

O Nederlandse taal (4)

R.A. Cornets de Groot

Trefw.: literaire taal.

Bron: *Vlaamse Gids*, 58e jrg. nr. 2 (feb 1974), p. 48-52.

[p. 48]

14. Zo heb je het over 'insinuerend woordgebruik' (zie 12), zo loop je om met Lucebert te spreken - een stoorzender van het woord tegen het lijf, Arie van den Berg (in *Maatstaf*, dec. '72, met *Vliegende hollander*).

Je zou zeggen dat het gedicht met Wagners *Der Fliegende Holländer* weinig te maken heeft, ook al noemt Van den Berg het meisje Senta. Zij is, bij hem, een redersdochter, samenzwerend met haar minnaar tegen de vader. Wie is die minnaar?

Hij heeft een toekomstdroom: 'een geweldig vooruitzicht' - in tegenstelling met de legendarische Hollander, die immers zwerven moest tot de jongste dag, tenzij...

Maar wie is het die de Hollander uit het gedicht 'schipper naast god' noemt? Is het de minnaar zelf? Is het de dichter?

schipper naast god, een geweldig vooruitzicht
: *nog dekknecht randt hij Senta, dochter*
van zijn gehoornde reder aan

Let op, er staat dubbelzinnig 'een geweldig vooruitzicht': is dat ironie? Er staat 'gehoornde reder', er staat,

[p. 49]

hoogst ironisch, 'schipper naast god', venijnig 'dekknecht': wie maakte zich op deze insinuerende manier meester van de naam van Van der Decken, waardoor althans déze Hollander uit de anonymiteit wordt gehaald waartoe Wagner de zijne, in navolging van Heine (*Die Memoiren des Herrn von Schnabelewopski*, hst. VII) had gedoemd? Het is de minnaar niet, die zich zo noemt; de dichter niet: het is de Laster, die in het leven van de dekknecht de mythe van de Hollander gaande maakt. Een verleden wordt aktueel: de knecht herkent zijn eigen levenspatroon in de mythe.

15. Een meerkeuze toets, nieuwe stijl!

Senta betekent: a. zenden

b. gezin

c. reis, weg

d. reisgezelschap

Etymologisch kun je alle vier de kanten op (zie Jan de Vries, *Etymologisch woordenboek*, onder *gezin* en *zenden*). Maar het slot van Wagners opera, en het feit dat de dichter aan die opera heeft gedacht in aanmerking genomen, past *d* als oplossing hier misschien het best. Waarschijnlijk trouwens is in het gedicht de naam van het meisje ook ironisch

bedoeld. In de volgende strofe is er van Wagneriaanse romantiek immers niets te bespeuren. Hoewel -? Senta spant, met haar veroveraar en in zijn zeemanstaal, tegen haar vader samen. Ze blijkt geestig, lichtzinnig, wekt een vergeten uitdrukking tot nieuw leven, die het woord 'reder' een diepere zin geeft. Wie is er in deze tweede strofe aan het woord? De Hollander? De dichter? De Laster?

*Het zou zo'n vaart niet lopen, zei ze, groter
boten drijven op wel groter schulden
bestevaer zou zeker dokken*

Het is de dichter, die Senta citeert, en die op grond van haar overtuiging de allure van alweter krijgt. Hij spreekt hier door de mond van het vooroordeel, dat zoals zo vaak spreekwoordelijke vorm krijgt.

Waarom?

Omdat het spreekwoordelijke de kanalen voor het spuien van drifmatige impulsen normaliseert. Senta kijkt pas vooruit! Want áls het verleden in de mythe gekleed gaat, kun je immers meteen naar de toekomst doorliften. Tenminste, als het heden er maar niet was. Maar dat is er nou juist wel. En met de laatste strofe doet het zijn intrede in het gedicht: 'de zoon in zijn kielzog'.

Dit heden houdt de toekomst in het verleden gevangen en maakt de Hollander stuurloos:

*Bolt haar ronding nog altijd zijn zeilen? men kon
meer schuinschrift op de rol verwachten. de zoon
in zijn kielzog ontzet de kompasnaald.*

Op de tijdbalk houdt deze strofe het heden bezet; de tweede speelt dan op een tijdstip achter de eerste, op een punt vóór de derde. En hoezeer die tweede het heden voorbij wil zien, de laatste strofe maakt mythe en verwachting problematisch.

16. De parallellen in dit gedicht met de sage springen in het oog:

* De vervloeking stemt overeen met het optreden van de laster: de Hollander wordt door de publieke opinie getroffen.

* 'Groter boten drijven op wel groter schulden' is direct op Van der Decken

[p. 50]

en zijn schuld aan de duivel te betrekken.

* In de opera waant de kapitein zich verraden, doordat de jager Erik het meisje eraan herinnert, dat zij ook hem eens trouw beloofde: 'men kon meer schuinschrift op de rol verwachten'.

Hoe is het dan mogelijk dat Van den Bergs *Vliegende hollander* geen 'held' is? Dat valt - bij zoveel essentiële raakpunten met de mythische realiteit - alleen te verklaren wanneer blijkt dat zijn daden de heersende normen niet te boven gaan. Precies dat bereikt de Laster: de dekknecht wordt niet in de sfeer van het eeuwig-geldende getild: zijn daden blijven ondermaats. Van zijn kracht is de knecht zich niet bewust, wèl van zijn zwakheid: de laatste regel laat daar geen twijfel aan bestaan. Wie zo in het leven staat als hij, drijft niet op grote schulden, maar gaat zonder af te betalen ten onder.

17. W.F. Hermans in de *kroniek van het proza van Het vrije volk* (26/1/'52), schrijft naar aanleiding van Schierbeeks *Het boek ik*:

'Onze gebruikelijke taal wordt gevormd door tweeërlei soort grammatica: de taalkundige en de logische grammatica. Een zin als "vijfentwintig antilopen slaan zesenzestig verschillende wegen in om tot boom te worden" zondigt tegen de logische grammatica, maar taalkundig is zij geheel in orde; een zin als "die hebben te dood de tak van waar gedaan" beantwoordt aan geen enkele grammatica meer'.

Precies. Want beide zinnen vallen buiten het gebied van wat Hermans gemakshalve 'onze gebruikelijke taal' noemt.

18. Zoals gezegd: Hermans' citaten uit *Het boek ik* hebben met logica niets te maken: ze dringen ons een beeld op, en dat is, zoals Hermans elders vaststelt, wat van literatuur mag worden verwacht. Beide zinnen hebben een translogisch karakter. We mogen zeggen dat ze beantwoorden aan een 'translogische' grammatica.

Waar nu de logische grammatica het geheel van spelregels omvat, die 'ware beweringen' formuleren, daar is de translogische grammatica het totaal van spelregels die (logisch) 'zinlege beweringen' onder woorden brengen. Daartoe behoren bv. alle uitspraken uit het geloof, alle dichtelijke vrijheden, in het kort: alles wat niet behoort tot de ware of valse beweringen: alle fictionele entiteiten.

19. Zoals iedereen weet, streeft de logische grammatica naar uiteindelijke probleemloosheid. In principe is het gebied waar ze betrekking op heeft - de materiële wereld - eindig. De ruimte waar de 'translogische grammatica' op te betrekken valt, wordt, naar aardse maatstaven berekend, bepaald door het tragische, paradoxale en absurde; deze ruimte is altijd problematisch, en het magische en religieuze verwijden die tot een psychische realiteit die eindeloos is, in principe en in feite.

20. Iedere psychische realiteit vertoont tegenstrijdigheden, waar de logica geen raad mee weet. Blijkbaar is dat ook het kenmerk van 'zinlege beweringen', die daar immers de uiterlijke verschijningsvormen van zijn. Zinlege beweringen slaan op wezens, niet op zaken, abstract of concreet, maar op het subject - de auteur.

[p. 51]

21. Wanneer we het begrip 'dichtelijke vrijheid' omschrijven als 'terzijdestelling van een taal- of spelregel, dan behoren alle dichtelijke vrijheden tot het gebied van de translogische grammatica.

22. Maar aangezien het voorkomt dat taal die aan de translogische grammatica beantwoordt, ook logisch interpreteerbaar kan zijn, doen we er goed aan het begrip 'dichtelijke vrijheid' op te vatten als een terzijdestelling van taal-, spel- en logische regels.

Op de golven vindt de zon verstrooiing
(SLAUERHOFF)

op zichzelf volkomen logisch te interpreteren is met de translogische grammatica niet in strijd. De dichtelijke vrijheid hier is de personificatie van 'zon', - een manipulatie die de zin aan de translogische grammatica doet beantwoorden.

23. Als een zin logisch en translogisch klopt, is hij altijd ook taalkundig grammaticaal.

24. In Van den Bergs *vliegende hollander* is de zin

groter
boten drijven op wel groter schulden

taalkundig juist. Maar ook logisch: ze is in de fysische wereld op de genoemde objecten van toepassing. Ze is bovendien van toepassing op het schip van de Hollander: de 'link' naar het 'translogische'. Dat de zin translogisch te interpreteren valt, blijkt uit het feit dat hij te betrekken is op de Hollander zelf, op diens stand-in, de dekknecht, en op Senta.

25. Wie de eerste versie van de eerste regel van Starings *Herdenking*

Wij schuilden onder drupplend lover

leest, kan die logisch begrijpen, en dat betekent: vervangen door een andere zin, die hetzelfde zegt.

Maar in de verbeterde tekst - Wij schuilen onder droppend loof - wordt het translogische met groter nadruk op de voorgrond geplaatst. De dichtelijke vrijheid hier: het beeldscheppende, onomatopoëtische woord vervangt het objectief-beschrijvende. Taal als melodie. Er is geen zin die deze vervangen kan, zodanig, dat beeld en betekenis ongeschonden overkomen.

26. Als een zin in literaire taal voor elkaar is, taalkundig gezien, dan is het zaak te onderzoeken of hij niet zowel logisch als translogisch te interpreteren valt (zie 23).

27. Van Slauerhoffs geciteerde versregel schrijft Vestdijk:

'Ook hier rhetoriek in schijn, - "verstrooiing vinden" in de betekenis van "zich vermaken" of "zich ontspannen", - en tegelijkertijd ontkrachting der rhetoriek, doordat de uitdrukking niet in deze, overdrachtelijke betekenis, maar letterlijk genomen wordt: de zon wordt door de golven "verstrooid", d.w.z. in alle richtingen terug gekeerd, - de poëzie zoekt hier regelrecht contact met de allernuchterste natuurkunde van het licht!' Vestdijk ziet hier alleen de logische grammatica een verifieerbare bewering bewerkstelligen. Maar de zin is translogisch ook, hij zei het zelf - al dringt hij dat inzicht naar de achtergrond. Taal als melodie. Een melodie die verloren gaat, als je de zin vervangt door een ander, die 'hetzelfde zegt'.

28. Sommige woorden hebben van huis uit een fictionele strekking:

'ik ben een god in het diepst van mijn gedachten'

: logisch valt daar niets mee te doen: een exacte betekenisbepaling is immers

[p. 52]

van deze woorden, van deze zin niet te geven. Fictionele entiteiten hebben altijd een hypothetisch karakter.

In zijn beschouwing ontleent Vestdijk dat karakter aan Slauerhoffs woord. Hij past de bewering toe op de fysische realiteit; kijk maar, zegt hij: we kunnen het verschijnsel waarnemen!

Maar Slauerhoffs zin 'dringt' ons vóór alles 'een beeld op', om Hermans nog maar es te citeren. Dat heeft niets met logica van doen. We moeten dan ook de uiting toepassen op de voorstelling - visueel in dit geval - die door die woorden wordt gewekt.

We moeten er oog voor krijgen dat de zegswijze beeldscheppend is, en dat de werking die van het beeld uitgaat, beïnvloed wordt door die wijze van zeggen.

Slauerhoff beschrijft geen objecten. Feiten alleen zeggen niets. Maar hij brengt een gevoel tot uiting. Zoals alle literatuur vervreemdt ook deze regel ons van de fysieke realiteit: hoe zou de uiting anders translogisch kunnen zijn?

29. Gevoel is een vorm van gedrag (Mitscherlich).

Maar dan kan het niet anders, of de tekst die ons van het fysische vervreemdt, brengt ons nader tot het subject, het ik van de dichter. Vestdijk doet ons geloven, dat hij Slauerhoffs regel verstandelijk begrepen heeft. In feite werd hij overrompeld door de magie van het melodische. Moet deze ware bewering worden geverifieerd?

Welnu: zijn peroratie geeft uitdrukking aan zijn gevoel, dat het verhevene hem en de hele wereld nader gekomen is.

30. Als een zin in literaire taal taalkundig en logisch voor elkaar is, is het duidelijk, dat hij vooral in translogisch opzicht moet worden geïnterpreteerd (zie 26).

Madonna met de valken

Cornets de Groot

Over: Over S. Vestdijk, 'Madonna met de valken', in: S. Vestdijk, *Verzamelde gedichten* dl. II, Amsterdam, Den Haag, 1987, p. 169-320.

Bron: *Vestdijkkroniek*, nr. 3-4 (mrt 1974), p. 69-82.

Redactionele opmerking: weergave volgens correcties in auteursexemplaar.

[p. 69]

1. een kralen kostbaarheid

Gedichten die onderling samenhangen, zoals Perks *Mathilde*, zijn na Verwey een tijdlang uit de gratie van de dichters geweest, maar dat heeft Vestdijk er niet van weerhouden zijn *Gestelsche liederen* te schrijven, waarin zo'n samenhang gegarandeerd wordt, hetzij door het motief (*Griekse sonnetten*), hetzij doordat het thema die samenhang eist (*Rondgang door het jaar*), hetzij door het novellistische karakter van een reeks (*Madonna met de valken*). Tot Achterberg heeft het daarna moeten duren eer de poëzielezer weer met zo'n reeks werd verblijd (ik doel hier uiteraard op *Ode aan den Haag*, *Ballade van de gasfitter* en *Spel van de wilde jacht*). De jongste dichter in deze traditie is P.H.H. Hawinkels met zijn "series" *Bosch en Brueghel* en de niet in boekvorm gepubliceerde *Haydngedichten*. Bij hem is de onderlinge samenhang het sterkst in de serie *Bosch*, het zwakst in de serie *Brueghel*, die m.i. om die reden ook het meest geslaagd is: ieder gedicht is er, ook buiten samenhang te lezen, en ik vind dat die eis ook aan een bundel moet worden gesteld, al is het natuurlijk Vestdijk geweest, die op redelijkheid van deze eis al wees in zijn *Albert Verwey en de Idee*, waarin hij tegenover Verweys visie dat gedichten altijd samenhangen door de Idee die ze verbond, de zijne plaatste, die hij integendeel de isolatietheorie noemde. Nu zei Verwey niet dat een gedicht op zich niet kon worden gewaardeerd, en Vestdijk niet dat een gedicht zich niet uit een daaraan voorafgaand zou kunnen ontwikkelen. Verwey zei alleen dat een gedicht het best wordt verstaan als men het verstaat als schakel in de reeks waarin het thuishoort. En Vestdijk zei alleen dat de verbindingslijnen die dit ene gedicht met het volgende verbonden niet altijd door de Idee, maar soms door een waanidee waren gesponnen. Nu heeft Vestdijk w. i. w. zelf geen Ideeënpoëzie geschreven (hij zegt dat tenminste nergens, voor zover ik weet), maar deze poëzie uit *Gestelsche liederen* is toch duidelijk "reekspoëzie". Wij vragen dus of ook van hem een uit zo'n reeks willekeurig gekozen sonnet op zichzelf te lezen valt, buiten het verband met de gedichten ervoor of erna. Steekproeven zouden het moeten bewijzen, en die zouden moeten worden genomen uit de reeks met de dichtste samenhang, en dat wil zeggen uit *Madonna met de valken*. Blijkt voor het begrip van zo'n willekeurig gekozen sonnet de samenhang van doorslaggevend belang, dan moet men vaststellen dat Vestdijk zijn isolatietheorie niet heeft weten te illustreren met voorbeelden uit eigen werk. Ik geloof dat het noodzakelijk is, me te beperken tot één zo'n steekproef, want als die niets bewijst, bewijzen dertig andere ook niets. Ik ga hierbij allerminst van een vooropgezet plan uit, en ik verzoek de lezer me te geloven als ik zeg dat ik nu, op het moment dat ik dit schrijf nog niet weet welk sonnet zich straks aan mijn willekeur zal uitleveren. Pas nu sta ik op het punt de *Gestelsche*

liederen open te slaan en zonder kiezen er een aan te wijzen voor deze steekproef. Het is sonnet LXXX. Om mijn nieuwsgierigheid paal en perk te stellen dek ik het sonnet op de overliggende bladzijde af en verbied me ook naar het vorige te kijken, of zelfs maar naar het hoofdstuk te raden,

Een kralen kostbaarheid werd reeds eerder gepubliceerd in Maatstaf 18e jaargang (1971) aflevering nr. 10 februari blz. 681-692.

[p. 70]

dat aan deze reeks sonnetten zijn naam gaf. *Madonna met de valken* bestaat uit veertien hoofdstukken, die elk een titel dragen.

Hier is LXXX:

*Maar hij hield aan, en toonde mij de paden
Waar langs een omweg zich de mensch hervindt,
Het schijnverlies van 's wereld maskerade
Waarvan heel laat de ontmask'ring begint.*

*Wie zich bewaren wil loopt alle schade
Van schepen, molmend buiten weer en wind.
Door eens in 't jaar naar de overkant te waden
Vindt Cristofoor nimmer het Christuskind.*

*Zoo was zijn taal, en hij schonk mij als teeken
Van zijn vertrouwen deze rozenkrans,
Een kralen kostbaarheid, makk'lijk te breken.*

*"Bang zijt gij als zoo'n kraal om u te deren;
Maar buiten wacht de beste buitenkans.
Langs velen tot uzelf weer in te keren!"*

Dat dit gedicht uit een reeks afkomstig is, is zonneklaar, door het eerste woord het beste, maar dat is nog lang geen aanwijzing dat het niet op zichzelf te genieten zou zijn! Na jaren herlees ik dit gedicht. Het komt me onbekend voor. Wie de guru hier is, ben ik vergeten. In welke situatie de leerling zich bevindt, herinner ik me niet. Maar guru en leerling, weet ik, zijn voor Vestdijk enorm belangrijke figuren, en als ik het niet wist, zou het mij al heel gauw duidelijk blijken uit de zinspelende op Christofoor en het Christuskind. Duidelijk is dat hier iemand vermaand wordt, zich niet af te zonderen. De tweede strofe spreekt die uitgesproken gedachte uit (waardoor volgens Vestdijk het aantal duidingen van dit gedicht met een verminderd wordt). De leerling worden in de eerste strofe de paden gewezen waarlangs hij zichzelf vinden kan.

