dan werk ik geloof ik niet van een standpunt uit, maar naar een standpunt toe, dat steeds ergens anders liggen kan. Dat maakt mij nog niet tot een eclecticus: ik zei al dat denken alleen me allerminst bevredigt. Geen wonder dat mijn opvatting van lezen verschilt van de in de neolithische *Nieuwe Taalgids* door een nog neolithischer wetenschappelijk beoefenaar van een vak uitgesproken mening, als zou een criticus zich zorgen maken om een basis voor zijn werkwijze. Het lijkt me een standpunt voor op hun luie stoel gestelde filologen, niet voor mij. Ik vind dat, zo literatuur al *iets* eist, dit de persoonlijkheid van de lezer is. Ik wil best toegeven dat zulk lezen in beginsel afziet van allerlei Knuvelders en

[p. 176]

poëtica's, en dat de verantwoordelijkheid van zo'n lezer daardoor zeer toeneemt. Maar voor wie het al duidelijk is dat het belang van een boek niet afhangt van de behoefte aan verwijzingen naar andere boeken, weegt het afnemen van het voetnotenfetisjisme daar best tegen op. Wie zelf iets te vertellen heeft, zal niet bij voorkeur reprises willen geven van wat een ander vóór hem al verzonnen had. Hij zal zich dan ook door geen wetenschappelijk inquisiteur van een zo heilig vak als de Nederlandse taal- en letterkunde tot herroeping van een zo juist gewonnen inzicht laten dwingen. Ware ik de eerste geweest - en niets wijst erop dat dit niet zo is - die de aandacht vestigde op het functioneren van de kosmische metafoer (een formeel element dat de inhoud zeer na ligt), ik zou kunnen wijzen op de vrucht van zulk heuristisch lezen. Zou ik willen demonstreren dat een zich steeds uit een tot nu toe ingenomen plaats bevrijdend standpunt de criticus vrijwel moeiteeloos verschaft wat hem nooit eigen was en waar hij aanvankelijk misschien wel huiverig tegenover stond, ik zou tonen hoe het inschakelen

van een mij tot zeker ogenblik vreemd schema als de astrologie bij het lezen van sommige boeken van Vestdijk daartoe leidt. En als ik ooit ernstig meende niet geïnteresseerd te zijn in literatuur, maar wel in een wijze van leven, dan had ik deze toeëigening van wat mij niet bekend was op het oog, die ik eens een wilde jacht noemde. Niet dat ik in de praktijk ook maar iets hebben zou aan astrologie, alchemie, en God weet welke stelsels meer, maar ik ben in de praktijk dan ook niet geïnteresseerd. Ik interesseer me voor een wijze van van schrijven.

Vind ik het al iets wat ik vond, juist omdat ik het verstand niet weinig wantrouw bij een vak dat met wetenschap geen bal te maken moest hebben, meer nog is mij de opvatting van stijl, die ik meen aan Jacob Geel te moeten danken. Wie zijn *Het proza* leest, neemt overtuigd aan dat stijl niets anders is dan inzicht in wat een situatie, reëel of verbeeld, van iemands artistieke vermogens mag vergen. Stijl vergt van iemand weerstand tegen de onmiddellijke emotie. Stijl schept daardoor afstand tussen de artistieke creatie en de natuur.

Stijl geeft krachtens dit afstand scheppende vermogen alleen maar betekenis aan die kanten van de realiteit die *niet* van deze wereld zijn. Ik zei al in de praktijk niets aan astrologie te zullen hebben. Maar ik geef een reden op waarom de stijl van zeker boek door de astrologie zou kunnen worden opgehelderd als die wetenschap in de handen van de auteur tot stilistisch middel werd. Het blijkt nodig te zijn deze opmerking in november 1968 te maken - een noodzaak die een eigenaardig licht werpt op liederen die, wanneer *zij* een boek kunnen doorlichten met behulp van de godsdienst, niet zullen aarzelen dat te doen, ook niet als de aard van het boek zich daar niet eens toe leent.

Alleen stijl kan ons doen geloven in de niet bestaande wereld van de artistieke schepping. Daarom moet men, bij A. Roland Holst bij voorbeeld, niet kijken in hoeverre de Keltische mythologie in zijn werk verwerkt is, zoals A.L. Sötemann deed, maar hoe ze daar functioneert. Immers: hoe gestileerder de stof, hoe persoonlijker. Maar hoe persoonlijker, hoe minder verbonden met de bron waaruit die stof werd geput. Hoe minder verbonden met die bron, hoe minder de taal die door die stijl werd omgekeend, ook naar zo'n bron verwijst. Men moet nu eindelijk maar eens in gaan zien dat niet een conceptie van de natuur (Keltische mythologie) of van het leven (Elysisch verlangen) zich meester maakt van een taal, maar dat de taal zich meester maakt van een wereld door die te creëren, *en dat dat nooit anders is geweest*. Sinds het optreden van Lucebert moet zulk inzicht niet moeilijk te verwerven zijn, vind ik. En om zeker te zijn van de werkelijkheid van zo'n wereld heeft men niets anders nodig dan een verbeeldingsvermogen dat de opbouw van die wereld als artistiek of niet artistiek doorziet. Zulk vermogen is niet, het zij nogmaals gezegd, een functie van het verstand, laat staan de specialiteit van een wetenschappelijk beoefenaar van een vak, maar een gave van de persoonlijkheid. Misschien is persoonlijkheid dan ook wel basis genoeg voor een kritische werkwijze.

Bikini's van mijn naakte waarheid

R.A. Cornets de Groot

Aforismen over traditie en revolutie.

Bron: *Kentering*, nr. 5 (sept-okt 1968), p. 62.

[p. 62]

Als het verleden ontwaakt in het heden, wordt er zonder ons over de toekomst beslist.

Een voorbeeld volgen, is het verleden naar de toekomst verhuizen.

Het citaat is het trojaanse paard van het verleden. Zorg dat *jij* eruit komt! Waarom werkt men in godsnaam aan de toekomst? Is het verleden soms al af?

Van de herinnering de tirannie. Door de tirannie de verlichting.

De geest en het water: de cel, de vis, het amfibie; de dinosaurus, de vogel en de aap; de vader, de zoon. En de geest, - opnieuw. De hele heilige meetkundige reeks bis ins Blaue hinein. En onze vrolijke formule: nul plus nul is nul.

Vooruit, naar de natuur.

Traditie heiligt het verleden, omdat traditie geen toekomst vertrouwt.

Traditie heeft zichzelf tot toekomst.

Volgende keer beter is geen uitspraak van een traditioneel denkend mens.