Er is een boedistisch trekje in de twee laatste verzen van de eerste strofe. Dan de wending in het sextet: de weg is zich onder de anderen te begeven. Maar spreekt hier al de guru tot de leerling, evengoed spreekt hier de dichter tot zijn gedicht (de aanhalingstekens suggereren dat, vooral waar ze in de tweede strofe - die óók op het gedicht kan slaan, maar de schijn moet ophouden van een gezegde van de guru te zijn - ontbreken). Hij (de dichter) spreekt tot zijn geïsoleerd gedicht wel te verstaan, dat deel uitmaakt van een reeks. De rozenkrans krijgt daardoor behalve "reële" ook "symbolische" betekenis, en in het licht van die symbolische zin is het gedicht opnieuw te waarderen, nu als schakel van de reeks waar het in hoort. Opvallend is dat dit gedicht in zich de kiem bevat, waaruit volgende kunnen ontstaan (n.l. in de tweede en vierde strofe). Deze steekproef overtuigt. Ze overtuigt zo sterk, dat men geneigd is te denken dat het toeval hier bijzonder welwillend is geweest. Want wel verre ervan dat de samenhang met andere gedichten noodzakelijk is gebleken voor de waardering van dit gedicht, werd het ons duidelijk dat dit gedicht van hoog belang is voor de samenhang. Het maakt ons nieuwsgierig naar de andere "kralen", de vorige zowel als de volgende, en dat moet een

gedicht uit een reeks ook *doen*, zelfs als we onze nieuwsgierigheid niet willen bevredigen, of - door afspraak gebonden - niet mógen. Blijven we daarom nog even bij dit sonnet, en laten we opmerken dat de leerling hier een naar binnen gerichte persoonlijkheid is. We herinneren ons dan een gedicht van Albert Verwey, *het kluwen van de wereld*. Ook daar een guru en een leerling

[p. 71]

een extraverte dit keer. Vestdijk analyseerde dit gedicht in *Albert Verwey en de Idee* (pag. 117-118). De "hij" uit Vestdijks sonnet heeft met Verwey uiteraard niets te maken, maar losgemaakt uit zijn reeks zou men zelfs die hij - als *spel* - geïdentificeerd met Verwey, kunnen verdedigen, aangezien de dichter hier een inzicht vertolkt, van boedistische - en dus van praktisch-bespiegelde aard, dat Verwey al eerder tot zijn inzicht had gemaakt (vgl. *Albert Verwey en de Idee*, pag. 32 en 45).

We zoeken nu dan toch de plaats van LXXX op. Vooraf gaat LXXXIX het eerste gedicht van deze reeks die *De Wereld* heet, - en reeds spreekt de titel, na lezing van LXXX boekdelen!

*Hij trad bij mij binnen met vroom gebaar
En toonde mij de vrijbrief met rode zeeg'len.
Maar ik: "Laat koningen mijn noodlot reeg'len,
Hier blijf ik, ook al dreigt mij lijfsgevaar!"*

*De monnik sprak: "zo menig kluizenaar
Deed wel als gij; en niemand wierp hem tegen
Dat hij zijn heil verspeelde en de zegen
De mensheid te dienen onwankelbaar."*

*En ik weer: "Gij wilt mij vragen mijn kunst
Te wagen aan wie niet gediend wil zijn?
Genoeg van vrouwen en hun hovelingen!"*

*Laat mij hier, o vader en elk refrein,
Niet meer gewijd aan roem en vrouwengunst,
zal men nog jaren in de hemel zingen."*

Een bijzonder fraai sonnet is dit allerminst, maar over een esthetisch oordeel hebben we het hier ook niet. Mag men zeggen dat ook dit sonnet buiten de reeks gehaald, op zich is te verstaan? Een parafrase in proza is genoeg om ja te zeggen: we weten daaruit dat het gaat om een kloosterling; ook naar de "tijd" is het niet moeilijk raden: koningen, monnik, kluizenaar, vrouwengunst, hovelingen en de kunst van de ikzegger: refreinen maken die te zingen zijn in de hemel; dat alles wijst op de "middeleeuwen". Het is de betogende trant die hier voor een goed deel de poëzie verprutst: voor meer dan deze ene duiding zie ik voorlopig geen kans.

LXXXI voeg ik toe om een kleine reeks waarvan LXXX de spil is, compleet te hebben. Ook dit sonnet is duidelijk te isoleren uit zijn samenhang met de (twee) voorafgaande. Want zelfs al blijft de juiste betekenis van die "toren" voor de lezer verborgen, dan nog ervaart hij het gedicht in juiste zin wanneer hij opmerkt dat die toren de ik-figuur in ieder geval liever is, dan de wereld, die strijd lust van hem eist.

LXXXI heeft dan nog een dieper betekenis wanneer men het bovendien opvat als het poëtisch analogon van dit moment uit Vestdijks biografie. Het verlaten van de besloten mannengemeenschap in *Sint michielsgestel*, of laat 't Scheveningen zijn (waar hij zich, gelijk uit *Gestalten tegenover mij* en de briefwisseling met Theun de Vries blijkt - bepaald niet misplaatst voelde), hield in dat hij weer met de realiteit geconfronteerd zou worden. De woorden "deze wereld die ik moet bestrijden" (LXXXI) werpen daardoor weer een nieuw licht op het verwijt van de monnik dat de zanger "zijn heil verspeelde/ en de zegen de mensheid te dienen" waardoor LXXXIX maar dit maal dank zij de biografie en dank zij

de samenhang aan poëtische betekenis wint. (Dat hier inderdaad Vestdijks eigen mening in het geding is (en niet die van de middeleeuwse zanger) blijkt uit de conflictsituatie die tenslotte voor Vestdijk is ontstaan: nog in 1938 beaamde Vestdijk Greshoffs visie, dat de kunstenaar in de

[p. 72]

ivoren toren (zie LXXXI) alvast dit op kunstenaar met sociaal geweten voor had, "dat zijn werk langer duurt" (*Muiterij II*, Bert Bakker, 191). Eenmaal buiten St. Michielsgestel zouden de kunstenaars met sociaal geweten Vestdijk het vuur na aan de schenen leggen).

LXXXI:

*Wat lijkt die toren klein, waar ik de uren
Tot eeuwigheid aanlengde in mijn lied.
Huis ik daar nog waar mij dat raam bespiedt?
De torenvalken wachten and're burenen.....*

*O mensch'lijk hart, hoe grootsch is uw verdriet
Te moeten scheiden van dit in zijn muren
Zoo wreed bevestigd oord, waar gij de pure
Vereev'ning smaakte die 't alleen-zijn biedt.*

*En als 'k mij omwend, met te snelle schreden
De onbevungen wereld tegemoet,
In de ijle weerloosheid der pas bevrijden,*

*Bepaalt de som van mijn onzekerheden
Niet deze wereld die ik moet bestrijden,
Maar 't afscheid dat nog in die muren woedt.*

De steekproef toont voor de sonnetten in de bundel verschillende dingen aan:

m.b.t. de isolatie:

1. De sonnetten zijn met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid stuk voor stuk an sich te lezen;
2. het geïsoleerd sonnet leent zich tot de meest wilde interpretaties;
3. het aantal interpretaties wordt door de samenhang beperkt.

m.b.t. de reeks - *voortschrijdend*:

4. het geïsoleerd sonnet stuwt het volgende in zekere richting. De rijkdom van de in zin, symboliek of plastiek verborgen mogelijkheden is met dit sonnet niet uitgeput, die mogelijkheden zijn zelfs niet alle tot leven gewekt. Dat gebeurt, (of kan gebeuren) in het volgende. De volgorde groeit organisch, niet logisch.
5. De volgorde - van buitenaf door het novellistische karakter van de cyclus min of meer en vooral vagelijk bepaald - wordt dus in de eerste plaats veroorzaakt door betekenis of plastiek van het vorige sonnet. Anders gezegd: de causaliteit van dit gedicht is gelegen in het vorige; de causaliteit van het volgende in dit.

m.b.t. de reeks - *terugblikkend*:

6. Een volgend sonnet wijst altijd naar een voorafgaand terug en verrijkt het aantal duidingen daarvan met minstens een. Daaruit volgt dat een sonnet, geïsoleerd gelezen, en in dat isolement door prozaparafraze voor slechts een duiding vatbaar, binnen de reeks een andere, nieuwe rijkdom prijs geeft, en dan meer interpretaties toelaat. (N.B. punt 3!).
7. De cyclus heeft hier en daar een parallel in een vrijwel tijdgelijk aflopende (of in een recent verleden afgewikkelde) periode uit Vestdijks biografie (LXXIX: de vrijbrief, het

klooster, het lijfsgevaar; LXXXI zie boven; LXXX: Verwey): "De dichter is niet progressief, maar regressief ingesteld, omdat de toekomst geen gelegenheid biedt tot het te pas brengen van het motief van de herhaling" (*De glanzende Kiemcel*, pag. 218).

8. Dit sonnet - het sonnet als *kraal* - is

[p. 73]

altijd een evenwicht tussen het vorige en het volgende, - tussen verleden en toekomst.

9. In *dit* sonnet ervaart de lezer de zin ervan in haar klaarblijkende en in haar verborgen geldigheid; hij ontmoet hier ook het buiten dit sonnet gelegene (het voorafgaande en het reeds gelezen volgende) als gegeven voor zijn bewustzijn.

Een lezer leest *altijd* een sonnet geïsoleerd - anders lezen is niet mogelijk. Het sonnet dient dus altijd geïsoleerd te lezen te zijn en blijkens punt 1. is dat met deze sonnetten ook het geval: een lezer kan alle gegevens die het sonnet hem biedt, toelaten om in meditatie iedere denkbare interpretatie te vinden. Pas door lezing van het volgende sonnet en herlezing van het voorgaande doen zich voorkeurinterpretaties voor, waarbij toepasselijk biografisch materiaal niet systematisch moet worden vermeden. Het zou al te subjectivistisch zijn om bij lezing van *Madonna met de valken* uit te gaan van "een synopsis, een scenario van de film die *Madonna met de valken* zou moeten zijn", zoals Rein Bloem zegt in zijn essay over deze reeks (Raster, Vestdijksnummer, oktober 1968): de reeks doet eerder een vergelijking met de comic-strip aan de hand.

Wat is, voor Vestdijk, een sonnet? Men weet dat Vestdijk een bijzondere waarde hecht aan de vorm, die hij niet ziet als de uitdrukking van de poëtische intentie alleen, maar ook als oorzaak van suggestieve zeggingskracht; wanneer de taal zich door de vormeisen richten laat, kan het moeilijk anders, of die taal wordt tot inspiratie gedwongen. Hele zinnen, tal van woorden, zijn vaak in aanzienlijke mate door (prosodische of rijm-) dwang belast, en danken hun vindingrijke aanpassing aan de vorm niet in de laatste plaats aan hun achting voor de "wetten", die deze vorm beheersen. Nu is het sonnet, hoe streng de vorm ook schijnt, een zekere bewegelijkheid niet vreemd: niet in het prosodische (er zijn in Frankrijk sonnetten geschreven in vrije verzen; ook Slauerhoff benutte voor het sonnet vaak een aangepaste vrije versvorm), niet in het rijmschema, niet in het aantal regels (zg. staartsonnetten, de bastaardsonnetten van Achterberg), niet in de strofenindeling (2 kwatrijnen, 2 terzetten; 2 kwatrijnen, 3 disticha; drie kwatrijnen, 1 distichon; twee kwatrijnen en een zesregelige strofe, een als een geheel geschreven sonnet), en wie Vestdijk een al te grote gebondenheid aan de vorm zou willen verwijten, moet ook eens zien, wat Vestdijk in de *praktijk* doet op het punt van prosodie en rijm, en dan toegeven dat zijn onderwerping aan de "vorm" maar tot op zekere hoogte aantoonbaar is. Men moet dwang in vondst omzetten, of zich aan die dwang onttrekken: zoveel betekent "vorm" voor een dichter als Vestdijk.

Van de bovengenoemde strofenindelingen houdt Vestdijk zich in deze bundel aan de eerste en, minder opvallend aan de tweede, die een vondst schijnt te zijn van Henriëtte Roland Holst; als maatval heeft hij in het algemeen de jambische vijfvoeter, met alle denkbare variaties. Het octaaf heeft bij hem twee rijmklanken, het sextet soms één meer. Niet altijd wisselt het staand rijm het slepend af, soms schrijft hij een sonnet geheel in slepend of staand rijm. Alle mogelijkheden dooreen genomen bestaan er dus een paar honderd grondvormen van het sonnet, zodat een sonnettendichter, zich waarlijk niet hoeft te beklagen over een al te strenge vorm.

Nemen wij aan dat het sonnet, zoals Vestdijk zegt in zijn *De glanzende kiemcel*, zich het beste leent voor het niet-lyrische genre, aangezien het op bespiegeling uit is, en op constatering en plastische uitbeelding, dan hebben we in ieder geval al een karakteristiek voor het *Vestdijkse* sonnet.

[p. 74]

"Het sonnet is als versvorm het gelukkigst in handen van dichters die een *gedachte*

willen uitbeelden, een ideële strekking poëtisch willen toelichten". "Het sonnet veronderstelt een zekere graad van bewustwording bij de dichter, een drang tot vaststellen en omschrijven, tot *objectiveren*" (*De glanzende kiemcel*, pag. 151). Het is Vestdijks overtuiging dat de sonnetvorm het bespiegelende of dialectische element in sterke mate begunstigen moet: "De indeling in octaaf en sextet richt onze geest op een zekere dialectische of discursieve verhouding, hetzij dat men in het octaaf een gedachte ontwikkelt, waarvan dan in het sextet het tegendeel, de beperkingen, of de uitzonderingen worden neergelegd, hetzij dat men in het octaaf een stelling uitspreekt, om het bewijs van deze stelling voor het sextet te reserveren" (*De glanzende kiemcel*, pag. 153).

Ten slotte: de dichter die erop uit is zijn geest uit te spreken zal steeds weer naar het sonnet toegedreven worden, "dat hem door zijn antithetische structuur tot denken noopt, en door zijn kernachtigheid en beknoptheid dit denken besnoeit naar de eisen der poëzie". (pag. 154).

Een sonnet begunstigt meer het significatieve dan het muzische; maar het sonnet vertoont nog de eigenaardigheid dat het rijm voor iedere even strofe echo is van dat uit de oneven. Dit puur "muzische" element kán eenvoudig niet aan het significatieve toevallen, en dat te minder, waar in déze sonnetten de zanger een minstreel is, die niet allen met zijn stem, maar ook met de viool overweg kan.

Maar keren we terug naar LXXX om te zien of we daarover nog iets te berde kunnen brengen, dat in het voorgaande verzwegen bleef!

LXXX:

*Maar hij hield aan, en toonde mij de paden
Waar langs een omweg zich de mens hervindt*

Die woorden van de guru afkomstig, zijn een omgooien van het roer, wanneer men ze legt naast zijn opvatting in LXXIX:

*Dat hij (de zanger, CN) zijn heil verspeelde en de zegen
De menscheid te dienen onwankelbaar*

Zichzelf vinden en de mensheid dienen - het lijken twee dingen die elkaar uitsluiten. Maar in feit geeft de monnik, die zoals gezegd, in beide gevallen aan het woord is, hier geen andere raad dan Vestdijk zelf eens formuleerde, toen hij meende, dat een kunstenaar alleen dan de mensheid dienen kan, wanneer hij geen doeleinden najaagt, die buiten hem zelf gelegen zijn.

LXXX De hele tweede strofe is een ontzenuwing van het slotterzet van LXXIX. Vers 12-14 van LXXX staat in oppositie met LXXIX vers 2-4: de weg tot het "zelf" loopt langs de velen. Uiteraard zal - logisch - beschouwd uit dit gedicht voortvloeien, dat de zanger het klooster verlaat; het zal hem moeite kosten, zelfoverwinning, - maar hoe vloeit zo'n ontwikkeling organisch voort uit dit sonnet?

De betekenis van "toonde mij de paden / waar langs een omweg zich de mensch hervindt"/ is actief in LXXXI, waar de zanger ook werkelijk op pad gaat (de woorden pad, weg e.d. zijn ook in de dan volgende sonnetten van bijzondere betekenis). Het Christofoorbeeld weerspiegelt zich in het eerste terzet; "Het schijnverlies van 's werelds maskerade" in "O menscheijk hart, hoe grootsch is uw verdriet". Het laatste terzet van LXXXI is een spiegelbeeld van het daarmee overeenstemmende terzet uit LXXX, waarvan de gedachte wordt gerelativeerd.

Samenvattend: LXXX formuleert dat de mensheid dienen neerkomt op het streven het "zelf" te bevrijden; het verwijt van de monnik - vrees voor

[p. 75]

de wereld - moet worden herzien: het afscheid valt moeilijker dan de strijd, het werk in de toren "duurt" langer dan zulke strijd; maar het in de wereld gaan is noodzakelijk, want ook in isolement (isolatietheorie), wil hij er poëtische munt uit slaan, moet de

dichter voeling blijven houden met de realiteit. Zo de zanger aan *beide* strevingen tegemoet komt, in de wereld gaan en inkeren tot zichzelf, dan beantwoordt hij stellig aan de karakteristiek die Vestdijk geeft van het mystisch-introspectieve type (*De toekomst der religie*).

2. vestdijks rondeelsonnetten

Wie uit *Madonna met de valken* een willekeurig sonnet kiest, valt de plastic ervan direct op als een kenmerk dat ook Vestdijks andere poëzie eigen is: zijn poëzie is overwegend "significatief". Maar op grond van wat men van een rondeel verwacht, mag men in zijn rondeelsonnetten - dat zijn sonnetten die zich ook als rondeel laten lezen - hopen op een overwegend "muzisch" karakter, en dat te eerder waar het in deze bundel gaat om een minstreel, die om die reden alleen al, met het rondeel meer dan vertrouwd moet zijn. Er komen in *Madonna met de valken* dan ook drie van zulke rondeelsonnetten voor, t. w.: XXIII - LXV en CXXVIII.