Als mijn dochter (11) zegt: "de wereld eindigt in het oneindige", zal dat best schijndiepzinnig zijn: zij is erfelijk belast. Maar het betekent dat ik voor haar geen bron van wijsheid meer ben. Ach, vader, niet meer!

Men kan niet met het verleden breken als men zegt dat men er geen heeft.

Revolutie is het hedendaagse l'art pour l'art.

Het oude l'art pour l'art is het hedendaagse l'art contre l'art.

Als er niets nieuws was onder de zon had het boek *Prediker* niet geschreven hoeven te worden. Dies: het boek *Prediker* als handboek voor revolutionairen.

De verbeelding bevrijden is iets anders dan de verbeelding carte blanche geven.

Littérature engagé is niets voor wie het eerste wil. Wie het engagement eist, beperkt zich tot het laatste: soms is mentaliteit het talent een blok aan het been.

Een student moet studeren, zegt de zakenman. Waarom houdt de zakenman zich niet met zijn *eigen* zaken bezig?

Crisis in de kritiek

R.A. Cornets de Groot

Trefw.: literaire kritiek.

Bron: *Podium*, 22e jrg., extra nr., (okt-dec 1968), p. 228.

[p. 228]

Het onbehagen van de recensenten in de eerste jaren vijftig is in het tegendeel omgeslagen: zij hebben de experimentelen in het panopticum der letteren ingelijfd. Bravo voor zo'n snelle aanpassing. Maar waar komt nu het onbehagen van de schrijvers vandaan als zij het hebben over recensenten? (Niet alleen Holsbergen, ook Hans Plomp in V.N., ook Hans Vlek in Het Vaderland, ook Weverbergh in zijn inleiding van De Wispelaeres *Facettenoog*.)

Waarom eisen dat een recensent een boek echt leest? Zou het werkelijk iets veranderen aan de recensie die hij erover schrijft? Aan de andere kant: is het noodzakelijk een boek dat men af zal wijzen, helemaal te lezen?

De close reader (close reading is: net doen of je de auteur niet kent) zal zijn kritiek staven met motieven die 'literair' zijn, schijnen of lijken, en dat wil zeggen: *niet* extra-literair. Welke motieven steken achter zulk gedrag? Zijn de impulsen die de close reader tot lezen brengen ook van uitsluitend literaire aard? (Zie, inderdaad, Vestdijks Typen van critici.)

De criticus die een formalistisch standpunt inneemt, brengt het dier in zichzelf in de knel, en dit temeer, naarmate de afstand tussen zijn, laten we maar zeggen: 'onbewuste', en zijn uitgedragen motieven groter is. Kritiek die van ons innerlijk leven stilte eist terwille van wat dan ook, maar vaak genoeg alleen terwille van ons prestige voor het oog van de wereld, vervreemdt ons van onszelf. En hoe meer de criticus van zichzelf vervreemd raakt, des te kleiner de neiging zijn vooroordelen op te geven. Dit werkt goddank ook andersom: hoe minder de neiging vooroordelen te geven, hoe beroerder de criticus.

Het is waar dat de persoon van de criticus ons minder en minder interesseert. Het is alleen onjuist van deze waarheid een beginsel te maken: alsof hij geen belangstelling waard is. Wie wenst dat de kritieken zullen veranderen, wenst ook dat de criticus niet blijven zal, die hij voorgeeft te zijn.

Het proza van Bert Schierbeek

R.A. Cornets de Groot

Over: Bert Schierbeek, *Het boek ik*, Amsterdam, 1951.

Bron: *Nieuw Vlaams tijdschrift*, 21e jrg., nr. 9 (nov 1968), p. 920-924.

[p. 920]

Ongelukkig genoeg voor essayisten valt het niet mee de grenzen tussen proza en poëzie aan te geven, maar met betrekking tot het werk van Bert Schierbeek schijnt men het er toch wel over eens te zijn, dat dat "proza" is, al is het dan proza dat met poëzie het tweedimensionale gemeen heeft. Tweedimensionaal: mijn opvatting is dat proza niet noodzakelijk gebonden is aan een blad. Een telexlint is voor normaal, gewoon, alledaags gebruiksproza net zo goed, en soms beter, zelfs voor buitengewoon, niet alledaags proza: ik moet b.v. niet denken aan een monologue intérieur in één meterslange regel gedrukt - het zou te mooi zijn. Poëzie daarentegen komt pas op een bladzijde tot haar recht: in poëzie betekent de *letter* iets, en dus ook het *gedrukte* woord, het vers, de strofe. Poëzie vraagt om typografie, indeling, rangschikking, en die ordening hangt volkomen af van het ritme, dat weer afhangt van de stemming, of, indien aanwezig, de gedachte, die indien aanwezig, die stemming wekt.

Wanneer het ritme van proza niet dóórstroomt, maar systematisch wordt doorbroken, gaat zulke versificatie ook vragen om typografische verzorging en letteristische bedachtzaamheid. Kortom, dit proza ziet af van het telexlint en eist principieel een blad, een uit letters gevormde compositie op een rechthoek of een reeks van rechthoeken. Wij zullen - nu dergelijk proza eenmaal bestaat - toch ook voor proza een indeling moeten maken die, in de termen van Vestdijk, stoelt op de tegenstelling muzisch en significantief, en besluiten dat "muzisch" proza tweedimensionaal is, en dat het dus niet alleen op het oor, maar ook op het oog een beroep doet. Niet-significantief - dat lijkt wel het kenmerk te zijn van Schierbeeks proza. Om de "dingelijkheid" schijnt het in dit proza niet te gaan, en Bernlef zei dan ook, dat voor Schierbeek het woord een "overstapje" is, wat Schierbeek even bedreven als de geuzen en provo's in het aanvaarden van benamingen wier betekenis omkeerbaar is, en daardoor juist een overstap mogelijk maken, prompt beaamde. Schierbeek "zag", bewust of intuïtief, dat de over-