Zulke sonnetten hebben natuurlijk twee rijmklanken, omdat de dertiende regel een herhaling is van de eerste. Dat in zo'n sonnet met het sextet een andere gedachte beginnen móét, schijnt door het nu doorlopende rijm niet langer noodzakelijk: de in het octaaf ontwikkelde gedachte hoeft niet meer door de nauwe hals van de rijmbreuk in een andere gedachte in het sextet over te gaan. Maar laten we zien, wat de rondeelsonnetten zelf hierover beslissen!

*De dikste kloostermuren zijn bezeten
En spitsen de ooren naar ons veil rumoer,
Ik ben op u, gij zijt op mij gebeten.
Ik ben de duivel, en gij zijt zijn moer!*

*Mijn liefde heb ik aan uw val gemeten.
Ik sla de maat voor een soldatenhoer.
De dikste kloostermuren zijn bezeten
En spuwen kruis en krans en kralensnoer.*

*Hoe vaak hebt gij mij 't zangersfeest verweten?
Komaan, 'k verkoop u aan een heerenboer
Die met twee gouden hammen heeft ontbeten!*

[p. 76]

*Ontucht'ge padden spieden door de reten
Naar de geliefde van een troubadour
De dikste kloostermuren zijn bezeten!*

Een klaarblijkelijk lied is dit rondeelsonnet allerm minst. Dat zangersfeest verwijst wel naar die troubadour en naar het zesde vers, maar wat er precies mee bedoeld wordt, blijft de lezer duister; erg is dat natuurlijk niet. Kennelijk bevinden de zanger en zijn geliefde zich in een klooster, waar hun echtelijke (?) ruzie de aandacht trekt van de bewoners. Ze worden bespied, de twee, ze vermoeden toornige blikken, kwaad gerammel met de rozenkrans, in het m. i. wat al te zwaar aangezette beeld van de spuwende muren. De zwakste plek in dit sonnet is "twee" uit het elfde vers, waar prosodische dwang oorzaak van moet zijn. Van het rondeel zegt Vestdijk: "Het rondeel is een aardige vorm, het klinkt soms fameus: maar het is uiteraard niet zeer geschikt voor het verwoorden van diepe gedachten, of uitgesponnen vergelijkingen" (*De glanzende kiemcel*, 141). In het rondeel herhaalt zich een versregel; in het sonnet een abstract schema; Vestdijk rekent daarom het rondeel tot de "cyclische", het sonnet tot de "architectonische" versvormen; het rondeel is een vorm voor lyrieci. XXIII is stellig niet "lyrisch" - niet van

toon, niet van zin, niet van klank. De woorden "bezeten spitsen de ooren veil rumoer - duivel - moer soldatenhoer - spuwen - verkoop - heerenboer - hammen ontucht'ge padden - spieden" doen waarlijk geen moeite een "muzische" sfeer te scheppen, laat staan een lichtvoetige. Opmerkelijk is, dat door de negatieve gevoelswaarde waar de meeste van deze woorden sinds jaar en dag mee zijn belast, door veelvuldig gebruik ervan in de dagelijkse omgangstaal, ook andere woorden, van verhevener lading worden aangetast: kruis, krans, kralensnoer. Niets is onbeproefd gelaten om het rondeel te bevrachten met zaken, waarmee het doorgaans niet bevracht wordt. Vestdijks rondeel klinkt dan ook alles behalve "fameus" - maar het heeft, juist door die tegenstrijdigheid een grote expressieve kracht. Wie zo vervloekt, vervloekt als een zanger! "Het rondeel" deelt Vestdijk mee, "heeft zich uit het reilied ontwikkeld dat bij de rondedans gezongen werd: deze oorsprong onderstreept nog eens de verwantschap met de muziek" (*De glanzende kiemcel*, 140). Over de aard van dit rondeel uit te wijden, lijkt me verder overbodig: de ketelmuziek die bij deze rondedans hoort, valt zonder commentaar ook wel op: zelfs het meest naar het rondeel zwemende vers (vers 13) klinkt bitter van ironie.

Het volgend rondeelsonnet heeft veel meer van het rondeel.
LXV:

*Een muis - een vogel - en de blinde maan
(Blind aan één oog, dat hij de sterren schonk),
Dit was het dierenrijk in mijn bestaan,
Toen ik lauw water uit een wijnkruik dronk!*

*'k Was vroolijk soms en gaf hun te verstaan
Dat er geen wezen is dat ver van honk -
De muis, de vogel en de blinde maan
(Twee oogen blind, nu er geen maanlicht blonk) -*

*Verbannen zich niet van de rots ontklonk
Waaraan Prometheus van zijn grootheidswaan
En 't snedig rooven van een zonnevonk*

*Oók niet genezen werd... Vervolgt uw baan,
O muis, o vogel en o blinde maan -
Of zierende maan, en 't volle maangelonk!*

Het is niet tot oefen-materiaal geworden voor taalplastiek, of voor Vestdijks toch al sterke behoefte aan beelden. Daardoor is dit gedicht eerder muzisch dan significantief. De toon is van een getemperd pessimisme: de meer gesuggereerde dan uitgebeelde situatie van de zanger, die zich met de geboeide Prometheus vergelijkt, wordt door de zanger niet als hopeloos ervaren. Op het eerste gezicht doen de tussen haken geplaatste zinnen gezocht aan - tot blijkt dat de slotregel de dalende reeks "blind aan één oog - geheel blind" een onverwachte dreun opwaarts verkoopt: de verwoording van een bevrijding die niet uit kan blijven.

Het laatste sonnet kan het eerste weer de hand reiken:

[p. 77]

*Een rondedans is voor geen kruis bezweken.
De duivels zijn met katervocht bespet.
De bergen zijn zoo geil uiteengeweken
Als trokken zij de hemel mee in bed.*

*Vergeefs zwaai ik het heilig veilig teeken:
Zij dansen bij hun steen met sloer en slet;
Een rondedans is voor geen kruis bezweken*

En wordt zelfs door de Moeder niet belet.

*Moeders laten hun logge borsten weken
In de rivier tot alomprangend vet
Waarin de duivels spitse vingers steken.*

*Zij dansen, dansen, nauw begonnen met
Hun rondedans, die voor geen kruis bezweken
Zich schielijk heenslaat door mijn schietgebed!*

Duivels, katervocht, bespet, geil, sloer, slet, logge borsten weken, alomprangend vet, spitse vingers steken. Ook in deze omgeving houden hogere begrippen geen stand: wat te denken van de Moeder?

Dit gedicht heeft van de drie, als op zichzelf staand sonnet, wel het meest behoefte aan samenhang. Toch kan men na enig nadenken ook dit sonnet als een zelfstandig gedicht begrijpen. Er is een saturnusfeest aan de gang in de afgrond tussen de bergen. De ik-figuur, kennelijk tegen zijn zin daar beland, - wat zo'n hel voor psychanalisten betekent, hoef ik wel niet te vertellen, en anders verzint men maar even wat die *hemel* daar doet, in die afgrond en in dat bed - bezweert deze heksensabbat met het kruisteken, maar tevergeefs. Het laatste terzet toont dat ook de ik-figuur (evenals Merlijn van een maagd en de duivel een zoon) het goede en het kwade, het hogere en het lagere in zich verenigt, gelijk hier hel en hemel één zijn. "Verenigt" zeg ik, want wie zijn deugden op hun waarde wil toetsen, zoekt het kwaad.

Het hogere gaat voor het lagere niet aan de haal: hoe zou het anders het hógere kunnen zijn? Men moet de negatieve kwaliteiten van het satansgebroed aan kunnen om het buiten spel te zetten. Inmiddels doet dit Saturnusfeest nog een onverwachte gedachte aan de hand, die ik eigenlijk, om de teleurstellende ervaring bij vorige gelegenheden van nietswetende betweters ondervonden, zou moeten verzwijgen, maar die ik om diepzinnige redenen toch openbaar maak: tussen Saturnus en hen die in de ingewanden van de aarde hun arbeid verrichten, bestaat astrologisch beschouwd een verband. Hoe dat hier toepasselijk is, zullen de geïnteresseerde lezers zelf kunnen vinden, indien zij er de aan Saturnus gewijde zang uit *Mnemosyne in de bergen* naast leggen: men ziet wel: daar valt wel iets uit weg te slepen!

Inmiddels zijn we er nu aan toe, de sonnetten uit hun isolement te verlossen: we schakelen de "samenhang" in, en onthullen dat in XXIII een maagd voor "soldatenhoer" gescholden wordt, terwijl in CXXVIII "moeders" zich met "duivels" afgeven - een toestand waar noch de Moeder, noch de ik-figuur iets aan kunnen veranderen. Een nader verband tussen sonnet XXIII en CXXVIII is gegeven in XXIII: "Ik ben de duivel en gij zijt zijn moer". XXIII toont dat, voor de ik-figuur, de geliefde een moederbeeld is: CXXVIII toont daarentegen dat de Moeder voor de ik-figuur de geliefde is. De geliefde (XXIII), een maagd, is dus bovendien: moeder en hoer; De Moeder (CXXVIII), een Maagd, is bovendien geliefde en hoer.

Let men, nu de samenhang is ingeschakeld, ook nog op de plaats die deze twee sonnetten in de reeks bezetten, dan ziet men direct dat XXIII even ver van het begin afstaat, als, bij terug tellen,

[p. 78]

CXXVIII van het eind: allebei op de 23e plaats.

XXIII maakt deel uit van het hoofdstuk *De mededinger*. CXXVIII maakt deel uit van het hoofdstuk *De loutering*, een hoofdstuk waar ik in een ander artikel op terug zal komen. Men zou op de hoogte willen zijn van de ontstaansgeschiedenis van deze cyclus *Madonna met de valken*. De gedachte doet zich immers voor, dat Vestdijk, om zijn cyclus een cyclische vorm te verlenen, het middelste rondeelsonnet oorspronkelijk ook de middelste plaats gaf (de 75-e) en de twee andere op evenredige plaatsen daarvandaan, zodat het schema voor de kardinale punten er bij 150 sonnetten in oorsprong zo uitgezien zou moeten hebben: 1 - 25 - 75 - 125 - 150.

Dit schema is dan door dwang van inhoudelijke aard (het novellistisch karakter van de cyclus) gewijzigd tot de bestaande toestand: 1 - 23 - 65 - 128 - 150.

Dit is "hypothese".* Maar vonden we nu een aanwijzing dat LXV indien niet formeel dan toch psychologisch het middelpunt vormt van de cyclus, dan is de waarschijnlijkheid dat onze hypothese aan de realiteit beantwoordt, iets groter. Tussen XXIII en CXXVIII bestond een aantoonbaar verband. Bestaat er nu ook zo'n verband tussen I en CL? Een blik op beide sonnetten overtuigt: dat verband bestaat. Het vers "Dit is een nieuw begin en een oud lied" (CL) verwoordt, bij terugverwijzing naar I, de *cyclische* vorm van deze sonnettenkrans.

Hebben we op deze wijze sonnet LXV min of meer tot de psychologische evenaar van de reeks gemaakt, gewilliger nog toont zich dit sonnet tot het innemen van die plaats bereid, wanneer we letten op het beeld van de in dit sonnet ter sprake gebrachte aan de rots geklonken Prometheus. Reeds in mijn 'Vestdijks Mnemosyne in de bergen' (*De chaos en de volheid*) legde ik verband tussen dit episch gedicht en een droom van Vestdijk over zichzelf in de schaduw van een berg. Ik citeer uit *De droom als symbool (Essays in duodecimo)*: "De berg, waarvan ik droomde, was gesitueerd in een badplaats, zo men wil als monsterachtig verlengstuk van de duinen; dezelfde badplaats, waar ik mij in enigszins penible omstandigheden bevond, toen ik de droom droomde".

Ontraadselt men deze mededeling van Vestdijk, dan moet de plaats waar Vestdijk droomde, de strafgevangenis van Scheveningen zijn geweest, en is het duidelijk dat het sonnet hier een parallel vindt in de realiteit. De Prometheusgestalte uit dit sonnet verbeeldt o. m. het zich los maken uit de vaderbinding (ook de zanger geeft zijn satellieten - een muis, een vogel en de maan - de vrijheid), verbeeldt bovendien andere zaken, waarvoor ik naar het bewuste essay in *Essays in duodecimo* verwijs, of naar mijn *De chaos en de volheid* (pag. 49 e.v.). Zoeken we nu het *wiskundig* midden van deze cyclus op, (sonnet CXXV) dan zien we dat daar de geliefde als heks wordt verbrand, wat voor de zanger gelijk staat met een bevrijding uit de moederband. Die geliefde blijft ook hierna haar rol nog wel spelen, maar CXXV is *daarom* het middelpunt, omdat zij als aards wezen dan pas ophoudt te bestaan, en als wezen dat aanspraak maakt op hoger verering pas dan begint te leven.

* Vestdijk gevraagd naar deze ontwikkelingsgeschiedenis, deelde per brief mee, dat de *Madonna* oorspronkelijk bestond uit 100, vervolgens uit 120 en tenslotte uit 150 sonnetten. 'Het ligt voor de hand dat 'novellistische' overwegingen hierbij geprevaleerd zullen hebben boven structurele', aldus Vestdijk in zijn antwoordbrief.

[p. 79]

Zullen we ook nog kijken welk gedicht er op eendere afstand van CXXV is geplaatst als CXV? Dan moeten we op zoek naar CXXXV, een sonnet over een graf, waarrond heen de zanger een haag van bomen heeft geplant, met daarin deze veelzeggende verzen:

En ruischend wordt er dan opnieuw geleefd, Op 't vluchtig kerkhof

is dat dan niet de nieuwe, van zijn bindingen aan de ouders bevrijde man, die opstaat uit de oude, die hij nog was, toen die ouders hun rechten nog lieten gelden en konden laten gelden, omdat het "kind" nog geloofde afhankelijk te zijn van mensen, sterker en beter dan hij? Dat het graf in de alchimie nog een zekere symbolische waarde heeft, verzwijg ik maar. En ook zwijg ik over de verlichting die het schenkt, zo men van dit graf met bomen en al een plattegrond maakt, en de aldus ontstane tekening als symbool opvat, èrgens van. Laat ik integendeel terugkeren naar het rondeel, en de zanger daarvan. Het blijkt dan dat deze zanger zijn rondelen schrijft in jaloezie (XXIII) en vertwijfeling. (CXXVIII) - geen toestanden voor het sonnet of voor de bespiegeling. Maar het zijn ook geen toestanden voor de muzische dichter of het rondeel. Dies worden het rondeelsonnetten, die niet 'fameus' klinken. Maar sonnet LXV schrijft de minstreele daarentegen *in inkeer*: het heeft van de drie dan ook het meest het rondeelkarakter gekregen; dat zegt wel iets van een zanger, die evenals Vestdijk, het sterkst is in zijn plastiek! Want misschien bleef dit sonnet het meest "rondeel", omdat de zanger daarin

zijn hulde wilde brengen aan een dichter, die, net als hij (en éérder dan hij!) zo'n sonnet schreef.

Ik doel hier uiteraard op Martinus Nijhoff, wiens tweede refrein uit *Sonate* (een rondeelssonnet uit *De wandelaar*) luidt:

'De maan kijkt met verschrikkelijk wit gelaat'. Of kan het soms toeval zijn, dat een zanger een rondeelssonnet schrijft over een *ziende* maan, als een ander, voor wie die zanger bewondering voelt, dat ook al deed?

3. een grote orde in klein bestek

Het verhaal van *Madonna* kan na het eerste hoofdstuk, *De ontmoeting*, die het volgende hoofdstuk *De Vlucht* al in kiem in zich bevat, elke denkbare richting op. Maar wie de eerste acht sonnetten gelezen heeft, weet dat die richting er niet zo erg op aan komt. Het gaat hier om iemand die in het paradijs is gezet en eruit wordt gegooid, om voortaan te moeten leven met het terugverlangen naar die staat van gelukzaligheid - in de wetenschap dat die onbereikbaar is, en iedere stap erheen een nederlaag, die tòch uitkomst belooft.

Die stap wordt dan ook wel degelijk gezet: de natuurlijk-volmaakte mens zet die stap, en de zanger die dit voorbeeld in zich draagt, volgt, ook al gelooft hij, of is hij ervan overtuigd, dat zijn voorbeeld zo'n stap niet zetten kán. Soms doet men zichzelf geweld aan - pas achteraf blijkt hoezeer men juist toen het volledigst zichzelf was. Het

[p. 80]

verhaal kan iedere richting uit. Maar waar in dit verhaal het middelpuntzoekende element (poëzie is altijd ik-zoekend) samenvalt met het streven naar de zuiverheid van de oorsprong (uit deze formulering blijkt dat het streven naar zulke zuiverheid niets anders is dan het streven van het *ik* naar het *zelf*), kan het moeilijk anders, of ook het verhaal loopt niet rechtlijnig van het begin naar het einde door, maar volgt een middelpuntzoekende curve (evenals de sonnetten waaruit het verhaal bestaat). Formeel komt dat zoeken tot uitdrukking in het slotsonnet dat de vervulling inhoudt van wat de zanger in het eerste voorzweefde, waardoor dat dan ook een dimensie extra krijgt. Het wordt op een hoger niveau geplaatst, en aangezien dan de cyclus opnieuw begint, wordt ook de cyclus "verhoogd": het rad van het bestaan komt opnieuw in beweging, maar op een hoger bewustzijnsniveau. Men mag ook zeggen, dat de laatste nederlaag de eerste extase is. Maar al vóór deze wending, en eigenlijk om zo'n wending *mogelijk* te maken, nam het verhaal een keer, en wel in het belangrijkste hoofdstuk van dit verhaal, dat daarom het langste is (het bestaat uit 24 sonnetten).

De Loutering. Voor dit hoofdstuk geldt n.l. precies al datgene, dat ook geldt voor het verhaal in zijn geheel: hier wordt de zanger als kind in het paradijs gezet, eruit gegooid, en belast met het verlangen naar oorspronkelijk geluk: "Bejaardheid kromt zich naar de kindertijd", zo begint sonnet CXXI. Het brengt de kromming die wij al zagen tot uitdrukking: de volwassene verlangt naar zijn jeugd (die hij idealiseert), zoals het kind verlangt naar de moeder (die het idealiseert). Dit hoofdstuk verschaft de lezer het noodzakelijke materiaal om de "psychologie" van de zanger te kunnen kennen, en een psycholoog, maar ook al de psycholoog-in-ons kan met behulp van deze stof de levensloop van deze zanger "einführend" begrijpen. Van veel meer belang zijn deze onthullingen voor de zanger zelf, niet omdat hij daardoor ook iets te weten kan komen over zijn ziel, maar omdat hij ziet, in heldere lijnen, hoe reeds in zijn jeugd de weg werd voorgetekend, die hij na die jeugd ging en gaan moest. Heel die jeugd dient hem nu tot symbool voor het heden (en de toekomst) en het is dit symbool dat het de zanger mogelijk maakt, zich te verlaten op bovenpersoonlijke gestalten. Bewust vereert hij de moeder als Maria, minder bewust speelt hier Oedipus zijn rol (dat geldt voor de zanger,

niet voor de dichter, die de zanger deze Oedipus toespeelt). Hoe bewust Vestdijk daarentegen vooruitloopt op zijn eigen mythe *Mnemosyne in de Bergen* (zie sonnet CXV, CXVI, CXVII, CXIX, CXXVI, CXXVIII) valt niet uit te maken, maar hogelijk bewust wordt in sonnet CXXI de zanger *als kind* ten tonele gevoerd. Want zo wij aannemen dat zijn jeugd een symbool is geworden voor het volwassen leven, dan kan het niet anders of dit kind is voor de (volwassen) zanger het prototype van de natuurlijk-volmaakte mens, het beeldloze beeld dat hij in zich draagt en volgt: zijn eigen schepping en onbereikbaar ideaal. Dat dit kind niet de natuurlijk-volmaakte mens zelf is, blijkt uit het feit dat het integendeel in hoge mate onvolkomen is (CXXII), al wil het volkomen worden (CXXIII), hetgeen ogenschijnlijk mislukt (CXXIV) en jammerlijk mislukt (CXXV en verder), ofschoon al die mislukkingen bijeen in wezen het wordingsproces pas vormen! Zo "groeit" in dit moment de zanger, gelijk hij groeide als kind.

En zoals hij als kind heil vond bij de moeder (die daartoe vergoddelijkt werd), daar zoekt hij thans - waar het zoeken van een toevlucht bij die moeder door die groei (tijdens welke de moeder die hem door haar verhouding met de vader "verraden" heeft, werd gediaboliseerd, zie sonnet CXXVII, CXXVIII) onmogelijk geworden is, en een vlucht

[p. 81]

in het verleden geen oplossing - zijn heil bij hemelser gestalten: bij de geliefde, die de "moeder" was, en madonna wèrd. Zij lokte hem naar zich toe, hoezeer ook zij een schepping is van hem. Hier wordt de moederbinding opgelost, en neemt de geïdealiseerde geliefde de functie van de moeder over, en wel zo volmaakt, dat ook zij tot de rang van de natuurlijk volmaakte mens verheven wordt, en zelfs tot die - wijl zij in de mythologische gedaante van een madonna verschijnt - van de eeuwige mens, minder omdat zij eeuwig leeft, dan omdat zij voor hem, de zanger, eeuwig geldt, zoals Vestdijk zich in *De Toekomst der Religie* uitdrukt. En hier manifesteert zich de subtiële verhouding tussen de betekenis die dit hoofdstuk heeft voor de onbevungen lezer, en die, die ze heeft voor de zanger. De onbevungen lezer zal dit hoofdstuk gemakkelijk voor een psychologisch rapport houden, of voor een pathografie. Maar voor de zanger is het een religieus streven naar een ideaal, dat, blijkens de slotregels van het slotsonnet niet hoog genoeg kan worden gesteld.

4. de mystiek in de cyclus

Madonna met de Valken is een bundel die langs verschillende wegen toegankelijk is. Men kan de gedichten lezen in de geboden samenhang van I tot CL, men kan ook verschillende gedichten uit de bundel lichten, zich de samenhang duidelijk maken, en zo, switchend door de bundel heen, zich een beeld vormen van de bedoeling van de cyclus. Maar hoe men ook leest, altijd zal men tot de ontdekking komen dat, formeel beschouwd, de zin van de cyclus in het laatste sonnet ligt, dat naar het eerste terug wijst. Toch kan dit sonnet alleen maar om een zeer bepaalde reden naar dat aanvangssonnet terugwijzen, en die reden ligt in ons onbehagen met dit slot, met dit hoge idealiseren van de geliefde, een houding die ons wel in leven houdt, maar ons er niet uit verlost. Welbeschouwd is immers het door de lectuur verworven inzicht, dat na het slotsonnet de kringloop van het leven opnieuw begint, niet zo erg bevredigend: op die manier duurt het leven ondragelijk lang, en verlossing is er, op deze wijze ook niet bij.

[p. 82]

Maar het slot moet Vestdijk bevredigend zijn voorgekomen - anders had hij er wel iets anders van gemaakt.

In het slotsonnet is de zanger iemand die de Vrouw, in wie hij kort geleden nog een hoer

zag ook als ze maar moeder was, of maagd - op zijn minst tot een godin verheft. Hij heeft hier de trekken gekregen van het z. g. metafysische type van Vestdijk. Van het mystisch-introspectief type dat hij wàs (sonnet LXXX, b. v.), is bitter weinig over hier.

Maar dan is daar die verwijzing naar sonnet I, deze uitbeelding van de ideale gemeenschap in een ideale natuur, deze wereld, waarin het sociale type thuis is. Het is niet voldoende te zeggen dat het leven van de zanger zich beweegt tussen sonnet I en CL. Het is niet voldoende te zeggen dat na de eerste ronde opnieuw de kringloop van dat leven begint. Het moet ook zo te zien zijn, dat hij die alle evenwicht prijs gaf door het metafysische type-in-zich het volle pond te geven (in het slotsonnet), door een visioen van de paradijselijke wereld (in het beginsonnet) het contact met het sociale type-in-zich opnieuw herstellen kan. Het is daarom juist en zinvol te zeggen dat het leven van de zanger zich ook beweegt in de leegte tussen CL en I. CL en I, in deze volgorde, verbinden de tegenstellingen in de zanger *onmiddellijk*, en dat is een ander soort verbinding dan deze die tot stand komt door het hele leven door te lopen van I tot CL, zonder daarbij een schakel over te slaan. De weg CL - I is een "mystieke". Maar het is geen weg die openstaat voor zangers die de "normale" over willen slaan.

Een gevallen engel

R.A. Cornets de Groot

Over: Lucebert, 'Het licht is dichters dan' en 'Nazomer', in: Lucebert, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam, 2002, p. 41, resp. 188.

Bron: *Bzzlletin*, 3e jrg., nr. 18 (sept 1974) p. 7-11.

[p. 7]

HET LICHT IS DICHTER DAN

*het licht is dichters dan
het lichte gezicht van de mens
met gespierde vlaggen sluit
het de deuren van de huid
op wacht staat buiten de nacht*

*hol water fluit en lokt
in golven vervaard en hard
onder de straal aan zijn haard
de straal vant gegrendeld gezicht
in zijn gegrendeld gezicht ligt de mens*

*een kamer voor de eenzaamheid
een voorhof voor de duisternis
daartussen trilt op elke drempel
de wimpel van de heugenis*

Hoe pakken we zoiets nu aan? Hoe doe ik zulke dingen, - b.v. op school voor de geïnteresseerden, die er werkelijk wel zijn, als je je er de moeite toe geeft? Het licht dat dichters is dan het licht van de mens, * sluit met gespierde vlaggen de deuren van de huid.

Er zijn twee sferen. Die van het dichte licht. die van de huid, deze metonymia voor "lichaam". Geest en lichaam die gescheiden zijn - ja! maar sinds wanneer? Sinds Adams zondeval, nee, sinds Lucifer in de duisternis viel: een dichters dringt door tot de aarde. Michaël was het, die de Stedehouder Gods onder Zijn banier uitdreef; onder de "gespierde vlaggen" Gods.

Ja, zegt mijn leerling, die ideale die niet bestaat dan in momenten dat hij toch bestaat: "woorden, ook deze van Lucebert, zijn tot alles in staat. Dit is je reinste hineininterpretieren!"

Het zij zo. Ik snoer hem de mond. Er is immers geen andere niet-hineininterpretierung die me zoveel deugd doet als deze! Men stelle zich voor: een strijd tussen de legerscharen des Lichts en die van de Lichtdrager, die te morzel geslagen wordt, daar, ginds, in de open ruimte, de duisternis, de stof. De stof, waar deze engel verliefd op werd, gezien het feit dat hij daar een weerspiegeling in zag van het Licht, conform zekere platonische ideeën. Dát licht lokt, - want wat is water anders dan licht? **

Water stroomt - als licht. Het kan vallen - als licht. "Het water van de zon", zegt Gorter tegen het licht. En Boutens? "Snel van den hemel valt het water van het licht".

Het is duidelijk: we zijn - in deze tweede strofe - op aarde. En daar is de mens natuurlijk

beperkt van horizon dan in het rijk des Lichts, waar hij uit vertrok. Zijn uitkijk wordt door zijn gezichtsvermogen beperkt, bepaald door zijn ooghoogte, zijn perspectief. Wie zijn we? Onze omgeving, onze angsten, noden, blijdschappen, belangen, vooroordelen; onze vrienden, minnaressen, ouders, steden, provincies, ons land. Enzovoort. De derde strofe dan, deze die ons perspectief plastisch onder woorden brengt: een kamer, een voorhof - een opsomming, symbolen voor leven en dood, die iets meer beloven dan

* "het licht is zo dik" (*nympholalie*) maar ook: "wat licht er ook dicht bij/ het licht dan het licht van de ogen" (*Lied tegen het licht te bekijken*)

** "De daden van het talloos ogige water/ ik wil dat wat stil is/ steelsgewijs kronen met vlamme lippen". (*De daden van de zwijgzame*)

[p. 8]

niets. En werkelijk! Er zijn drempels, die we overschrijden kunnen. Waar wimpels waaien, wat toch een wat feestelijker gezicht is dan, bij bommen en trompetten, een gespieerde vlag. Wimpels van de heugenis van dat, wat we ons - alweer naar zekere denkbeelden van plato - nog van ons oord van herkomst herinneren. We kunnen ons blootstellen aan berichten van buiten onze horizon; we kunnen onze grenzen doorbreken. Een omkering - een metanoia - bewerkstelligen van morele, intellectuele, sociale of religieuze aard. Wimpels, die je helpen ontdekken wie je eigenlijk bent, want zo'n ontdekking doe je eigenlijk zelf.

Het leven zelf is een "proefondervindelijk gedicht", zoals eten een proefondervindelijk genoeg is, zolang je het kouwen en doorslikken niet aan anderen overlaat. Maar vraagt mijn pupil wellicht, hoe maak je zo'n interpretatie van dit gedicht nou tot iets vanzelfsprekends?

Ik heb de keus tussen twee gedichten (misschien uit meer, maar nu schieten ze me niet te binnen) om mijn kijk op ons gedicht aannemelijk te maken: *Rijk of Nazomer*. En het is alleen omdat we vandaag Luceberts verjaardag vieren, dat ik aan *Nazomer* de voorkeur geef. Een pseudosonnet, om voor de vorm van dit gedicht maar es een naam te verzinnen.

*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*

Regels die naar het vrije vers zwemen, zonder dat ze in de ongebondenheid van een Van Schagen vervallen. Ieder vers is zo lang als nodig is om één gedachte uit te dragen. Of niet? Vers 10 schijnt een enjambement te bevatten. Hoewel. Ook dit vers houdt in zijn geheel één gedachte in. En toch! We kunnen de woorden "hun ogen" niet van vs 11 los

maken.

Overeenkomstig verschijnsel in vs 12. Eén gedachte-inhoud: "Laat de minnaars en de stilte met rust". Maar de woorden "en stilte" kunnen we niet van vs 13 isoleren. Dus zijn het geen vrije verzen. Het zijn verzen waarin de ver-

[p. 9]

schijnselen van enjambement en eenheid van regel en zin hun rechten opeisen. We kunnen zeggen dat we hier van doen hebben met een aangepast verslibrisme: een aanpassing naar het gebondene, niet naar het losbandige. De vrije vorm "verklaart" de afwezigheid van het rijm in deze als een sonnet gebouwde strofen. Er zijn immers 14 regels. En vooral, er is na het octaaf een chute. Een pseudosonnet dus.

Eén van de aandoenlijkste verzen uit Vondels *Lucifer* is het 1461^e. Het bestaat uit twee vershelften die samen door Lucifer en Rafaël worden gedeeld, als ze elkaar bij een ontmoeting aanspreken:

LUCIFER:
Oprechte Rafaël.

RAFAËL:
Mijn blijdschap, mijn verlangen

Lucifer is hier nog niet gevallen. Hij zweeft nog tussen goed en kwaad in; Rafaël is bewogen. De behoefte Lucifer te rehabiliteren, gaat uit van hem: Lucifers eerste apologeet, althans bijna.

Vondel heeft in Lucifers karakter gezocht naar de motieven voor zijn rebellie. Hij zag in diens staatzucht (de zucht naar een hoger rang dan waar men recht op heeft) het ware motief, en hij voert voor de juistheid van zijn inzicht ook uitspraken van de bijbel en de kerkvaders aan. Maar wie van niet-cristelijke tradities uitgaat, kan zich afvragen of God niet de grootste eer bewezen wordt door wie de afstand tot Hem buitensporig vergroot. Lucebert legt er de nadruk op, dat de ziel *vrijwillig* de hemel verlaten heeft* uit liefde voor de aarde,* deze plaats, die het licht des hemels opvangt;, weerkaatst en aarde en hemel tot een enkelvoudige ruimte verenigt - die van het volledig leven - middels "eenvouds verlichte waters".***

Bij Vondel viel Lucifer, omdat hij weigerde "God in Adam te dienen". Bij Lucebert wenst hij niet anders dan zelf deze Adam te zijn.

Zoals gezegd, dreef Michaël de lichtdrager uit de hemel. In Vondels grootste treurspel spreekt Michaël de Lucifaristen toe (in vs 1149):

MICHAEL:
'k Gebiede u dat ge fluks
de wapens nederlegt

Maar de beminnelijke Rafaël spreekt tot Lucifer zelf: het hart van de rebellie. Ik citeer hem van vs 1198 af:

RAFAËL:
Schudt uit dit harrenas,
Smijt neder uit dees hand de heirbijl, de rondas
Uit d'andre. Hoger niet: leg neder, och leg neder,
Leg neder, strijk vanzelf den standerd, en de vader
Eer hij u uit den troon, den allerhoogsten trans
Van ere, neder klinke aan gruis, en stof te mortel...

Is het niet of in *Nazomer* de ikzegger gehoor geeft aan dit goedbedoelde verzoek, dat Rafaël met een zorgend oog op Lucifer tot hem richt?

Ik heb in het gras mijn wapens gelegd...

Wat is een nazomer eigenlijk? Het is fantastisch zomerweer, "kort voor de herfst", zegt Van Dale. Maar een nazomer in de eerste dagen van de herfst is niet minder een nazomer. En omdat Sint-Michiëlsdag op 29 september valt, wordt zo'n zomer ook wel Sint-Michiëlszomer genoemd.

"(Sint-) Michiëlszomer, m., nazomer, de laatste dagen van september en de eerste van oktober, wanneer die mooi weer geven" (Van Dale).

Maar Lucifer, sorry de ik-figuur uit Luceberts gedicht, kwam aan Rafaëls smeekbede niet tegemoet. Hij bevindt zich immers niet meer in de hemel, maar op aarde, en daar legt hij de wapens af, in een Sint-Michiëlszomer,

* "Men strompelt vrijwillig/ van letter naar letter" (*Nu na twee volle ogen vlammen*)

** "...ik ben een engel/ (/) die naar de aarde afdaalde" (*De Amsterdamse school*)

*** Zie: *Ik tracht op poëtische wijze*

[p. 10]

- deze van '24, op de geboortedag van Lubertus Swaanswijk: 15 september. Lucebert is toen uit het Rijk des Lichts gedonderd, even vóór do tijd dat de heilige Michaël geëerd wordt. Op aarde gevallen als Lucebert legt de leenheer Gods, stadhouder op aarde, zijn wapens af. Hij vereenzelvigd zich met het aardse: "mijn wapens gaan geuren als gras". Geen tranendal dus. Een paradijs integendeel, op zijn allerrijpste, want in de nazomer. En ook hier in deze aardse hemel - Vondels beschrijving van het paradijs in de *Lucifer* laat aan dat hemelse geen twijfel bestaan, - zweeft de engel, evenals kort geleden, tussen kwaad en goed, ellende en plezier bitter en zoet: "mijn lichaam is geurig als hout bitter en zoet".

Hier blijkt de gebondenheid van de ik-figuur aan de aarde, de stof. Hij lijkt daarin op de dichter zelf, geboeid als die is door de stoffelijke realiteit: materie, die zich uitlevert aan zijn experimenteerlust, die nooit zonder een zekere destructie (of, vriendelijker, wat op een verjaardag best mag: deformatie) optreedt. Analyseren veronderstelt immers het verbreken van een natuurlijke samenhang. Neem b.v. die eerste regel:

Ik heb in het gras mijn wapens gelegd.

Een edelman zegt het, een ridder.

"Grasgrond", zegt Van Dale, is de benaming voor de afbeelding van wezenlijke grond aan de schildvoet: het wapen van Monnikendam is van zilver met een monnik op een grasgrond". Zo'n mededeling maakt me nerveus. Er staat natuurlijk geen "grasgrond" in ons gedicht. Maar "gras" staat er wel, evenals wapens.

De combinatie die we kunnen maken, werpt op het woord "wapens" in de tekst een nieuw licht. Men stelt zich wapens voor, familiewapens, waar op een grasgrond familiewapens zijn geschilderd, waar op een grasgrond familiewapens zijn geschilderd, etc. - tot in het oneindige: een drosteblikeffect, ten teken daarvan dat een edelman van de rechten van zijn hoge geboorte afstand doet, solidair als hij is met de ander. Is het oirbaar deze interpretatie serieus te nemen? Het past in onze voorouderstelling. Het past bovendien in Luceberts ars combinatoria, die het hebben moet van een telkens herhaalde dichotomie van dingen (begrippen). Wij laten de interpretatie toe.