[p. 921]

gang van eendimensionaal proza {het hoorbare) naar tweedimensionaal proza (dat ook het oog in werking stelt) voor het leggen van de meest verrassende contacten van het hoogste belang is. Wanneer het hoorbare verzichtbaar moet worden, treedt, volgens de theorie van M.C. Colenbrander, een heel ander deel van onze hersenen in werking dan bij horen alleen het geval is. En omdat de capaciteit van het doorvoerkanaal tussen de twee centra in onze hersenen die het auditieve en het visuele beheersen, niet berekend is op een snelle verwerking van informatie die van het ene naar het andere centrum moet verhuizen, is de kans op ontsporingen, op fouten tegen de spelling of tegen de zinsconstructie enorm groot - en daar kan een dichter of een tweedimensionale prozaschrijver profijt van trekken. Zo komt Lucebert bijvoorbeeld ergens het woord "eenden bier" voor "water" tegen. Snel lezen doet hem de trouvaille "eendendier" aan de hand, welke vorm hij - in het gedicht *horror* - ontbindt tot "de 1 de dier", uit welk voorbeeld de heuristische waarde van het te snelle lezen blijkt. Er volgt na de foute lezing een oponthoud, dat niet benut wordt tot herstel van die lezing, maar, over dat herstel heen, tot de schepping van iets nieuws. Zulke vergaande ontbinding van woorden

vindt men niet gauw bij Schierbeek, maar een druk gebruik maken van spel- en constructiefouten treft men in zijn werk, en dan vooral in zijn eerste, toch stellig aan. Naarmate deze auteur bedrevener raakte in de taal van zijn vinding, mag men zeggen, werden die fouten makkelijker vermeden - men kan dat betreuren, en dat doe ik dan ook, min of meer terecht naar het zich laat aanzien, want in zijn laatste boek *Een grote dorst* zien we de anakoloet en de spelfout weer met grote vreugde terug.

De taal van Schierbeek is niet moeilijk - niet moeilijker dan die van iemand die een verhaal logisch opbouwt en die zich aan de afspraken houdt, die een taal voor ons allen toegankelijk maken. Een van de moeilijkheden bij Schierbeek is, dat hij geen verhaal heeft om logisch op te bouwen. Er zijn duizend en één verhalen, als in een krant, en die komen in zijn verbeelding in een zekere configuratie weer bijeen. Niet het logisch denken heeft in de eerste plaats zijn aandacht, maar het leggen van verbanden tussen de meest uiteenlopende zaken - vooral tussen oog en oor. Daarom is ook niet de grammaticaal juiste woordvolgorde van belang bij hem: hij behoudt zich het recht voor die ondersteboven te gooien. Zo schrijft hij: "zo de hond van de straat de weg afloopt met de bomen zijn neus" - en hij verwerpt dus

[p. 922]

bewust "logische" volgorde: "zo loopt de straathond met zijn neus de bomen van de weg af": een zin zonder raadsels, en dus geen zin voor Schierbeek. Zo wordt ook de anakoloet een stijlmiddel in zijn handen. Want ofschoon zijn zin ontspoord, toch weet die buiten de gebaande wegen dichterbij het doel te komen dan mogelijk was geweest, indien de anakoloet vermeden werd, men oordele zelf:

"de horige rust en het rustig gehoorzaam met rust ons met rust ons ze hebben het NIETS gezaaid in het weten der strijd".

(*Het boek Ik*, p. 75)

Zo'n protest tegen het Establishment zet uiteraard meer zoden aan de dijk dan grammaticaal je fatsoen houden ooit bereiken kan. Wanneer wij aanvaarden dat het in dit proza niet om de "dingelijkheid" gaat, maar juist om dat wat het dingelijke "vloeiend" maakt, wanneer wij weten dat dit vloeibaar worden van het woord gebeurt in het kanaal tussen de lobus temporalis en de lobus occipitalis; wanneer wij met andere woorden inzien dat wij *hier* overstappen van de dingelijkheid naar de wereld van het muzische, dan is het duidelijk dat wij, om het uitgangspunt van Schierbeeks werkwijze te vinden, die sfeer van het niet-significatieve moeten doorbreken. Dit lukt ons niet wanneer we zensweegs gaan, want ook in Zen is het dingelijke vloeiend en andersom, desgewenst. Eerst wanneer we weten hoe we Schierbeeks Zenboeddhisme kunnen schaak geven, mogen we op Zen een beroep doen. En het lijkt erop dat we het weten, want naar mijn overtuiging komt het erop aan die schrijver zelf nauwkeurig in de gaten te houden. Ergens spreekt hij van "de rivieren ik" (men brenge dit beeld in verband met het vloeibare, met pag. 151 van *Het boek Ik*, men brenge het vooral in verband met zijn naam: "schier" = "zuiver" ; "beek" = "smal stromend water dat nog overal doorwaadbaar is") "die oceaan werd" (waarbij men zich het bewogen heengaan in andere namen herinnere). Vanzelfsprekend houdt deze door Schierbeek nagestreefde ontbinding van het Ik nauw verband met de ontbinding van de taal die hij bereikt. Maar, en hier zetten we Zen schaak: die ontbinding van het Ik maakt bovendien een mythologisering van dat Ik mogelijk. Wie het Ik ontbindt, veralgemeent zo'n Ik. Moest zo'n Ik dus een autobiografie schrijven, er zou alleen zoveel "persoonlijks" in staan, als zo'n Ik met iedereen gemeen zou kunnen hebben. Hoe vloeiend in de sfeer van het

[p. 923]

muzische de wereld ook weze, *dit* Ik blijft gelijk, en dus is dit Ik voor een lezer het enige

houvast, dat door geen Zen is los te slaan. Het is ook die mythologisering van dat Ik, die Schierbeeks taal een retoriek verleent die hoogst persoonlijk aandoet. Dat klinkt natuurlijk wel paradoxaal, maar dat is het niet, wanneer men bedenkt dat dit "persoonlijke" bovendien "bovenpersoonlijk" is, en algemeen, en daarom verwondert ons niets meer, zelfs niet het inzicht dat we om Schierbeeks grillig en uiterst persoonlijk taalgebruik te kunnen kennen, eerst Schierbeek zelf moeten kennen in zijn vaste en onvervreemdbare psychische structuur, in zijn vaak overtuigende simplicitéit die is als van het kind, in het wezenlijke van zijn schrijverschap, zoals dat gestalte heeft gekregen in zijn werk. Want werkelijk, nu iedere criticus van betekenis zich het Merlijn-beginsel van hoû-je-aan-de-tekst heeft eigen gemaakt, wordt het tijd de juistheid van dat beginsel een weinig te betwijfelen. Ik geloof dan ook, dat H.A. Wage meer gelijk heeft dan Merlijn, wanneer hij stelt dat men zich dichter bij de tekst houdt als men de auteur ervan niet uit het oog verliest, dan wanneer men doet alsof er in het geheel geen auteur was geweest. Dat Schierbeek een gezagsprincipe meent te hebben ontdekt, dat - voor hem - beter dan enig ander kon dienen tot praktische ordening van de chaotische wereld ("wie niet aan zijn eigen wereld bouwt is verloren", *De andere namen*, p. 67), dwingt ons buiten de tekst naar die wereld te zoeken, een biografie samen te stellen en veel buitentekstueel binnentekstueel te *maken* - en men mag dan wel beweren dat al deze grappen vooral een soort van literatuurpsychologie vormen, als men daarbij dan maar wel beseft, dat alleen langs die weg de taal van Schierbeek zijn diepste geheimen prijsgeeft, en dat pas na zulk prijsgeven kritiek zinnig zijn kan, en eerder niet, zoveel staat vast. Vast staat bovendien, en niet alleen voor mij, maar voor ieder die zich met Schierbeek serieus inlaat, dat zijn wereld-in-het-boek - muzisch, dus vloeiend - niet in kaart te brengen is, en die wereld daarbuiten wèl. De vraag waarvoor een lezer zich geplaatst ziet, is, dat Ik, dit vaste punt in deze stromende vloed van verzen, te vinden. De vraag is: waardoor is dit Ik, of beter, waardoor *zegt* dit Ik gedetermineerd te lijn? We weten dat Schierbeek in Glanerbrug geboren is - op 300 m afstand van de kwade kant van de grens, naar hij me zelf eens zei. Dat hij opgevoed is in Beerta, en dat de provincie Groningen weinig heeft, dat hij niet kent. In *Het boek Ik* zien we dat hij hele passages