Inmiddels is de deformatie hier niet erg duidelijk: dat kan bij homoniemen ook niet. Maar als de "ik" uit dit gedicht zich met de aarde vereenzelvigd, spreekt hij van geurig hout, "bitter en zoet". De dichter die doordringt tot de aarde, ziet zichzelf als plant: "bitterzoet" (*Solanum dulcamara*).

Maar niet alleen de gebondenheid van de gevallen engel aan de stof blijkt uit deze eerste strofe, ook zijn subalterniteit aan de mens, waar hij zich, eerder, boven God wilde verheffen.

In de tweede strofe hebben we het over de kwaliteiten van de stof. De ik-figuur kent aan het aardse een opwaartse druk toe, alsof er in plaats van een zwaartekracht een

lichtekracht werkzaam is; en dat is misschien ook wel zo. Er is immers een streven terug naar het hogere: op deze drempel, nog min of meer tussen dood en leven in, trilt, in weerwil van het stoffige van lichaam en schaduw, de wimpel van de heugenis. Toch typeert Luceberts waardering voor het materiële, dat hij van de twee begrippenparen "lichaam - geest" en "licht - schaduw" niet de onstoffelijke termen gekozen heeft. Maar aan de andere kant zijn de klanken waarmee de woorden "licht" en "lichaam" beginnen tot in de schrijfwijze identiek, zodat de combinatie ons het paar "licht - schaduw" gemakkelijk aan de hand doet. Ook hier is weer die begripsramificatie werkzaam die we al hebben leren kennen in het voorgaande kwatrijn.

Na de monoloog (strofe 1) en de monologue intérieur (strofe 2) de chute. Er wordt in de derde strofe iemand of

[p. 11]

iets toegesproken: "oh grote adem laat de stenen nog niet opstaan". De regel (en de rest trouwens ook) heeft de vorm van een gebed; er is een aanspreking, er is een verzoek aan een hogere macht om een wonder. Op "naturalistisch" niveau heeft "grote adem" uiteraard de betekenis van herfst; of wind. Of van leven, b.v. Maar "stenen"? Welke begrippen liggen daar dicht bij? Dood, b.v. een zwaarte. Stof. *Klei*. God schiep Adam uit klei.

Grote adem: God, - of laat het de Demiurg zijn. Stenen: de schepselen; mensen, medemensen.

Wie de stof leven inblaast, blaast dat leven ook dood in. Vandaar het verzoek: "maak hun wangen nog niet onderhevig aan de wet van de zwaartekracht, het verval". En: "laat de stilte met rust tussen hun voor geluid gevoelige oren". Zwart en zilver, - het zijn eigenlijk geen echte tegenstellingen, zo min als bitter en zoet; verwaarloost men zilver, dan wordt het zwart. Ook deze "stenen" zweven nog tussen kwaad en goed, alleen de meisjes, volatiele wezentjes van nature, hebben van kwaad noch zwaartekracht enige notie.

Ik keer terug naar Rafaël, die het woord richt tot Lucifer, en citeer hem van vs. 1503 af:

*Eer hij u uit den troon, den allerhoogsten trans
Van ere, neder klinke aan gruis, en stof te mortel,
Ja, zulks dat van den stam der Geesten tak, noch wortel,
Noch geen gedachtenis, noch leven overschiet;
't En ware een leven van ellende, van verdriet,
De dood, de wanhoop, en een worm, een eeuwig knagen,
En knersetanden mocht den naam van leven dragen.*

En dan terug naar *Het licht is dichter dan*. Naar de tweede strofe ervan, die ingeleid wordt door de slotzin van de eerste: "op wacht staat buiten de nacht".

Waar dat "buiten" zich bevindt, op welke "nacht" gedoeld wordt: zie Lucifer, vs. 1507 e.v.

Maar in de strofe van Lucebert die nu aan de orde is, is sprake van "de straal vant gegrendeld gezicht", waarmee het gezichtsvermogen van de mens mooi getypeerd is: een plank voor de kop, oogkleppen opzij. De mens is de grot van Plato.

Maar waar haalt Lucebert die *straal* en dat *gezicht* vandaan?

Luister naar Rafaël in de Lucifer, van vs. 1532 af:

*Och stedehouder, wat verbloemt gij uw gepeinzen
Voor 't alziende oog? Gij kunt uw oogmerk niet ontveinzen,
De straal van zijn gezicht verraadt de duisternis,
De staatzucht, daar uw geest zo grof van zwanger is...*

Hoe vertalen we dat?

De straal, de blik van Gods oog, doorboort de duisternis, uw staatzucht, etc.

Er is alle reden voor om *Het licht is dichter dan* in verband te brengen met Vondels *Lucifer*. Er is alle reden voor om *Nazomer* met Lucifer én Michaël in verband te brengen. Zoals er alle reden is om de naam van Lucebert iets meer met die van Lucifer in verband te brengen, dan tot nu toe gebeurde, al is het waar dat Lucebert met de Lucifer der Christenen weinig gemeen heeft. Hij heeft als boreling van het sterrenbeeld Maagd teveel van Lucifer en Michaël beide, en daarom ook alles van het bitterzoet dat het menselijk leven is.

Huisvestingsproblemen (1)

R.A. Cornets de Groot

Over: S. Vestdijk, 'Kapotte wekker op huurkamer', in: S. Vestdijk, *Verzamelde gedichten dl. I*, Amsterdam, Den Haag, 1987, p. 418.

Bron: *Vlaamse Gids*, 59e jrg., nr. 1 (jan-feb 1975), p. 34-39

[p. 34]

Kapotte wekker op huurkamer is de naam van een gedicht dat Vestdijk in '35 schreef. Een niet erg interessant gedicht op het eerste gezicht; iets huiselijks, iets waarover men ('men'!) weinig of geen diepzinnigs te berde brengen zou. Nu hoeft dat in poëzie ook niet altijd, maar dan zoekt men iets anders - verstrooiing, humor, puntigheid. Maar daar ziet het er hier niet naar uit. Toch is er een reden die Vestdijk er toe gedrongen heeft dit gedicht te maken. Welke? Het antwoord wordt - misschien - in '38 gegeven, wanneer hij *De verdwenen horlogemaker* schrijft. Nu weet ik wel dat het een hele hoop mensen niet bevalt, wanneer men raadsels uit een gedicht doorzichtig wil maken door raadsels uit ander werk van dezelfde schrijver. Ze hebben ook wel gelijk. Als je een gedicht onder handen neemt moet je het op en om zichzelf bezien. Maar aan de andere kant is het onzin andermans methodische voorschriften te aanvaarden als je het idee hebt, daarbuiten te kunnen. Bovendien, het gedicht zelf (en vaak genoeg de dichter) geeft een lezer zijn methode in. Van hem en van het object van zijn belangstelling hangt het af hoe en waar hij begint. Het is in orde om maar meteen van wal te steken, om er zich pas achteraf rekenschap van te geven welke methode of methoden men meent te hebben toegepast. Overigens wil ik best zo toeschietelijk zijn om te doen alsof mijn hersens zo glad zijn als die van een haai, die immers iedere prooi die hij opvreet, geniet alsof het iets nieuws betreft - omdat hij te stom is om te onthouden dat hij de vorige keer precies hetzelfde verorberd heeft. Heerlijk leven! Zó ondergaan mensen het artistieke, dat altijd nieuw is, omdat er altijd iets nieuws te ontdekken valt in een kunstwerk, hoe oud het verder ook is.

Weg dus, tot nader order, met *De verdwenen horlogemaker*, en leve het spontane ignorisme!

Vooraf met de laatste regel van het gedicht dat hier aan de orde is, heb ik het moeilijk gehad. Kapotte wekker is overwegend een jambisch gedicht. Maar zowel in de eerste als in de tweede strofe doet zich in de eerste van de vier voeten van de laatste regel een omkering voor. Wat verwacht je dan bij zo'n regelmaat anders dan dit verschijnsel zich in alle strofen voor zal doen? Welnu, deze verwachting wordt al in de derde strofe gefrustreerd. De jambische viervoeter daar in de laatste regel is volmaakt. En dat is des te opmerkelijker, om-

[p. 35]

dat juist die strofe voor het overige polymetrisch is opgebouwd. Mij maakt zo'n ervaring nieuwsgierig naar de metrische opbouw van het laatste vers. Hoe zit dat in elkaar? Er zijn veel mogelijkheden. Leg je de nadruk op 'toch', dan is die regel zuiver jambisch, evenals in vs. 12. En dan is er metrisch sprake van symmetrie, althans wat de opbouw van de slotregels der strofen betreft. Maar leg je de nadruk op 'kan' of op 'geesten' of op 'verslaan', of op 'kan' en op 'geesten' en op 'verslaan', dan doet zich in de eerste van de vier voeten een omkering voor - als in vs. 4 en vs. 8. Een keus uit die mogelijkheden is pas zinvol als je je inzicht hebt verschaft in wat dit gedicht te zeggen heeft. Is de laatste

zin, de drie laatste regels dus, een bevestigende zin of een vraag? De klemtoon is voor dit probleem beslissend; bij een accent op 'toch' hebben we met een statement te doen, in alle andere gevallen met een vraag.

Een uitroepende vraag, met iets van verbazing of lichte vertwijfeling in de stem; er staat immers geen vraagteken achter de zin als in strofe 2 en 3. De hele zaak blijft dus problematisch, en dat is wellicht waar het hier om gaat. Het huiselijke en oninteressante bevat niets diepzinnigs.

Voor een gedicht dat van die stof uitgaat, is het voldoende dat het een problematisch karakter heeft. Het brengt geen levenswijsheden. Het behoort tot die poëzie die de zin van het probleem gelegen ziet in het feit dat men met dat probleem bezig is, en blijft - doordat een altijd geldige oplossing niet te vinden is. *Kapotte wekker* is een verkenningstocht in de taal en in de ziel van wie die taal hanteert. Juist het problematische verleidt een dichter of schrijver ertoe zich steeds opnieuw en in steeds andere vorm bezig te houden met dezelfde stof: hij is er immers de eerste keer 'niet uitgekomen'. En vaak is, door deze eigenschap, juist in poëzie in reinkultuur aanwezig, wat elders, later breder en onoverzichtelijker werd uitgewerkt. Ik zeg dit niet om nu toch een overstap te nemen op de novelle, maar gewoon omdat het waar is: het is een psychologische feit. Bovendien is het een letterkundig feit. Misschien komt daardoor de 'autonomie' van het gedicht in het gedrang: hoe redeneren we de 'persoonlijkheid' weg, als we weten dat hij problemen heeft, zulke problemen? Maar natuurlijk is het interessanter in ieder geval de authenticiteit van het gedicht te bewaren.

Terug naar onze wekker!

Het gedicht opent met een stijlfiguur die men de naam proteron husteron gegeven heeft: de meegedeelde feiten zijn niet gerangschikt naar het verloop der gebeurtenissen, maar naar de hoogte der beleving. En - dat blijkt - de ontsluiting van het uurwerk is de topbeleving niet. Dat is veeleer de bevinding dat het mechaniek compleet is; dat alle arbeid eraan besteed Sisyfuswerk is. Hóe belangrijk die feiten zijn, blijkt in de 2e strofe. Want daar zegt de ikfiguur nog eens precies hetzelfde, al is nu aan de eisen der chronologie voldaan.

Waarom zegt hij daar precies hetzelfde? Althans, waarom vervangt hij de mededelingen uit de eerste strofe

[p. 36]

in de tweede door zinnen, die hetzelfde zeggen? Omdat ze niet hetzelfde zeggen. Vs. 7, bv.: 'Ik houd mij uren met hem bezig' kunnen we, op onze beurt vervangen door een zin die hetzelfde zegt. Door een tautologie: 'Wie in de tijd op gaat, gaat op in de tijd'. Deze zin maakt duidelijk dat de ikzegger zich met de wekker identificeert.

Nog eventjes nakauwen op wat al gezegd is.

Wanneer de dichter in strofe 2 precies hetzelfde zegt als in de eerste, hoewel dat niet precies hetzelfde is, zou hij dan in de eerste de tijdsvolgorde veronachtzaamd hebben, en dat in de tweede nalaten?

Hoe begint het gedicht?

'Al is nog 't kleinste rad te vinden...'

Bevreemding maakt zich van de lezer meester: waar heeft de dichter het over? Tastend naar begrip keren we terug naar de titel. En die geeft over de betekenis van vs. 1 volledig uitsluitsel. Waarmee de psychologische volgorde aan de chronologische nevensgeschikt wordt gemaakt, en omgekeerd zoals een kind begrijpt. Waaruit ik de conclusie trek, dat de aandoening een beleving is van de tijd zelf. De titel maakt *onmiddellijk* deel uit van het hele gedicht.

Naast een stijlfiguur treffen we in de eerste strofe ook beeldspraak aan: in vs. 2 staat een metonymisme: 'het koperen gezinsverband'*. Beeld en bedoeld voorwerp liggen in dezelfde voorstellingskring, waardoor de afzonderlijke onderdelen - het kleinste rad, de veer - opgenomen worden in het geheel van het beeld dat de lezer zich van het mechaniek vormt. Op overeenkomstige manier is in de tweede strofe (vs. 6) het 'ronde vak' een metonymia: een gesloten wereld, die onder invloed van andere uitingen voor de lezer openstaat. In die mate openstaat, dat hij mee deel uit gaat maken van dat koperen

gezinsverband. Immers, hij vereenzelvigd zich er mee, met die 'gesloten', innerlijk consistente wereld. Titel, stijlfiguur, beeldspraak - alles werkt mee die consistentie zo hecht mogelijk te doen zijn. Wat is tot die opbouw de basis? De onuitgesproken overtuiging dat *tijd* en *ik* één zijn.

Maar als de tijd stuk loopt, dan loopt die eenheid stuk!

Ziedaar het gat, waardoor men binnen slippen kan om die hechte wereld op te blazen.

Van dit tekort wordt de ikzegger zich in vs. 8 bewust: het rijmwoord 'brak' is hier volkomen - naar klank en naar betekenis - op zijn plaats. De wereld breekt, de harmonie. 'Wie was de huurder die hem brak?' betekent: 'Wie was de huurder die *mij* brak?'. Een van buiten komende macht is binnengedrongen. Hij is 't, die de cirkel verbreekt. Een onzichtbare dubbelganger, want óók een huurder, reikbaar voor de ik. Onzichtbaar. Een dreiging dus, die de angst voor het einde van de tijd symboliseert. Een zondebok?

Maar de vraag van vs. 8 is meer dan een schuldvraag. Een vervreemdingsproces komt op gang. Er ontwikkelt zich een merkwaardige psychologie, die zich uitdrukt in de analogie: 'Indien een uurwerk als dit, gaaf en compleet, kapot is, dan ik ook'. Het is de psychologie van iemand die zijn identiteit verliest op

[p. 37]

het punt dat de tijd zich (van hem af-) keert, en hij een ander wordt dan hij tot nu toe is geweest. Het is nog subtieler: de ikzegger heeft, door alle Sisyfusarbeid, de tijd gediend. Nu wordt hij door de ruimte uitgestoten. Hij brengt een dubbelganger voort, die zijn ruimte in bezit neemt. De dubbelganger brengt vele dubbelgangers voort: huisgeesten, studenten. Ook zij bezetten zijn gebied. Voor de metonymiek is de heerschappij voorbij. Er is niets samenbindends meer in de laatste twee strofen. Niet het bijeen gelegene, het contiguë geldt, maar het ver verwijderde, dat samenspannt om deze ruimte voor de ikfiguur onbewoonbaar te maken. **) Het metaforisme - ik bedoel het mechaniek dat de uiteen liggende elementen met elkaar confronteert - verstoort de orde, de regelmaat, de overzichtelijkheid; maakt de wereld weer tot wat ze was: een barokke chaos. Een verbrijzelde ruimte in strofe 3, onder invloed van de polymetrie, van de plastiek die geen onderscheid maakt tussen huisgeesten en studenten, tussen tijd en eeuwigheid, - regelrechte tegenstellingen die laatste twee.

'Verkwistten' staat er in vs. 12. Ook dat woord is volledig op zijn plaats. Maar het geeft de ikzegger tegelijkertijd een nieuwe greep op de realiteit. Het woord houdt een oordeel in, geeft de ikzegger de gelegenheid zich van zijn belagers te distanciëren. Hun onverantwoordelijkheid wil hij niet delen. In tegenstelling met hen stelt hij zich aansprakelijk voor wat hij doet - althans, van nu af streeft hij dat na. Het is de ontwikkeling van een mens die uit de veilige beslotenheid in de wereld vol dreiging gestoten wordt, en die daar inziet dat hij op een verkeerde weg gewandeld heeft. Het is de geschiedenis van een metanoia. De werkwoordstijden bevestigen de indruk: in de eerste 7 regels vinden we alleen de t.t.;

in de volgende 5 alleen de v.t.;

de daarop volgende regel staat in de t.t.t. en de rest heeft weer t.t.

Wat betekent dat?

Het betekent dat het problematische gebeuren - maar het zijn huiselijke problemen, waar men zich niet zonder genoeg in verdiept - wordt met vs. 8 in het kleed van de mythe gestoken. Deze mythe, hoe vaag ook gehouden, komt tot ons in de v.t., hoewel het blijkt dat deze mythe hoogst actueel is, omdat die de huiselijkste aandoeningen met de meest universele weet te verbinden. Het huiselijke zien door de bril van de mythe is het bijzondere als het algemene kunnen zien. Doordat de mythe een voorgetekende weg is, kunnen we ons inzicht verschaffen in wat de toekomst aan beloften inhoudt.

Zouden we een tijdlijn tekenen waarop we in chronologische volgorde de gebeurtenissen uit dit gedicht moesten plaatsen, dan zouden we de eerste zeven regels, die in de t.t. staan, aan het verleden willen toeschrijven; de volgende vijf, die in de v.t. staan aan het heden, en de rest aan de toekomst, die van het heden (de actueel geworden mythe) uit projectief en creatief ontworpen wordt. Het denken in de laatste strofe richt zich immers naar wat nog niet bestaat, maar naar wat geïntensioneerd is, naar wat als ideaal wordt

gehuldigd. Daarom blijft die toekomst toch verborgen;

[p. 38]

de mogelijkheden zijn er nog geen noodzakelijkheden, - er is daar nog geen 'werkelijkheid'; men staat er voor een dichotomie: men kan er nog kiezen. Daarom is de laatste zin van het gedicht geen echte bevestiging, geen echte vraag. Het besluit 'Zo zal ik hier niet lang meer wonen' staat er nog op losse schroeven. Zodat we een voordracht waarbij het accent op 'toch' valt, verwerpen.

En nu, welke methode(n) heb ik toegepast?

Vredelievendheid hield me uit de buurt van *De verdwenen horlogemaker*. Aan de raadselachtigheid van de laatste regel bood ik geen weerstand: ze sleepte me mee, en bleef tot het einde toe gids in het labyrint, dat in hoofdzaak aan het formele werd verkend. Titel, stijlfiguur, beeldspraak, de tegenover elkaar plaatsing van bindende metonymiek en ontbindend metaforisme, de metriek, signifikant rijm, woordkeus - al deze zaken ondersteunden de opvatting dat dit gedicht een zoektocht in de ziel van de ikzegger is, die als winst uit deze introspectie de wekker opdiepte als symbool van een buiten werking gesteld geweten.

Een andere vraag is natuurlijk of ik met deze methode tevreden ben? Wanneer ik nu door zelfkritiek iets van deze benadering moest zeggen, dan zou ik mezelf verwijten dat ik aan de authenticiteit van dit gedicht geen recht heb gedaan. Ik weet immers dat dit een gedicht van Vestdijk is. Waarom laat ik dat dan niet merken?

Indien het al een objectieve aanpak is een verhandeling over de dubbelganger te raadplegen, als men bv. de novelle *De verdwenen horlogemaker* begrijpend lezen wil, dan is het niet minder objectief om zich bij het lezen van Vestdijks werk af te vragen, of de astrologie er niet een zeker licht op werpt.

Mijn critici stellen het w.i.w. graag voor als zou zo'n handelswijze niet te legitimeren zijn, gezien het extraliteraire karakter van de astrologie, maar de waarheid is dat zij bevooroordeeld zijn: zij sluiten de astrologie uit, die Vestdijk insloot.

Mijn eerste stelling luidt dat het betrekken van de astrologie bij Vestdijks werk geen extraliteraire arbeid is, maar precies de weg die je moet gaan, als je de authenticiteit van zijn werk geen geweld wilt aandoen.

Mijn tweede stelling luidt, dat men niet met een plank voor zijn hoofd moet willen lopen. Astrologie dus.

Welk teken wordt door de tijd behekt? Het teken Libra, Vestdijks eigen teken. Een aanwijzing voor de identifikatie van 'ik' met Vestdijk zelf? Naar het genre behoort dit gedicht tot de anekdotische poëzie. De dichter scheidt zich in zijn gedicht een eigen wereld, naar aanleiding van een gegeven uit de fysische realiteit. Die aanleiding wordt hier in de titel gegeven. Dat de dichter zijn 'eigen' wereld' blijkt te hebben gefundeerd op zijn 'eigen teken' is inderdaad een argument - het enige, voor zover ik zie, om hem aan de ikfiguur gelijk te stellen.

Libra. Dat is het enige instrument in de dierenriem. En wel in de eerste plaats een instrument om de tijd te meten; het is immers het zevende teken en verdeelt derhalve de zodiak in

[p. 39]

twee gelijke delen. Wie in Libra geboren is, staat - symbolisch - op het midden van de weg des levens. Daar is de tijd de opjagende dynamiek, die dringt en dwingt, en die de Librageborene geen moment van rust gunt. Bij hem overheerst de gedachte: 'ik ben geboren, en dus zal ik sterven'. Dat maakt Libra tot een éénling die in zijn jeugd door een rigoureuze tijdsindeling gevangen wordt gezet, en in zijn ouderdom door de kwellende angst voor het einde van de tijd. Libra weet zich in de klauwen van het noodlot, dat op de andere kant van de weegschaal staat (de dubbelganger). Libra is volkomen gebonden aan en afhankelijk van de ander, zoals de ene schaal van de weegschaal dat is van de ander. Getekend: maar in volstrekte onbereikbaarheid - vandaar dat hij een éénling is. Bij hem is de afstand tussen object en subject beslissend

geworden, waardoor Libra in staat is een verhouding persoonlijk èn objectief te bezien. Hij is in staat de dingen tot een verzameling losse onderdelen uit te splijten, maar zonder het vermogen te verliezen zich uit een onderdeel weer een beeld van het geheel te vormen, dat de ware werkelijkheid zo dicht mogelijk benadert. Ik mag hier wel even op adem komen, omdat deze mededeling me diep verraste, toen ik die in mijn astrologisch handboek zag staan: is het niet alsof hier via de astrologie nogmaals de aandacht gevestigd wordt op die voor dit gedicht zo opmerkelijke metonymiek, dat vermogen om uit een détail een gesloten eenheid te zien oprijzen?

Libra is gecompliceerd, weifelend, twijfelend, agnostisch, besluiteloos, Libra ontplooit initiatieven alleen, als ze achteraf door anderen, liefst velen, worden gesanctioneerd. Ik vind dat een argument te meer, om in de laatste regels het accent niet op 'toch' te laten vallen. Men moet het in vs. 13 geformuleerde besluit zwevend houden, omdat Libra zwevend is. En bovendien: met of zonder astrologie - we kunnen de woorden 'hier' en 'wonen' interpreteren als resp. 'op aarde' en 'verblijven'. Wellicht kunnen we ons leven niet vernieuwen door onze schuld aan de Uurwerkmaker te betalen; we kunnen het op die manier, naar aardse maatstaven, hoogstens besluiten. Deze interpretatie geeft aan de laatste regels op dwingende wijze een tussen statement en vraag zwevend karakter. Een bedoeling als deze - die het gedicht opeens van een andere kant belicht - is bij Vestdijk zeker niet ondenkbaar. De wekker, het kwaad geweten, deze andere kant van het goede geheugen, opent perspectieven op levens die nooit werden gerealiseerd, maar daarom nog niet doodgeboren zijn: op de gemiste kans, waar de glans op rust, van 'die troosteloze rijkdom, welke ons tegemoet treedt wanneer we in stille uren nadenken over wat had kunnen zijn', zoals Vestdijk het zegt in een van zijn *Essays in duodecimo*.

NOTEN:

*) De bepaling 'gezins-' heeft natuurlijk metaforische kwaliteiten. Een zuivere metonymia zou zijn: 'het koperen, zeer hecht verband' of i.d.

**) Hier blijkt de functie van het metaforisme in de bepaling 'gezins-' uit vs. '2. De bindende werking van de metonymia wordt erdoor op losse schroeven gezet. Terecht: de veer is uitgeschakeld.

Vestdijk als moralist

B.A. [sic] Cornets de Groot

Over: S. Vestdijk, Deernis met de wegen, in: S. Vestdijk, *Verzamelde verhalen*, Amsterdam, 1976, p. 475-478.

Bron: *Vestdijkkroniek*, nr. 8 (juni 1975), p. 64-68.

[p. 64]

Deernis met de wegen is een wat raadselachtig verhaal, iets ongewoons, zelfs voor Vestdijk, al is het daarbij natuurlijk ook iets dat de algemene kenmerken van Vestdijks verbeeldingswereld toont. Om maar meteen met de deur in huis te vallen: de weg waarvan hier sprake is, verbindt een hoeve met een straatweg. Ze kunnen als symbool voor het geïsoleerde en het communicatieve dienst doen. Of voor het individuele en het collectieve. Of, algemeen: voor het Ik en de ander, subject en object. Halflandelijk is de ruimte in dit verhaal, en dat zegt ook wel iets over die eigen wereld van Vestdijk, die immers de schrijver is van het gedicht dat met deze woorden begint: 'Ik houd het meest van de halflandelijkheid'. Onder het aspect van deze karakteristieke ruimte vallen hoeve en straatweg ook op te vatten als symbool voor natuur en civilisatie, primitiviteit en techniek.

Ik laat deze problemen nu even liggen, om een vormvraagstuk de ruimte te geven: wat is er met de vorm van dit verhaal aan de hand?

Een ding - een weg - vertoont menselijke trekken. een menselijk gedrag: ons verhaal is een fabel, en dat is het ongewone: Vestdijk is nu niet bepaald bekend geworden als fabeldichter. Het moralistische ligt hem immers niet.

Het is natuurlijk waar, dat lang niet alle fabels moraliseren. De primitiefste ontstaan in wat ik maar de prerationele fase van de fabeldichting noemen zal, werden verteld door mensen die zeer dicht bij de natuur stonden. Zij kenden de dieren door eigen waarneming en schreven ze dan ook geen menselijke eigenschappen toe. Het dier werd niet vermenselijkt, het hield zijn eigen eigenschappen. Pas in een later stadium, dit van de rationele fase, toen de mens meer en meer vervreemd raakte van de natuur, dook met de mens in het dier, de moraal in de fabel op. Het dier kreeg iets stereotieps: de vos is slim, de krekkel zorgeloos. De fabel ontwikkelt zich dan in de richting van een soort leerdicht, en het verhaal erin wordt zelfs afhankelijk van de moraal die duidelijk aanwezig is, en met nadruk kan worden uitgesproken.

Primitief kan Vestdijks fabel natuurlijk niet zijn, maar is het daarom b.v. cerebraal? Om het zo te mogen noemen, zou de verteller geen direct contact met de halflandelijkheid mogen hebben, of met de natuur, of het eigen milieu, of dat van zijn medemens: cerebraliteit is immers het kenmerk der eenzamen, een-

[p. 65]

lingen, lieden die al dan niet vrijwillig buiten de gemeenschap staan.

Wanneer dit een cerebraal verhaal zou zijn - men weet dat Vestdijk bij herhaling voor al te verstandelijk gehouden werd - dan zou het spreken van een verlangen naar de natuur, in plaats van van een gebondenheid eraan. Maar misschien valt het primitieve van het cerebrale niet te scheiden, omdat de naïeve en de verstandelijke elementen zich in zo'n verhaal als vloeiende grootheden verhouden.

Wat zich van *Deernis met de wegen* wel zeggen laat, is dat het geen moraliserend leerdicht is (een 'dicht' is het al helemaal niet), en misschien is het wel ongewoon om de fabelvorm voor dit verhaal te reserveren, al is het vooral ook juist. Wat onderscheidt onze fabel van de traditionele? In de laatste gaat de moraal uit van Der Geist der Erzählung: de auteur is afwezig in het verhaal. Hier treedt integendeel een ikfiguur op, wat voor een traditionele fabel in ieder geval niet al te gewoon is: en al spreekt de ikfiguur de moraal niet uit, hij reikt haar de lezer toch op zijn minst aan. Ik vind dat het opvoeren van een ikzegger op zijn minst minder geraffineerd is dan het invoeren van een geest, al is het er maar een van de vertelling. Dat laatste lijkt me iets te cerebraal om volslagen naïef te zijn. Maar in *Deernis* wordt heel bewust een weg vermenselijkt: een trek van de fabel uit de rationele fase, die de wereld der mensen voor wil stellen door die van de dieren (planten, zaken). Maar dat betekent dat hier de deernis met de mensen voorgesteld wordt door die deernis met wegen, en daar is dus het moraliserende element, veilig weggeborgen in de titel.

Voor een enkel 'prerationeel element' in onze fabel is de primitieveling in de schrijver verantwoordelijk. Daar is die eigen waarneming van de halflandelijkheid. Die weg is realistisch verbeeld, - niet als mens, maar als weg. Dan heeft ook die weg niets stereotieps. De vraag is nu, of we te doen hebben met een fabel, waarin het naïeve en verstandelijke dooreen zijn komen te liggen? Of valt er een derde fase te bedenken, die dan ook een derde fabelvorm veroorzaakte? Deze fabel lijkt in ieder geval op iets nieuws, formeel beschouwd. Er is veel voor om een postrationele fase' in de fabeldichting te aanvaarden - als werkhypothese. Want postrationeel is de stelling die in de aanhef van Vestdijks fabel wordt geponeerd: 'Iets dat leeft kan zichzelf tegemoet treden, zichzelf in de ogen schouwen. Voor die zelfontmoeting, zeldzaam reeds bij mensen, deugen de meeste wegen niet.' Inderdaad, mensen kunnen zichzelf ontmoeten. En schrijvers kunnen het, m.n. in wat Presser egodokumenten noemt. Het probleem in dat soort geschriften is dit: dat de schrijver er tegelijkertijd als subject en object optreedt. Dat is het irrationele, het postrationele. Maar een fabel is geen egodokument. Onze fabel is pas postrationeel te noemen, als hij zo iets als een zelfontmoeting tot onderwerp heeft, en dat is gelukkig zo.

Hoe komt een zelfontmoeting tot stand? Merkwaardig genoeg luidt het antwoord op die vraag niet: door met zichzelf samen te vallen, maar door, als Narcissus, afstand te nemen tot zichzelf: door het vermogen zichzelf te kunnen zien, als door de ogen van een vreemde. Door zelfkritiek.

Maar hoe dit te bereiken? Zelfs het meest primitieve standpunt, dat van een schoolkind, biedt geen oplossing: 'Zelfs schoolkinderen, dicht bij het leven toch dan volwassenen, tekenen de wegen op hun kleine kaarten steeds van het

[p. 66]

ene punt naar het andere, nooit van twee punten tegelijk naar het midden toe.' Men ziet wel hóe aardig het was de werkhypothese van een 'postrationele' fase te aanvaarden. Ons citaat toont immers dat noch het prerationele 'kinderlijke', noch het rationele, volwassene, voldoet. Dus gaat het in onze fabel de postrationele kant uit: van begin- en eindpunt naar een midden, dat er toch moet zijn. Dit streven het eigen zelf te aanschouwen, is in feite een mystiek streven: eenmaal het eigen zelf te hebben gezien, is de zin van het leven te hebben ervaren. En dat is wat deze weg wil.

De weg is al oud. Hij heeft dan ook, behalve zijn ideaal, ook zijn gebreken. Het ideaal: 'Daar in het midden, waren twee kuilen, soms met water gevuld. Was het een heldere dag, dan zou hij zich in twee ogen kunnen spiegelen, twee hemelsblauwe ogen: zijn eigen ogen. Eerst dan zou hij kunnen zeggen: ik ben de weg, ik ben die ik ben, al ben ik maar een weg.'

We moeten ons door die laatste, nederige uitlating niet uit het veld laten slaan. 'Ik ben de weg' is een evangelisch woord: Christus spreekt het. 'Ik ben die ik ben' is een oudtestamentisch woord, Jahweh in de mond gelegd. Wat de weg zegt is: ik ben de zoon, de vader, God. En geen wonder: áls dit zelf aanschouwd wordt, deze hemelsblauwe

ogen, dan is men alziend, dan is men God - en in principe is de weg dat ook, als hij die menselijke gebreken maar niet had!

Welke zijn het? Gebreken aan de gezichtszin: 'Zoals de meeste wegen was hij tamelijk bijziende, gevolg van jarenlang staren op steentjes en modderkluiten'. De zich in het water spiegelende zon verblindt hem: 'Hij zag scheel; zijn ziel zag scheel (). Het heeal had zich tegen hem verklaard: wie zichzelf wilde leren kennen kreeg van de zon een stomp op het oog'. We zien dus wel dat niet alleen het ideaal, maar ook de gebreken verbonden worden met het oog. Waar nu het verenigingspunt - de kuilen - èn het ideaal èn het tekort zijn, daar kan het niet anders, of de gewenste vereniging, de verbinding tussen het Ik en de ander, moet mislukken. Zichzelf zien als door de ogen van een ander betekent immers, dat men zich met die ander identificeert, en dat men de gave om zijn afstand tot hem te bewaren, zoveel mogelijk prijs geeft. Als het aan die ogen scheelt, scheelt het ook aan de eenwording met de wederhelft! Men moet zichzelf niet zoeken: men moet de ander liefhebben, teneinde zichzelf te kunnen liefhebben. Dat is de ingebouwde, onuitgesproken moraal van deze fabel. En de domheid van de weg is, dat hij de waarheid van dit gebod de ander lief te hebben, niet kent.

De weg stelt een mens voor, zei ik; een bijziende mens, een die nogal blind is voor de werkelijkheid, en die zich om die reden, in zichzelf verdiept, zonder ook maar aan de ander te denken. Hij is tot naastenliefde niet echt in staat. Zijn bestaan is een bestaan van contactstoornissen. Dat blijkt. Als de weg bijna zijn ideaal bereikt, wordt zijn individualisme bevestigd: d.w.z. hij wordt in zijn Ik terug geworpen, - eerst door de regen, vervolgens door wagenwielen, tenslotte door de zon. Waarom? Omdat hij in zijn andere helft zichzelf niet herkent. Zo is het ook met wie blind is voor de realiteit. Men hoeft immers zijn egoïsme niet af te leggen, om de ander te aanvaarden, men hoeft er alleen maar een andere vorm aan te geven. Door zich in de ander te verplaatsen, veredelt men zijn zelfzucht, zegt Vestdijk in 'Het principe van het kwaad'

[p. 67]

(*Essays in duodecimo*). Men breidt zijn zelf uit. Ieder mens ervaart in eigen lichaam en geest alles wat de naaste naar lichaam en geest wordt aangedaan. Hij lijdt mee, nog voor hij eraan denkt een instinktieve gedragslijn op te sieren tot een deugd. Wanneer ieder verdriet ons verdriet is, dan vindt een positieve identificatie met de ander plaats, zegt Vestdijk.