[p. 924]

besteedt aan het plattelandsleven ginds, aan toestanden, familieleden en bekenden in Groningen, waarbij nog komt dat hij van die passages hele passages in het Gronings uit de doeken doet. Voortdurend heeft hij het daar over de ou-vrouw, die zijn grootmoeder geweest is, gelijk later uit *De derde persoon* blijkt. Hij is - hoezeer ook overgeplant naar Amsterdam - toch altijd nauw verbonden gebleven met dit land van zijn grootouders, zijn moeder en zijn oom. Hij is niet, als velen onzer, ontheemd, maar voelt zich nog geworteld in de sociale traditie van het land dat hij gekend heeft in, en nog kent uit zijn jeugd, en het heeft er alle schijn van dat hij zich van die banden met het toen en ginds niet los kan maken zonder daarbij tal van eigen zekerheden, die in die traditie hun voedingsbodem vinden, te loor te zien gaan. Daarom is dit ook zijn probleem: hoe sociaal te kunnen functioneren, zonder iets van die onvervreemdbaar eigen psychische structuur prijs te geven? Vandaar zijn belangstelling voor primitieve culturen, zijn deelname aan de Tellem-expeditie en bovenal: de uitbeelding van de besnijdenis (het *offer* van een beetje Ik) bij primitieve volken in zijn door Jef Diederens geïllustreerde *De val*. Maar een eerste aanloop tot de uitbeelding van dit vraagstuk vinden we al in *Het boek Ik* op pag. 127. Schierbeeks in de volksziel wortelende kunst heeft dus niets aristocratisch, niets revolutionairs ook, maar eerbiedigt dat, wat hij op pag. 112 van *De derde persoon* van eigen leven zegt, maar voor alle leven geldt: "dit leven vol volkstam verleden" - een leven dat door de technocratie, het Establishment, van alle zijden bedreigd wordt. Zo er dan ook "revolutie" is in zijn houding, dan is die daar, maar dan ook daar alleen tegen gericht. Voor het overige richt zich de bezieling van het woord liever op algemene, traditionele waarden dan op de gril of de individuele emotie: zij is een retoriek die het van een mythologie moet hebben waar het persoonlijke in gekleed kan gaan. Zie in *De derde persoon* hoe Schierbeek over zijn geboorte spreekt - en kijk niet op van de vele verwijzingen naar Genesis en het kerstverhaal. Want voor wie het bovenstaande al

duidelijk was, is ook dit laatste te voorzien. De Ik in Schierbeeks boeken symboliseert het Lam Gods, de Prometheïsche held, de opofferingsgezindheid, het symboliseert van een leven vol volkstam verleden de bereidheid heen te gaan in andere namen om zo de kring van het bestaan harmonisch te voltooien.

Wat nou? Is Vera Janacopoulos geen muzikaal gedicht?

R.A. Cornets de Groot

Over: Jan Engelman, 'Vera Janacopoulos', in: Jan Engelman, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam, 1960, p. 57.

Bron: *Kentering*, 9e jrg., nr. 6 (nov-dec 1968), p. 5-7.

[p. 5]

In *Spiegel der Letteren* 1965-1966, nr. 4, schrijft Jozef Boets in zijn *Spiegelgebruik van de taal - Is "Vera Janacopoulos" een muzikaal gedicht?* een stukje over Jan Engelmans beroemdste gedicht, dat, naar Boets meedeelt, in enkele minuten tijds geschreven zou zijn, nadat de dichter de zangeres Mozarts Jupiter-symphonie had horen *zingen*. Nijhoff zei van het gedicht - maar Nijhoff zei van gedichten wel meer maar wat - "de dauw ligt nog op de druiven". Hij wilde blijkbaar niet begrijpen dat de blos nog op de appels lag - zijn uitspraak is kenmerkend voor het wanbegrip dat *Vera* alom wekte; zijn uiting zegt volstrekt *niets* over het gedicht, en over het ontstaan ervan zo goed als niets.

Ook S. Dresden laat zich op zijn Nijhoffs uit: in dit gedicht werd de uiterste grens bereikt waar de woorden zich loszingen uit hun betekenissen, zegt Boets dat Dresden zegt, - een onhoudbare stelling, sinds men heeft ingezien dat woorden geen betekenis hebben, maar er een, door het gebruik, krijgen. Niet terzake geplaatste opmerkingen catalogiseren, helpt ons dus niet uit de brand; het enige dat men doen kan, en ik doe dat dan ook maar, is een antwoord zien te vinden op de vraag *hóe* deze woorden, waar *Vera* uit bestaat, gebruikt zijn.

Het is m.i. (maar wie ben ik?) principieel onjuist om in poëzie, verlichting te verwachten van taalkundigen, aangezien deze lieden van poëzie geen bal schijnen te begrijpen: ware het anders, zij zouden geen taalkundigen, maar kenners van poëzie zijn geworden. Nietwaar? Wanneer Jozef Boets zegt: "Bij wie uitsluitend rationeel de taal hanteert, worden de () conventionele aspecten (van de woorden, RC) bewust", en vervolgens openbaart dat Engelman integendeel die conventionele aspecten zo erg verwaarloost dat we geen antwoord weten op de vragen die de rede ons stelt bij het horen van deze taal uit *Vera*, dan heeft hij ten onrechte weerstand geboden aan de muze in het morgenlicht en een hulde gebracht aan het conventionele karakter van de taal dat in poëzie nu eenmaal niet - en nergens en nooit niet, in poëzie - van kracht is. Toch, en in weerwil van Engelmans "verwaarlozing" van het conventionele, stelt Boets vast, dat dit gedicht geen "muziek" is, maar "taal". Verondersteld dat Boets en ik het eens zijn over de manier waarop Engelman zijn woorden hier gebruikt - nl. onder verwaarlozing van 't conventionele karakter van de taal - dan is, vind ik, zijn gevolgtrekking juist, en de gevolgtrekking dáár weer uit, dat het woord "cantilene" hier een metafoor is, ook. Maar indien Boets vervolgens bewijzen gaat dat *Arne Borg* en *En rade* niet uit "taal" bestaat, maar uit "muziek" *moet* ik mijn neus wel tussen duim en wijsvinger nemen om na te gaan wie me daar nemen wil. Waarom is "cantilene" een metafoor en dus geen "cantilene" en waarom is "vocalise" geen metafoor en wèl (een) "vocalise"?

Omdat, zegt Boets, in *En rade* de indruk van zangerige melodie verkregen wordt door middel van herhalingen, ritme, melodie of klankgebruik, en in *Vera* krijgen we die indruk via de woorden "als dragers van betekenis", wat ik graag wil tegenhouden, gelijk uit het voorafgaande ook duidelijk zal zijn. Bovendien: ook *Vera* heeft ritme, klankgebruik, melodie, en zelfs herhaling. Ik ga dat natuurlijk niet aantonen: ik schrijf niet voor analfabeten of taalkundigen. Maar wat ik wèl wil laten zien, is, dat *En rade* veel meer

door het speculeren op woorden van conventioneel karakter "begrijpelijk" wordt dan Vera. Zo staat het woord "waterwee" in tegenstelling met "heimwee", en het ontleent daaraan ook zijn betekenis van "verlangen-naar-de-verte-en-toch-geborgten-zijn". Welke verte dan? Wel: Sulina. etc.

Vervolgens: "Groen is de gong". Maar Engelman is een synesthetisch dichter! De kleur van de zee en het deinende gevoel van zich op zee te bevinden, versmelten in het beeld "gong" - een onomatopée en dus een langs auditief-visuele weg gewekte voorstelling. Dit idee - moederlijkdeinendgeborgtezijninhetverlangennaardeverte blijft het hele gedicht door werkzaam, minder door de herhaling zoals Boets gelooft, dan door het feit dat de ikfiguur zowel bewust (1e strofe) als slapend (derde strofe) als onderbewust (vijfde strofe) die idee als werkelijkheid ondergaat. En de climax *bewust, onbewust, onderbewust* plaatst de rede zeker niet voor een raadsel dat om oplossing schreeuwt. Als Boets dan ook zegt: "bij *En rade* hóren we de muziek, en aanvaardden derhalve dat de betekenis bijkomstig is", dan capituleert hij naar mijn smaak wat al te snel voor de muze in het mor-

[p. 6]

genlicht conventionele karakter van de taal dat men in poëzie niet - en nergens en nooit niet, in poëzie - verwaarlozen mag, bij de bevoegde instanties een aanklacht in drievoud deponeren wegens belediging door onredelijk gedrag. Aangezien ik mezelf voor zo'n instantie hoû - als ik het niet doe, een ander doet het ook niet, naar ik op droevige wijze ervaren moet, - vraag ik me dan ook af, wat Boets er vervolgens toe gebracht mag hebben om Schwitters sublieme en zeer goed doordachte compositie lanke tr gl uit de *Soonate in uurlauten* een "fiasco" te noemen. Maar het brengt me op de idee hem naar Verwey te verwijzen, die tegen E. d'Oliveira zegt: "Als ik zing, dan is het voldoende, dat ik kreten slaak, ook al hebben die geen gedachtensamenhang." En verder: "Ik zou er u voorbeelden van kunnen geven, dat ik enkel een zekere behoefte voelde aan klanken, aan een woordendans": dat is andere koek dan deze voor taalkundigen, die men niet genoeg wantrouwen kan - in poëzie.

Het aardige bij Boets is, dat hij, om *Vera* te verstaan, wijst op de retoriek, die de in dat gedicht gebruikte woorden (door eeuwenlang gebruik) is aangepaard. "Het is opvallend hoeveel woorden in dit gedicht een traditioneel poëtische waarde hebben (). Dit is betekenisvol". En Boets toont ons het rijtje: "vloeien, veld, koel, maan, appels, blozen, gazelle, zoel, kindermund, rozen, muze, morgenlicht, minnares, slank, god, violen, mos, elysium, vlinders, duizendjarig, dolen".

"In het overdadig gebruik van zulke poëtische woorden schuilt uiteraard het gevaar voor retoriek. Doordat hij (de dichter, RC) met dit poëtisch materiaal iets heel nieuws bouwt, het op een nieuwe wijze aanwendt, vermijdt hij echter de retoriek (). Al die woorden worden schijnbaar door de grammaticaal gebouwde volzinnen met elkaar in verband gebracht." Aldus Boets.

Hoe juist Boets dit gepeild heeft, blijkt uit Vestdijk: *Muiterij tegen het etmaal, II*, blz. 53, tweede druk:

"In zijn (Engelmans, RC) "cantilene" komen voor de woorden vloeien, veld, koel, maan, appels, blozen, gazelle, zoel, kindermund, rozen, muze, morgenlicht, minnares, slank, god, violen, mos, elysium, vlinders, duizendjarig, dolen, - dat is wat men zou willen noemen een "reincultuur" van retoriek, een klein rariteitenkabinet van poëtische gemeenplaatsen. Dat dit vers niettemin tot een der subliemste hoogtepunten werd van onze poëzie, en in zijn geheel beslist onretorisch aandoet, ligt aan de verbindingslijnen." De overeenkomsten zijn treffend, - berustten ze niet op toeval, men zou denken aan telepathie.

Boets gaat nu na, welke indruk er uitgaat van de klanken: "Deze klankexpressiviteit d.w.z. de autonome bijdrage van de klanken als klanken tot de betekenisinhoud, is hier wel hoofdzakelijk gelegen in de suggestieve kracht ervan." Voor dit soort mystiek - al voel ik veel voor andere - voel ik nu helemaal niets. Het is voorzichtiger niet al te veel te vertrouwen op klanken die met een of andere stemming zouden moeten harmoniëren. Dezelfde klanken roepen met evenveel gemak een tegengestelde stemming op: Vestdijk

zegt dat trouwens ook, op pag. 52 van *Muiterij II*, en in ieder geval gelóóf ik niet in Boets' "statistisch bewijs" dat "een tere en toch haast ontheven stemming haar neerslag vindt in de keuze van bepaalde klanken."