Maar er is ook een negatieve identificatie. Dat is nl. de tegengestelde drijfveer, die ons doet lachen, als de ander schreit, doet jubelen als de ander lijdt. En deze drijfveer is niet minder natuurlijk dan de positieve identifikatie, het is evenzeer een golfbeweging van emotionele aard. Dat iemand zich met de naaste vereenzelvigd, is dan ook even gewoon als dat een ander zich in alles het tegendeel van zijn medemens voelt. Maar hoe gedraagt die laatste zich? Hij, wiens instinkten overwegend op de negatieve identificatie zijn gericht, draait alles om wat hij bij zijn medemens waarneemt, alvorens het op zichzelf toe te passen. De medemens is ongelukkig, dus is hij gelukkig, niet omdat de ander lijdt, maar omdat hijzelf *niet* lijdt, zegt Vestdijk. Alle lijden draagt bij tot zijn persoonlijk welbevinden - dat is *zijn* vorm van zelfzucht. Maar het is natuurlijk duidelijk dat positieve en negatieve identificatie gecombineerd kunnen voorkomen: men kan iemand treiteren, *om* zich met hem te verzoenen.

Toegepast op onze fabel: op het moment dat de positieve identificatie plaats moet vinden, krijgt de negatieve de overhand. De weghelften identificeren zich negatief met elkaar, omdat het geluk van de ander dat van het ik in de weg staat: beide helften zijn immers blind voor elkaar.

Zoals we de negatieve identificatie kunnen omschrijven als een omkering van de positieve, zo kunnen we de duivel definiëren als een omgekeerde God. Hij is het symbool van de negatieve identificatie, der Geist der stets verneint. En als nu de weg, op last van de burgemeester, hersteld wordt, de kuilen met puin dicht gegooid, de weg begrint, en later beklinkerd, dan is de weg zijn ogen helemaal kwijt, zijn zelf, zijn mogelijkheid God te worden. Dan is hij een omgekeerde weg, in wie zelfs het gevoel opgehouden heeft te

bestaan.

Gaan we uit van de opvatting dat de wereld der mensen voor wordt gesteld door de wereld der wegen, dan is de uitkomst van deze fabel weinig optimistisch. De weg is er een als alle wegen - de mensen zijn aan andere mensen gelijk. Men weet dat Vestdijk deze mening wel verkondigd heeft in een brief aan Theun de Vries over het astrologisch teken Aquarius, in het slot van het essay *De leugen is onze moeder*. De mens lijdt in onze dagen aan de effecten van de industrialisatie: hij is een massamens, zonder zelf. Ik vind dat deze verwijzing naar het buitenliteraire element, de realiteit, noodzakelijk is - niet alleen omdat iedere fabel naar die werkelijke wereld verwijst, maar vooral omdat het voor ons niet helemaal duidelijk zou zijn, waarom de ik-zegger, de titel van de fabel in aanmerking genomen, zich positief identificeren zou met de weg, die tot zo'n identificatie zelf niet in staat was.

Aan de tijd hebben we nog geen aandacht besteed bij onze behandeling van deze fabel, al meldde ik in het begin dat het een oude weg was, waar de verteller het over heeft. Hij spreekt ook van de jeugd van de weg, hij heeft het elders over 'jaren later'. Maar de tijd die aan de orde is in het verhaal, loopt van de herfst, via lente en zomer tot een half jaar ná die zomer: tweeëntwintig maanden. Het zijn

[p. 68]

de laatste maanden van de weg voor zijn 'omkering'. En aangezien die weg voor het eerst naar zichzelf op zoek gaat in de herfst, doet hij dat vooral ook in het teken van de weegschaal. Het is ahw. het geboorteteken van de weg die zich vernieuwen wil. Ingewijden weten, dat men alle gebreken van een weegschaalboreling met het instrument weegschaal in verband kan brengen. Onevenwichtigheid. Besluiteloosheid. Lang van te voren zijn kansen berekenen. Streven naar evenwicht, dus naar een midden tussen twee krachten. De onbereikbaarheid van de ander, een sterke ikgerichtheid (zoals de ene schaal wel met de ander verbonden is, maar in wederzijdse onbereikbaarheid), mooi gesymboliseerd door bijziendheid die in blindheid overgaat. Het is misschien wel aardig om te vertellen dat de hoofdfiguur uit *De verdwenen horlogemaker* ook een weegschaal is, wiens vader blind, wiens dochter bijziend is. Zelf is hij alleen maar blind voor de werkelijkheid. Maar ook hij zou blind kunnen worden, zoals een bezoeker zegt, al maakt diezelfde bezoeker hem kort daarop alziend.

Deze alziendheid is voor onze weg niet weggelegd, al werd die wel in het vooruitzicht gesteld in het begin van de fabel: 'Een midden, altijd opnieuw gezocht, verzuimd of gevonden, moet er toch zijn', en al staat er aan het slot: 'Alleen met zijn verstand wist hij, dat de vierde maal hem nog een kans zou kunnen geven'. Maar dan volgt kort daarop abrupt een eind. Vestdijk heeft de weg geen alziendheid kunnen geven. Het verhaal schreef zichzelf op zeker moment. Al deed het er jaren over, want onder de fabel staan de jaren '47/'55.

Wat zijn nu de Vestdijkiaanse motieven die aan de oppervlakte kwamen hier?

De spanning tussen het ik en de ander; de inspanning om hun gescheidenheid op te heffen. De spanning tussen het collectivisme en het verdwijnend individualisme. Maar het interessantst is misschien dat deze fabel opgetrokken is op wat, Vestdijk de 'grondparadox' noemt, de paradox 'dat het ik en de ander elkaar logisch buiten sluiten, en desalniettemin realiter de twee voornaamste aspecten van ons leven vertegenwoordigen, die voortdurend in elkaar vervloeien, elkaar wederzijds doordringen, en niet van elkaar te scheiden zijn'.

Zo'n paradox past bijna van nature bij onze postrationele fabel, bij de weg die deze onscheidbare en toch elkaar buitensluitende weghelften in zijn midden verbinden wilde. De grondparadox is vooral een astrologische: 'Geeft men zich rekenschap' zo schrijft Helena Burgers in haar boek over de astrologie, 'van de structuur van het leven, zoals het zich in ruimte en tijd voordoet, dan valt allereerst op, dat het leven als geheel te verdelen is in twee "helften"; er is een waarnemend principe (subject) en er is het

waarneembare (object). In het begin van het leven is de nog-niet-gescheidenheid der twee elementen. Zodra het leven geactiveerd wordt en uit de lethargie ontwaakt, gaat die ongescheidenheid steeds meer te loor. De van elkaar gescheiden elementen, subject en object, zijn echter vervuld van de drang tot hernieuwing hunner eenheid, ja, het gehele tijdruimtelijke leven bestaat in wezen slechts uit de *drievuldige* poging om de verloren eenheid van subject en object weer te herstellen.'

Dat klinkt zo goed als identiek aan Vestdijks grondparadox. En waar Helena S.E. Burgers spreekt van een drievoudige poging tot herstel van de eenheid der twee *helften*, heeft het zin erop te wijzen dat de weg eveneens driemaal die poging waagde.

Verzameld werk - Verspreid werk - 1974-1979

Ierse en on-Ierse kwesties

R.A. Cornets de Groot

Over: S. Vestdijk, *Ierse nachten*, Den Haag, Rotterdam, 1946, en *De vijf roeiers*, Den Haag, Rotterdam, 1951. N.a.v. P. Kralt, 'Vestdijks Ierse romans', in: *Vestdijkkroniek*, nr. 12 (juni 1976), p. 13-36.

Bron: *Vestdijkkroniek*, nr. 14 (dec 1976), p. 18-27 (herzien in *Ladders in de leegte*, p. 46-56: [Hendrik Cramers verhaal](#)).

[p. 18]

Bij het artikel van P. Kralt, *Vestdijks Ierse romans*, maakte ik een paar kanttekeningen, die ik natuurlijk wel direct naar de schrijver had kunnen sturen, maar die me ten slotte aardig genoeg leken voor een wat algemener behandeling. De *Vestdijkkroniek* is een ontmoetingspunt voor velen.

Over de vraag: 'welke bedoeling heeft dat boek?' kan men beter, makkelijker praten, dan over de vraag welke bedoeling de schrijver heeft of had. Men kan zich bij de eerste vraag beter, makkelijker weerbaar opstellen; bij de tweede vraag is het antwoord eigenlijk alleen: 'Ik weet het niet, niemand weet het; de kans is groot dat de schrijver het ook niet, of nog niet of niet meer weet'.

Toch komt het wel voor dat schrijvers zich een enkele keer iets over hun bedoelingen laten ontvallen; Vestdijk toevallig ook - en juist met betrekking tot zijn Ierse romans. Nu, 'bedoeling' is misschien een groot woord in dit verband. Het citaat waar ik op doel is te vinden in Theun de Vries' brievenverzameling, *S. Vestdijk, Brieven uit de oorlogsjaren aan Theun de Vries*:

'Dit brengt mij op Ierse nachten. Inderdaad is het uitgangspunt voor deze roman niet voor mij geweest de Ierse kwestie, maar het Ierse bijgeloof, dat mij eerlijk gezegd veel méér interesseert, en dat mij ook een gunstiger aanknopingspunt schijnt voor een roman. Een sociale roman zou je ook heel goed over Drente kunnen schrijven, maar deze lieden zijn zo verdomd onemotioneel. Mij

[p. 19]

trokken de Ieren meer dan Ierland, als cultureel begrip. Achteraf beschouwd is een en ander dan toch nog vrij 'sociaal' geworden voor mijn doen; maar in deze richting zou men natuurlijk veel en veel verder kunnen gaan. (...). Want, dat zul je wel met me eens zijn, zodra men zich ook maar iets dieper gaat begeven in de Ierse *kwestie* (cursivering aangebracht, CN), in haar sociale, culturele en historische aspecten, is men gedwongen partij te kiezen tegen Engeland! Het leek mij verstandiger een en ander te temperen, hetgeen ongedwongen te bereiken was door een van nature 'onpartijdige' verteller aan het woord te laten, die met de auteur natuurlijk het een en ander gemeen heeft.'

Een sociale roman, de enige van zijn hand, waarover hij mondeling uitvoerig met Theun de Vries gesproken heeft, zoals deze mij eens schreef. Even verderop in de brief (nr. 58, p.78) 'Aangezien je je nu eenmaal met deze roman occupeert, kan ik je ook wel onthullen wat de eerste aanleiding is geweest. Dit was niet Joyce-lectuur, - Joyce is voor de typisch-Ierse sfeer te verwaarlozen; hij is veel te ironisch en kent bovendien alleen Dublin, - maar een mondeling verhaal van Hendrik Cramer, een grote, maar begaafde gek, die in Zuid-Ierland had 'gevist', en mij een van de beste, daar nog in de volksmond

levende legenden vertelde. Ik zal je dit verhaal niet doen, temeer omdat het met Ierse nachten niets te maken heeft, maar het was zo zeldzaam spookachtig en geraffineerd, dat ik de indrukken daarvan zeker nog in een tweede roman over Ierland verwerken moet.'

Men begrijpt dat deze tweede roman *De vijf roeiers* werd gedoopt. De opdracht die het boek meekreeg, luidt *In memoriam Hendrik Cramer*. Het lijkt me ook niet moeilijk te raden welk verhaal Vestdijk aan de 'Ierse' visser ontleende: dat van de tocht naar de overkant, in een curragh, met het bijbehorende kwajongensgedoe en tegen de achtergrond van een onbewoond kasteel en het absenteïsme, gooit hoger ogen dan Conics zeemansverhaal.

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

Dat dit laatste niét gebeurde in *De vijf roeiers* mag je wel aannemen. Vanwege de opdracht in het boek, en vanwege het nawerk.

Betrekkelijk kort na deze brief van 17-7-1943 schreef Vestdijk in brief 61 (21-8-1943): 'Over deze plannen - een tweede Ierse roman, een nieuwe Griekse roman - bewaar ik maar liever het stilzwijgen'. Met de tweede Ierse roman is, blijkens het register van de brievenverzameling, *De vijf roeiers* bedoeld.

Het mag dan waar zijn dat deze roman pas in 1951 verscheen, ze wortelt wel degelijk in dezelfde aarde als *Ierse nachten*: dezelfde documentatie, dezelfde aanleiding, dezelfde tijd, hetzelfde motief. Ja, in zekere zin verwezenlijkte

[p. 20]

Vestdijk pas in *De vijf roeiers* het oorspronkelijke plan Cramers verhaal in de roman te verwerken. Dát is van belang voor wie zich voor een 'ontwikkelingsgeschiedenis' interesseert, en dat zet de periodisering die Kralt aan het slot van zijn artikel geeft ook op losse schroeven! Hij verbindt hierin immers *Ierse nachten* met 'de filosofische en psychologische inzichten van *Het eeuwige telaat* en *De toekomst der religie*', een tijdsspanne van vijf jaar (1942-1947) en plaatst daar tegenover *De vijf roeiers*, die hij met 'de inzichten, geformuleerd in *Het wezen van de angst*' verbindt (1948-1950). Allicht zal niemand ontkennen dat Vestdijk vaak door bepaalde verschijnselen werd gefascineerd, en dat hij er zich dan met noeste vlijt in verdiepte. Waarna andere verschijnselen zijn aandacht vroegen, waar hij zich met even noeste vlijt in verdiepen ging. In beginsel is dit niet erg uitzonderlijk: iedereen die niet stilstaat (maar die aan noestheid inzake zijn vlijt minder strenge eisen stelt dan Vestdijk), kent dat wel. Maar dat betekent nog lang niet dat de oudere fase plotseling wordt stop gezet, werkeloos gemaakt, zo gauw de nieuwe op gang komt. Wat tegen Kralts periodisering pleit, is dat Vestdijk - uitgerekend in de jaren die Kralt 'de grensjaren' noemt ('47-'48) - ongekend felle polemieken schreef tegen de theologen die zijn *De toekomst der religie* hooghartig afwezen. Nog in december '51 gaf Fokke Sierksma zijn studie *Tussen twee vuren* uit, waarin de polemieken alle zijn opgenomen: ook een ongepubliceerde correspondentie tussen Vestdijk en een van zijn critici. Waarom publiceerde Sierksma eerst toen zijn in 1950 al voltooide werk? Uitsluitend om Vestdijk een vriendendienst te bewijzen. Wel een teken dat de afwijzing van *De toekomst der religie*, waarvan in '49 een tweede druk verscheen, de schrijver enorm hoog zat.

Wat Kralt zegt over het ontbreken van een 'dynamisch' element in de beide romans, is ongetwijfeld juist: de twee boeken behandelen hetzelfde tijdperk, maar de belichting verschilt. Niettemin komt het me voor, dat Oversteegen in zijn mening dat Vestdijk 'niet

twee keer tot een (uitgewerkt) beeld van één en dezelfde periode kon komen' de plank niet geheel mislaat. Wat Ierland betreft zit hij natuurlijk behoorlijk scheef: Vestdijk wilde Cramers verhaal 'doen'; hij had er zich op voorbereid (brief 42), en toen het anders liep, begon hij gewoon opnieuw. Maar op andere punten schijnt Vestdijk Oversteegen toch enigszins gelijk te geven, hetgeen blijken kan uit de volgende uitlatingen: 'In de piraterie was ik vastgelopen; daar kijk ik voorlopig niet meer naar om' (*Brieven*, p. 88). En voorts: 'Bovendien is Aktaion als procédé uitermate gevaarlijk, zodat ik het waarschijnlijk niet voor een tweede keer op deze semi-mythologische wijze zal proberen; of misschien jaren later'. (*Brieven*, p. 54). De woorden 'voorlopig' en 'misschien jaren later' duiden erop dat Vestdijk dat komen tot een tweede beeld van eenzelfde periode wel kón, maar niet wou. In een van zijn eerste brieven (p. 12) schrijft hij: 'In den geest van *Homerus fecit* schrijf ik waarschijnlijk binnenkort een roman (over de Aktaionmythe).'

Persoonlijk ben ik geneigd dit 'voluntarisme' in verband te brengen met de 'kuur-Valéry' die Vestdijk zijn correspondentie-partner aanraadt in brief 57 (p. 74); maar daarover hier uitweiden past me niet. Een citaat uit deze brief, hoe klein ook, *wil* me niet uit de pen.

[p. 21]

Vrijwel onaantastbaar in Kralts betoog is zijn beeld van de werkelijkheid van het Ierland uit het midden van de vorige eeuw. Vrijwel, want ik mis er het Ierse katholicisme, waarvan onze dagen het bewijs leveren, dat het nog altijd bestaat.

Men weet natuurlijk dat St.Patrick er het Christendom bracht (± 420-460), en dat het zich sindsdien, los van Rome, ontwikkelde. Dat het Iers katholicisme zich kenmerkte door een zeker ascetisme: de patriottische Ier immers legde zich de kastijding op, zich het genot van het vaderland te ontzeggen - voorgoed. Zodat een geweldige expansiedrang van het Ierse geloof er het gevolg van was. Iemand als St.Brandaan stort zich, bij wijze van ascese, in allerlei avonturen. Kort na de re-christianisering van Engeland (door de Ieren dit keer), begon de kerstening van Europa's vasteland. Dat Willebrord een kloosterstichter was (en dus een abt, geen bisschop), duidt erop dat ook zijn missiedrang wortelt in het 'Ierse'. Ik vraag me af, hoeveel bv. een Conic nog lijkt op zo'n ascetische avonturier. Hij verlaat Molly en zijn koters, hij preekt en moraliseert; hij stort zich van het ene avontuur in het andere. En ook John verlaat zijn ambt, ontzegt zich het genot daarvan. Ook hij zoekt missiewerk - zij het in de politiek. Wie weet heeft nog de 'overkant' met dit ascetisme te maken: was de tocht soms géén 'zending'? En die andere overkant, Amerika? Men hoeft zich alleen maar af te vragen wat emigreren voor een patriot betekent, wérkelijk betekent, om in te zien dat sommigen liever doodgaan, desnoods van honger...

Is hiermee het hoofdstuk over de psychologie van het Ierse katholicisme uit? Maar nog even Vestdijk, in zijn brief die ik hierboven het eerst citeerde: In Ierland was, en is wellicht nog het 'bijgeloof, zo goed als het katholicisme, een *positieve* factor in de strijd tegen de "onderdrukkers". De godsdienst was hier geen alcohol om het volk zoet te houden, - al zal dit óók wel herhaaldelijk geschied zijn, vgl. de pastoorsfiguur uit de roman (*Ierse nachten*, CN), - maar een stimulans voor het uitleven van de meest "linkse" tendenties'. Wat dat betreft zou je ook eens naar de geestelijken in *De vijf roeiers* kunnen kijken, naar John, Patrick de Londré, vader Sheehy...