We zoeken dus een andere weg dan Boets. Na Verwey aanvaardden we dat poëzie geen gedachtensamenhang hoeft te tonen. De samenhang is hier van associatieve aard. De eerste zin is een retorische vraag en het antwoord erop kan de lezer geven: muziek, zang, de daardoor gewekte stemming: inderdaad kan muziek "vloeien". Maar het antwoord wordt toch ook door de dichter zelf al gesuggereerd: Ambrosia, wat vloeit mij aan? Alle appels blozen! Ook de associatie tussen schedel en maan ligt vrij vast, vooral bij mensen die inzake kaalhoofdigheid hun spotlust niet kunnen bedwingen. Engelmans prestatie bestaat eruit die associatie ongedaan te hebben gemaakt, het vaste vloeiend, waaruit eens te meer blijkt dat eendere klanken bij totaal verschillende stemmingen kunnen horen. Hier denken we veeleer aan een blank voorhoofd, opvallend blank, vanwege het spotlight tegenover het duister in de onverlichte zaal. Schedel, maan, appels: ronde vormen; allemaal woorden die door die vorm zijn gedetermineerd. Koel. De zangeres is koel - de zaal aangedaan: de appels blozen. Koel-maan-appels-blozen: stellig roepen deze woorden voorstellingen op, conventionele, de meest conventionele - *en van dat conventionele gaat er ook niets verloren, wordt niets verwaarloosd*. Maar de melodie van die

[p. 7]

eerste strofe roept eveneens een voorstelling op, in tegenstelling met de conventionele niet van visuele, maar van auditieve aard. De strofe is nl. een complex van auditief-visuele, dynamisch-statische voorstellingen. Het statisch-retorische aspect van de voorstelling *dwingt* ons tot aanschouwelijkheid: we zien het koele van de maan, het blozen van de appels, we kunnen onszelf onmogelijk beletten dat te zien. Maar als we dit zien, zien (en: "zien") we ook de rest: het aanvloeien, de zangeres ("schedelveld" ontpopt zich als een pars pro toto), de zaal ("appels" ontpopt zich als een pars pro toto). Het dynamisch-lyrische aspect van de voorstelling dwingt ons daarentegen tot luisteren: de naam boven het gedicht inspireert daartoe, de naam Ambrosia eveneens, de typering *cantilene* verleidt ons. Maar hóren we dit allemaal, dan horen we ook de rest! Al wat we zien, vertolkt het oor tot klank, tot element in de vloeiende melodie, gelijk op zijn beurt het oog al wat we horen tot aanschouwelijke elementen vertolkt. Licht omzetten in klank, het hoorbare zichtbaar maken: dát is wat een synesthetisch dichter doet, en alleen zo'n dichter kan ook spreken van zijn gedicht als van een "klankgazelle", en die vereenzelvigen met een kindermond.

Ook de tweede strofe bevat dus "betekenis". Gemakkelijk immers associeert men kindermond met zoet en zoel, en het zoete met rozen, het zoele met zeeschuim. Als een lezer eenmaal weet het visuele te moeten verklaren door het auditieve en andersom, is *Vera Janacopoulos* niet moeilijk meer, niet moeilijker dan bv. *En rade*. De derde strofe bevat evenals de twee vorige enige "vaste" punten in de stroom van klanken: het zijn de "visuele" elementen muze, minnares en god, die elkaar determineerden. Muze in het morgenlicht staat tegenover god verscholen. De aansprekingen in deze strofe hebben weinig inhoud, maar ze wijzen terug naar de eerste aanspreking in dit gedicht (Ambrosia), die de dichter w.i.w. een antwoord op zijn retorische vraag schuldig bleef, maar hem nu het vermoeden van een verscholen god aan de hand doet. De laatste strofe brengt uit deze spanning de verlossing: violen stofferen een Arcadië, dat een Elysium blijkt, en het al te vergankelijke leven is het duizendjarig rijk beschoren. Dit gebeurt, dit is mogelijk, omdat Jan Engelmans gedicht het lyrisch equivalent is van muziek - en alleen in die zin, vind ik, blijkt "cantilene" een metafoer.

Apocrief en canoniek (3), Aantekeningen bij het werk van Harry Mulisch

R.A. Cornets de Groot

Over: Harry Mulisch, 'Zelfportret met tulband', in: *Voer voor psychologen*, Amsterdam, 1961, p. 89-231.

Bron: *Kentering*, 9e jrg., nr. 6 (nov-dec 1968), p. 41-45.

[p. 41]

"Doen" en "niet-doen" in de werkelijkheid gaan beide voorbij, en als ze voorbij zijn, maakt het geen verschil of men gedaan of gelaten heeft. To do or not to do is blijkbaar geen question, - de vraag is alleen maar: hoe verenig ik beide in een werkelijkheid boven deze, in een tijd buiten deze? De alchimist wist het, die deed het, nuchter: hij deed het Werk en deed niet. Al doende was hij geen chemicus, al mediterende geen filosoof. Alleen dat wat hij creëert - de steen in de fles en tijdgelijk daarmee de verlichting van de geest - dat moet bestaan. Een alchimist weet niet dat hij doet, maar doet wat hij doet en wordt wat hij wordt. "Ein Alchimist ist der Becke in dem sa er Brot bacht", zegt Paracelsus. Dienovereenkomstig is Mulisch als schrijver een alchimist, zodra hij schrijft. Al vertellend is de verteller dood, al peinzend de essayist: "Ik ontdoe mij van de waan dat ik besta". Kan iemand die niet bestaat een *Zelfportret met tulband* schrijven? Ja. Als hij dat wat hij creëert - zijn steen = het verhaal, en tijdgelijk daarmee de verlichting in de geest = essay - realiseert op het moment dat zijn "ik" uit de werkelijkheid verdwenen is, en alleen nog maar bestaat in de zojuist geschreven regels. "Ik schrijf als een alchimist: ik doe en word. () De "verhaaltjes" en de "essays" waaruit dit zelfportret bestaat, zijn een en hetzelfde ding." (*Voer voor psychologen*, p. 182). Zo ziet het zelfportret met tulband er uit van iemand die niet bestaat: een *rots*. Met een hoed.

Uit al het voorgaande is een ding vast komen te staan: er bestaat verschil tussen (niet) doen en schrijven (schilderen, fotograferen, etc.) Bestaat er ook verschil tussen schrijvers en schrijvers? Natuurlijk. Er zijn schrijvers die "de" wereld welbewust buiten hun fantastikon houden en schrijvers die de wereld in hun fantastikon halen, met de bedoeling het fantastikon weer op de wereld los te laten. Achterberg bv. wist iets uit lexicons en encyclopedieën, en schreef daarover. Mulisch weet iets van echte gebeurtenissen: Lau, Tanchelijn, Dresden, Provo, Cuba en heeft met zijn geschrijf invloed op de openbare mening; hij beoogt meer dan het strikt literaire. Gedurende duizenden jaren is schrijven niet anders dan conserveren geweest. Het voortsnellen van de gedachte werd niet alleen door censuur beperkt. Het boek zelf was een bolwerk tegen de dreiging der ontbinding. De religieuze opstanden van de 16e eeuw, door de boekdrukkunst in hoge mate gevoed, zoniet daardoor opgeroepen, hadden alleen maar "vooruitgang" ten gevolge in weerwil van zichzelf en het toenmalige boek. Zo goed als nooit waren die twisten "progressief" (al noemt Erich Kuttner uitzonderingen) - het tegendeel is waar. De terugkeer naar de bron, de natuur, het leven der apostelen, dat moest een boek brengen in die tijd om te worden gewaardeerd. De sprong in het onbekende, het boek als orgaan van "vernieuwing", dat komt eigenlijk pas bij Multatuli aan de orde (tenminste bij ons) en als we er voor

[p. 42]

ons inzicht behoefte aan hebben aan Mulisch verwante figuren aan te wijzen (niet: voorbeelden) dan kunnen we dus zeggen: *Multatuli*, de brieven-schrijver *Van Gogh*; kunstenaars die door hun kunst de werkelijkheid zochten te beïnvloeden.

Globaal bekeken mag men zeggen dat in het klassieke Griekenland de technologische en economische ontwikkeling ten achter bleef bij de verworvenheden op intellectueel, filosofisch en politiek terrein. Bij ons is dat net andersom. Mulisch schrijft erover in zijn *Voer voor psychologen*, (p. 149): "De alchimisten waren de laatsten, en misschien de enigen, op wie de moderne klacht niet van toepassing is, dat "de geestelijke ontwikkeling is achtergebleven hij de technische" () Was de "geestelijke oefening" niet losgeraakt van de technische, de wereld was tot deze resultaten (bedoeld wordt het vervaardigen van de atoombom e.v.a. wonderen der techniek R.C.) pas omstreeks het jaar miljoen gekomen. De wetenschap was nooit "exact" geworden en voor haar was blijven gelden, wat nog steeds geldt voor de niet-exacte filosofie (en literatuur): men ontdekt slechts, men kan slechts doen, wat men is (of niet-is). Maar overgelaten aan zichzelf kon het technisch denken een geweldig stuk van de weg afsnijden... () En daarom: Hoe moet de mens hetzelfde stuk van de weg afsnijden om zijn techniek in te halen? Om haar ook te *zijn* (of niet-te-zijn)? Het antwoord is in Hiroshima gegeven!

"Jammerlijk hij die niet kan meedeinen in de elementaire bewegingen van het leven en de dood..." Maar in dit existentiële vacuum leven miljoenen. Ons instinct voor die bewegingen is afgestompt tot intellect; de enorme industrialisatie ontwortelde tallozen uit hun sociale traditie. Men bevrijdt zich van de maatschappelijke banden, maar alleen om zich, nagenoeg willoos, uit te leveren aan het conformisme. Wij zijn vervreemd van onszelf en onze mogelijkheden staan ons naar het leven. Ze regelen ons bestaan, niet omgekeerd; ons werk verheft ons niet, wij zijn ons eigen werk; wij maken machines die doen als mensen en brengen kinderen groot die handelen als machines - en wee degenen die daartegen protesteert...

Natuurlijk heft Mulisch de leuze "terug naar de natuur" niet aan, maar hij ziet zich evenals velen voor het dilemma geplaatst: wetenschap en techniek met als mogelijk einde een totale vernietiging of leven zonder die twee in een mierenhoop. Dit laatste is uiteraard onmogelijk: men zal moeten leven met de techniek, die, volgens Mulisch een eigen bewustzijn ontwikkelen kan, zoals ik in het voorgaande zei. De mens is als mythisch individu achtergebleven bij de computer als technisch individu: zijn denken is geëntrofeerd. Die kloof tussen Xquiq en X-Eichmann moeten wij zien te overbruggen. Wanneer de techniek zich een bewustzijn ontwikkelt, komt het erop aan dát te pakken: het is de missing link tussen ons en het hogere. Wanneer wij besluiten dat Mulisch meer beoogt dan het strikt literaire, dan kunnen we waarschijnlijk wel zeggen, dat de wezenlijke functie van zijn schrijverschap is:

[p. 43]

het doorbreken van oude denkpatronen, van automatisch geworden gewoonten, - een bres te slaan in de tradities van ons denken en ons leven. Op de manier moeten we het tot nog toe probeerden, gaat het niet goed. We moeten onze mythe kapotslaan, onze onbetwifelbare meningen, ons onaantastbaar geloof, onze hoogverheven ethica. We moeten niet bereid zijn om voor al die onzin de wereld op te blazen, we moeten maar één ding: domweg verdraagzaam zijn, de spiegel in de gaten houden, de modder van het niet bewuste in het licht van het bewustzijn tillen.

De behoefte om dagen te gedenken en in ere te houden, is diep geworteld in de menselijke natuur. Harry Mulisch heeft altijd wel een bijzondere dag die een grote rol speelt in zijn verhalen. Men denke bij voorbeeld aan de dertiende februari 1945: een dag die voor Corinth alle volgende dagen aan elkaar gelijk maakt; aan de dag van Akeleis geboorte en dood, en de ondergang van de wereld; aan oudejaarsavond: de nacht van Strohalms hergeboorte, aan koninginnedag (stijl Wilhelmina): de dag van zijn

ondergang. Altijd speelt een zeker tijdstip mee in de verhalen van Mulisch. Als de hoofdpersoon van *Oneindelijke aankomst* faalt met zijn sprong - niet voor het publiek, maar voor zichzelf - vermeldt hij, die hoofdpersoon: het was over drieën - en het was zijn gewoonte de sprong om *precies* drie uur te wagen...

En *Zelfportret met tulband* dan? Dat bestaat uit negen hoofdstukken, maar ieder hoofdstuk heet er *Vandaag*, - Eerste vandaag, Tweede vandaag, etc. Alleen het laatste vandaag heet niet zomaar Negende vandaag, het heet: Negende vandaag *voorgoed*. Dit negende vandaag wijkt dan ook formeel ten zeerste van de overige acht vandagen af. Het is het Vandaag dat ieder ander volgend vandaag, met welke nieuwe ervaringen ook, doorstraalt. Wil men weten welke kracht er uitgaat van dit vandaag dan is het misschien slim om dit vandaag van Mulisch te vergelijken met die dertiende februari van Corinth. Die dertiende veranderde voor Corinth de toekomst, die altijd eender blijven zou: in het teken van 13.2.'45. Het negende vandaag veranderde ook voor Mulisch de toekomst, eveneens in die zin dat er in die toekomst niets meer wezenlijk veranderen zou of kon. Vergelijken we het negende vandaag met de andere acht. We zien dat de eerste acht vandagen uit twee wel van elkaar onderscheiden delen bestaat, een "verhaal" (een toestand) en een "essay" (wording), die, zegt Mulisch, één en hetzelfde "ding" zijn. Dat is natuurlijk ook zo, maar opmerkelijk is dan toch, dat het negende vandaag *niet* uit twee van zulke delen bestaat. Hier zijn verhaal (het is avond in Venetië en Mulisch zit er alleen) en essay (de dingen die Mulisch worden geduid), toestand en wording, één. Maar als toestand wording is en wording toestand, dan betekent dat alleen maar dat het ik dat in deze regels huist zich heeft geïdentificeerd met het veranderen zelf...!

Mulisch heeft bij herhaling gezegd dat hij de toekomst ziet als een nieuw Egypte, als een nieuw stenen tijdperk. Maar dat kan alleen gebeuren wanneer voor ons allen het vandaag-voorgoed is aangebroken.

[p. 44]

Er zullen dan geen veranderingen meer zijn, want wat er ook verandert, het ik dat zich met het veranderen zelf heeft vereenzelvigd, *is* die verandering, en daarom is voor dit ik ieder anders zijn eender zijn. Weet Thoth op het moment dat hij de tong van Ptah is, dat hij de tong van Ptah is? Weet de tong van Ptah op het moment dat hij de Ibis is, dat hij de Ibis is, de Ibis op het moment dat hij Hermes Trismegistus is, dat hij Hermes Trismegistus is, weet Hermes in Memphis op het moment dat hij op één poot staat in Artis, dat hij op één poot in Artis staat?

De ikfiguur uit het eerste vandaag is een andere dan die uit het tweede en deze weer een andere dan die uit het derde en zo voort. Maar het ik uit het negende vandaag is het ik uit het negende vandaag. En het ik uit de dagen van de toekomst. *En het ik uit de dagen van het verleden*. Want het verleden bestaat niet (meer) en de toekomst bestaat (nog) niet. Het vandaag is het enige vandaag dat zich opricht uit het niets. Daarom geldt voor Corinth één vandaag: dat van dertien februari 1945. Het is het vandaag van vandaag, het vandaag van morgen *en het vandaag van gisteren*: want kleurde dit vandaag niet het verleden: dat van de brand van Troje, Rome, Dresden? Was Corinth geen onder Agamemnon gesneuvelde Griek die nog leeft? Was hij Nero niet, niet één dag bij de SS? Van die aard is het vandaag-voorgoed: het heft verleden, heden en toekomst uit boven de tijd die niet bestaat. Want het enige dat bestaat is *het geschrevene* en dat is nu juist precies een vandaag...

Het is natuurlijk geen toeval dat Mulisch in het jaar 1949 zijn *Archibald Strohalms* begon dat hij in 1951 voltooide. Een bepaalde sfeer van belangstelling, een bepaalde vriendenkring, een zekere graad van kennen, kunnen en willen maakte dat het zo en niet anders kon. Wat is *Archibald Strohalms*? Regels, waarin Harry Mulisch bestaat, waaruit hij oprijst. Archibald Strohalms: een Mulisch, zoals hij was in de jaren 1949 tot 1951: een Vandaag, een zelfportret, zoals hij er sindsdien ieder jaar schreef, - tot 1963.

Mulisch spreekt ergens van *psychische, vertikale* tijd, waarin verleden en toekomst niet

bestaan, en waarin dus moeilijk iets anders kan bestaan dan het vandaag. Maar in dat vandaag kan zich Hermes openbaren, en dan wordt dit vandaag een Vandaag. In Siena ziet hij de afbeelding van Hermes en hij zegt ervan: "...ik keek alleen naar het gezicht van Hermes. Van een uitdrukking kon niet meer gesproken worden. Het had de "uitdrukking" van een berg boven de sneeuwgrens, - de top van de Sint Gotthard: een ijsskoude, onmenselijke vlakke druipende rots, met hier en daar plakken sneeuw tegen de hellingen. Toen ik daar eens stond op mijn verjaardag, rillend in mijn zomerkleren, is er (geloof ik) iets in mij veranderd. Het was of ik naakt en hard voor mij zag, wat ik altijd vermoed had in de kern van iedere hevige emotie, of het nu geluk, angst, woede, ontroering of wellust was - en tevens in de kern van bepaalde gebeurtenissen, die ik mee-

[p. 45]

maakte of waarvan ik wist: de *Verklaring der mensenrechten* in de Franse revolutie, de dood van Hitler, het schrijven van de *Elementen* door Euclides, een jongleur in een cirkus."

Hermes, de Aartsveranderaar, veranderde hem, zoals hij veranderd werd bij de aanblik van de St. Gotthard. Wanneer? Op zijn *verjaardag*: een verjaardag, die een vandaag werd. Zo'n vandaag breekt, voor de man die hem beleeft ervaringen open van schijnbaar tegengestelde aard. We kunnen het opnieuw aan Corinth laten zien: het verleden gaat open, en de toekomst, maar het is één vandaag, allemaal. In *Archibald Strohalm* symboliseren de Chaldeeënen, de Indiërs en de Egyptenaren zo'n toestand van ongebrokenheid: "Men zegt dan: de Indiërs, de Egyptenaren bezaten universele wijsheid. En als men om zich heen dingen ziet gebeuren, die in zulke diepe lagen hun oorsprong hebben, dan voelt men zich ook onmiddellijk in de tijd teruggeschoven. Bij de diepste dingen voelt men zich in het "God schiep hemel en aarde" staan". En ook hij *verandert*, Strohalm, bij dit soort sensaties: "Wat is er dan met dat verre dat ik voel, waaruit ik chaotische dingen voel gebeuren, *die me vreemd aan mijzelf maken*, zodat ik kan denken op een manier die ik nauwelijks van mezelf ken?" (cursivering aangebracht). Zo'n vandaag is altijd een paradijservaring, altijd een laatste oordeel, of omgekeerd: altijd een bezet land, altijd een bevrijding. Zo'n vandaag is altijd de eerste en de laatste dag, en daartussen is er *niets* gebeurd. Zo'n dag kan ieder ogenblik aktueel worden, door onverschillig welke aanleiding, maar altijd heeft er maar één in die aanleiding de hand: Hermes Trismegistus. Niet eerder wordt men teruggeschoven in de tijd: "bij de diepste dingen"; niet eerder vooruitgeschoven: "Es kummt die Zyt, die Zyt die kummt...", niet eerder verandert men in een klok, en wordt men zijn eigen tijd, waarin verleden en toekomst samenstromen: tot de volheid of de chaos.