Jammer dat Kralt in dit artikel, zo goed als in zijn ander (*Drie aspecten van Ierse nachten*, zie *Vestdijkkroniek* nr.10 p.25) Vestdijks uiteenzetting inzake het bijgeloof naar eigen hand zet. Vestdijk spreekt hierover in zijn *De toekomst der religie*; zegt van het bijgeloof dat het een geloof is zónder de religieuze betekenis van het werkelijk geloof. Ontneem iemand zijn bijgeloof, en je ontnemt hem niets, zo is de teneur van dit betoog (in de tweede druk, p. 19 en 20). Maar ontnem een gelovige zijn geloof en de wereld stort voor hem in. Vestdijk zegt er verstandig genoeg bij, dat men een gelovige zijn geloof niet ontnemen kán. Nergens is in zijn boek te vinden, dat iemand die zijn geloof verliest, dit met totale ontredering bekopen moet, of zal. Het is dan ook een sterk

verhaal van Kralt, geloof ik, als hij beweert dat Regan Farfrae eerst haar bijgeloof tot een echte religie weet te verdiepen, waarna zij het 'geloof' daarin toch verliest, zodat zij totaal ontredderd in het leven komt te staan. In brief nr. 59 zegt Vestdijk van de behandeling van het bijgeloof in *Ierse nachten* het volgende: '... ik heb het "subjectieve" ervan meen ik voldoende doen uitkomen (niet te veel, om de sfeer niet te verpesten!). Trouwens, de 'ik' gelooft er óók niet erg in, van Peter M. Carthy mag men aannemen, dat zijn optreden voor 80% op comedie berust om wraak te kunnen

[p. 22]

nemen op Farfrae en diens zoon. Dat hij een Ierse godin of heks zegt te zien, is opzettelijke pesterij (en zelfspot), Farfrae wordt dan inderdaad door de "vloek" getroffen, maar dat is toeval; of in zoverre géén toeval, dat iemand die aan zulk een vloek blootstaat, een grote kans maakt aan andere onaangenaamheden bloot te staan! En de moeder aan het slot is bezig krankzinnig te worden. En Maria en Peggie drijven ook nu en dan de spot met hun eigen "bijgeloof", - in hoeverre dat "historisch" te verantwoorden is, laat ik nu maar in het midden. Een dgl. paradoxale verhouding tot het bovennatuurlijke lijkt mij anders wél echt Iers, - comedianten en spotvogels als het zijn. De man die in die tijd in Ierland prehistorische pijlpunten 'vervaardigde' en ze aan de Engelse toeristen verkocht, zal misschien óók wel eens gedacht hebben, dat er aan die pijlpunten ondanks alles iets bijzonders zou kunnen zijn... Alles bij elkaar dus een soort "psychologie van het bijgeloof", in verschillende gradaties; maar de lezer moet dit niet voortdurend weten, hij mag gerust denken, als dit zo eens uitkomt, dat de schrijver er wel degelijk in gelooft! En tot zekere hoogte "gelooft" men er tijdens het schrijven ook in, met zijn meer primitieve zielslagen, of hoe je 't noemen wilt; zoals men in sprookjes "gelooft", d.w.z. *zonder verdere consequenties*.' (cursivering aangebracht, CN). De conclusies die Kralt m.b.t. Peter, de moeder en Maria trekt in zijn eerste artikel, wijken hier nogal wat van af.

Kralts analyse van *Ierse nachten* levert natuurlijk de beide 'abstracte motieven' - een religieus en een sociaal-politiek - op, waarvan hij dan het tweede in dienst stelt van het eerste (o.a. omdat de 'afwezigheid' een kernpunt in het religieuze motief is): 'De sociale situatie is de voorwaarde voor de religieuze ontwikkeling'. Een bevredigende visie. Aardig is het niettemin ook de schrijversvisie van Vestdijk zelf te kennen: '... het sociale in dergelijke romans (moet) uiteraard lijden onder de preoccupatie met de psychologie en de fascinatie van het "bijgeloof"' (brief 58). En een brief later: 'Inderdaad is dit optreden van de "afwezige" de kern van het boek, óók voor mezelf, en wint het van de "Keltische" sfeer en de sociale achtergrond, die achteraf gezien niets anders dan middelen zijn om de dramatische botsing voor het slot voor te bereiden. Overigens is van die beide factoren natúúrlijk het sociale belangrijker; ik (...) was hier ook tijdens het schrijven van overtuigd. Ik had me zelfs met een aanzienlijke portie sociaal ressentiment geladen, en dit verving bij tijden de (tijdelijke) lading met "mystiek" (lees: bijgeloof, CN) volkomen.' Een echt schrijversstandpunt dat het lezersstandpunt van Kralt geen geweld aandoet.

Een opvallend verschil tussen de beide Ierse romans is dat van het perspectief. In *De vijf roeiers* is een alweter aan het woord, - in *Ierse nachten* een 'ik'. Kralt merkt op, m.b.t. *Ierse nachten*: 'Vestdijk koos waarschijnlijk voor een ik-verteller, omdat hij het invoeren van een ik-figuur een zeer geschikte techniek voor de historische roman vond: een denkbeeldige ik in het dooie verleden verlevendigt de hele zaak.' Maar dan blijft het raadselachtig dat Vestdijk in *De vijf roeiers* dat in dezelfde tijd speelt, zo'n ikzegger het licht niet in de ogen gunt.

Waarom koos Vestdijk in *Ierse nachten* zo'n ik?

In brief 58: '(Ik was) uiteraard enigszins gehandicapt doordat ik dit boek in déze tijd schreef en niet al teveel tegen Engeland te keer wou gaan.' *Daarom* laat

[p. 23]

hij een 'onpartijdige' verteller aan het woord, '*die met de auteur natuurlijk het een en ander gemeen heeft*' (cursivering aangebracht, CN). Hij licht die keus in een volgende brief (59) nog toe: 'Ook ik geloof dat dit mijn beste niet-contemporaine roman is, met bovendien (voor mijzelf) het voordeel, dat er, minstens technisch, een zekere aansluiting is gevonden met de contemporaine romans van min of meer 'autobiografische' strekking, welk procédé ik niet 'verleren' moet.' ¹

Even voor Kralt het verschil in perspectief ter sprake brengt, wijst hij op een motief (maar dit keer in de huis-, tuin- en keukenbetekenis van het woord), dat niet alleen in de beide Ierse, maar ook in verschillende andere romans van Vestdijk aanwezig is: het vader-, moeder- en enige zoon-motief. Hij toont aan dat het in *Ierse nachten* anders functioneert dan in *De vijf roeiers* en laat het dan vallen: 'Dit soort motieven typeert een roman (...) niet door hun aanwezigheid, maar door hun functie'.

Wat is het dan voor soort motief? Het is een (diepte-) psychologisch motief, een Anton Wachter-motief, een Vestdijk-motief, - een motief dat Vestdijk in zijn *De toekomst der religie* min of meer uitvoerig en algemeen (dus als psychologisch verschijnsel) behandelde. In Jungiaanse zin, als men het mij vraagt - waarbij het erom gaat dat de zoon zichzelf verwerkelijkt, doordat hij er, na het maken van vele 'fouten', die hij 'zichzelf op zijn weg geschoven heeft', in slaagt zich uit zijn ouderbinding los te wikkelen. En dat lukt bij Robert evenzeer als bij John en Conic.

Kralt heeft alleen naar de incidentele betekenis die het motief *voor het boek* heeft, gekeken - niet naar de functie die het heeft voor de 'zoon'. Terwijl hij toch zelf zegt, later: 'John (uit *De vijf roeiers*) gaat in de politiek, omdat hij zich tegen de moeder wil verzetten.'

Het verzet - althans in deze roman - geldt inderdaad veel meer de ouderfiguren dan de Britse onderdrukker. Ook daarom neemt het verzet hier geen collectieve vormen aan, en blijft het in de persoonlijke, individuele sfeer. *De vijf roeiers* heeft ook veel meer met andere romans van Vestdijk te maken op dit punt, dan *Ierse nachten*, dat nu eenmaal een 'sociale' roman is, geschreven in een tijd toen Vestdijk, goed bevriend met Theun de Vries als hij was, voor het 'sociale' nog open stond; geschreven bovendien in een tijd toen Nederland zelf werd onderdrukt en de afkeer van Duitsers een collectief aanzien kreeg, en het verzet een nobel. *Ierse nachten* neemt in Vestdijks oeuvre een aparte plaats in, omdat het verzet hier natuurlijk ook de ouderfiguren geldt, maar bovendien nog de onderdrukker (vgl. voor dit verzet tegen de ouderfiguren in *Ierse nachten, Brieven*, p. 133).

Hoe liggen de verhoudingen in *De vijf roeiers*?

Conic is met Molly getrouwd, - maar wat betekent hier getrouwd? Er zijn rivalen die als vaders optreden, en die hem plaatsnemen op het niveau van zijn eigen kroost. Tussen Conic en Molly bestaat een moeder-zoon-verhouding; hij loopt weg, overlaadt haar met kritiek, bestrijdt haar, maar blijft als een kind aan haar gebonden. Moyna vervult nu symbolisch haar plaats, - een tijdelijke moederfiguur, die eveneens vereerd wordt, liefgehad, gehaat en ook bestreden, zodat Conic tot het inzicht komen kan, dat zijn binding niet een bepaalde figuur geldt (Molly), maar berust op zijn eigen kinderlijke houding. Nu eenmaal de binding

[p. 24]

aan Molly vervangen is door die aan Moyna, moet ook die 'moederbinding' onschadelijk worden gemaakt door een identificatie met het 'moederbeeld', zodat hij als een vrij en autonoom individu tegenover haar komt te staan. ²

Dat gebeurt ook aan het slot, zoals men weet.

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

(Jimmy) weet los te maken.

Het aardige is, dat je van de verhouding (Conic)-Moyna-(Keane) net zo'n schema kunt maken als hierboven voor Conic gebeurde. Keane heeft daar dan de 'vaderrol', Conic die van diens 'plaatsvervanger'. De verhouding tussen Moyna en Conic komt zo in een ander licht te staan, dan Kralt op ze laat schijnen. Moyna is geen hoer, de belichaming van het kwaad; evenmin is ze een schier 'onaangetaste heilige', zoals Ternoo (wiens artikel ik helaas niet ken) haar noemt, blijktens een noot van Kralt in zijn laatste artikel. Moyna staat tussen hoer en heilige in: een moederfiguur; ze is oprecht, èn speelt een spel: 'hij geloofde niets van haar, en geloofde alles', zegt Vestdijk van Conic. En Kralt zegt hiervan: 'Een typisch Vestdijkiaans zinnetje'. Terecht natuurlijk; het is een typische weegschaal - (= Libra-)zin: maar de ene uitdrukking heft de andere niet op; beide vormen ze één waarheid, - de halve waarheden houden elkaar in evenwicht: de ene kant weegt tegen de 'overkant' op. Verstoor je nu dat evenwicht, door of de hoer of de heilige het volle pond te geven, dán pas wordt Moyna onmenselijk. Blijft daarentegen de geaardheid van haar karakter in het ongewisse, dan kan ze geen heilige of heks meer zijn, maar is ze gewoon een mens, met aardige en onaardige dingen, zoals eigenlijk iedereen.

Het is dan ook onjuist te schrijven dat het de lezer onbekend blijft, wat Moyna voor Conic voelt. Ze trekt hem met zachte drang de herbergdeur in, sluit die op een kier; ze wil hem verzorgen, ze deelt mee dat Vader niets meer te vertellen heeft - en dat betekent, dat ook Keane niets meer te vertellen heeft. Ze slaat - om Conic - haar vader buiten westen, met een plank, en - dat is belangrijk - Conic gelooft haar. 'De uitslag van Conics avontuur blijft onvoorspelbaar', zegt Kralt. Maar Conic blijft, en overweegt zelfs voor hoe lang: drie dagen, vier?

Niet noodzakelijk voorgoed: hij staat vrij en autonoom tegenover haar en tegenover ieder ander: koningsvaren en kurkeik meegerekend. En datzelfde geldt mutatis mutandis voor Moyna.

De grootste moeilijkheid in dit boek blijft natuurlijk het gezamenlijk geziene visioen, zeker als je bereid bent het boek als een niet-contemporaine roman te zien. Kralt stelt voor in dit boek 'waarin het fantastische een abstract motief is, 'wonderlijke en irrationele' dingen voor aanvaardbaar te houden. 'Zoals men in een sprookje kabouters accepteert', dient men hier een fantastische gebeurtenis te aanvaarden. Hoeveel moeite ik ook heb met het gezamenlijk geziene visioen, nog veel en veel moeilijker vind ik het, dat 'fantastische' te moeten aanvaarden, omdat een

[p. 25]

ander zegt dat ik dat moet. Gezien Kralts definitie van het 'fantastische', betekent zijn gebod in feite dat ik het bijgeloof in de roman te aanvaarden heb, - niet een materialisatie, een hallucinatie, of ook maar een droom, zoals in b.v. *De kellner en de levenden*. En over dat boek gesproken: Waarom geloof je daar in wat er gebeurt, zonder je ook maar even te realiseren, dat je bezig bent met een 'verhaal', waarin 'het fantastische een grote rol speelt'? Waarom heb je daar het gevoel niet, dat in vragen als: Hoe bestaat het? Hoe is dat mogelijk? tot uitdrukking komt? Waarom is het voor een exegeet een beetje genant een lezer voor te moeten houden dat hij de fantastische gebeurtenissen in *De kellner* dient te aanvaarden?

De vijf roeiers is behalve een roman, waarin het fantastische een grote rol speelt, ook een roman waarin de psychologie een grote rol speelt. Het is niet duidelijk waarom een psychologische verklaring voor een verschijnsel in een psychologische roman wijken moet voor een weinig overtuigende 'thematische' verklaring, die het boek op het niveau van de tv-rubriek 'Waar gebeurt' plaatst. Ik hou het op 'projectie' - een projectie die de grenzen van het normale niet al te zeer hoeft te overschrijden, ofschoon ze de vorm heeft aangenomen van een hallucinatie, een collectieve. Wie angstig is, en wantrouwend, ziet overal vijanden en belagers: we hoeven maar aan de duivel en de inktpot van Luther te denken.

Op de 'projectie' worden we trouwens voorbereid, gedurende het verhaal van Pat's

droom. Daarin toch laat Coyne zijn moordenaars (m.u.v. Pat) één voor één ophangen. 'Ik moest alles aanzien', zegt Pat. 'Ze zeiden dat dat de ergste straf was. We hadden hem niet ècht vermoord, zie je, maar *de wens was er, bij ons allemaal*' (cursivering aangebracht, CN).

Welke wens? Die van de vader te doden, de moeder te huwen. De uitkomst van die wens gaf ik hierboven al: zowel voor de vijf roeiers als voor Moyna. Want die hoorde er immers bij! Als de vijf mannen zendelingen waren, dan was zij hun uitzendbureau. Het visioen was collectief, omdat het voor ieder van de roeiers psychagogische betekenis had.

De vijf roeiers noemt Kralt een roman over het voortdurende gevaar in en om ons heen. Maar het gevaar 'om ons heen' wordt in deze roman toch wel op een erg kwajongensachtige manier gezocht en uitgelokt.

Het is een amusante, romantische, in tal van opzichten lichtvoetige avonturenroman, die bij de lezer nu niet direct de indruk wekt dat de duivel de vijf roeiers op de hielen zit, of omgekeerd, zoals b.v. in de novelle *Het veer die je*, als ze maar in '47 of '48 geschreven was, makkelijker met *Het wezen van de angst* had kunnen verbinden dan *De vijf roeiers*.

NOTEN

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

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

[p. 26]

Bijlage bij *Ierse en on-Ierse kwesties*.

Onderstaand overzicht heeft betrekking op de ontstaansgeschiedenis van *Ierse nachten* en *De vijf roeiers*, in hoofdzaak voor zover deze af te leiden is uit de brievenverzameling van Theun de Vries, *S.Vestdijk, Brieven uit de oorlogsjaren aan Theun de Vries*.

- Begin en aanleiding: Het verhaal van Hendrik Cramer. Vestdijk wordt voor de 1e keer gegrepen door het motief van 'onbewoond kasteel' en absentisme'.
- ± 21/12/41 Documentatie 'voor een Ierse roman'; Vestdijk wordt voor de tweede maal door bovengenoemd motief gegrepen; uit de documentatie zal *Ierse nachten* ontstaan. Vestdijk vat het plan op het erop aan te sturen *alleen* een Duitse vertaling te laten verschijnen.
- ± 31/12/41 'de documentatie zal nog een maand of zo voortgezet moeten worden'.
- ± 27/1/42 Hoewel Vestdijk méér geïnteresseerd is in het Ierse bijgeloof dan in de Ierse kwestie (zie brief 17/7/43), heeft hij het plan de Ierse roman een *werkelijkheidsbasis* te geven en níét uit te gaan van een 'semi-mythologische' aanpak (als in *Aktaion*).
- ± 2/3/42 De roman is 'bijna half klaar!' Uitnodiging aan Th. de Vries: '... ik zal je dan (...) wat kunnen voorlezen uit de roman'.
(*Opm.*: 1/ Het is omstreeks deze tijd geweest, dat Vestdijk en De Vries uitvoerig met elkaar gesproken hebben over dit boek. De Vries' invloed blijkt uit de omstandigheid dat *Ierse nachten* een 'sociale' roman werd.
2/ Uit Vestdijks uitlating 'de geest werd voor ik erop verdacht

- was over mij vaardig' blijkt dat de roman Vestdijk overrompelde. Mogelijk werd toen de aanleiding - het Cramerverhaal - losgelaten en nam het motief de leiding).
- ± 15/3/43 De onmogelijkheid in Nederland met een Nederlandse roman uit te komen, en oude afspraken met de Duitse uitgever begunstigen het plan alleen een Duitse vertaling, *Irische Nächte*, te laten verschijnen. Het boek is voltooid. Behalve het handschrift zijn er 3 typoscripten.
- ± 2/6/43 Er is een drukproef geweest, want de revisie van de tekst is af. Deze tekst krijgt De Vries toegestuurd.
- ± 17/7/43 Vestdijk spreekt voor het eerst over een plan voor een 2e Ierse roman, waarin althans de indrukken van het Cramer-verhaal verwerkt moeten worden.

[p. 27]

- De onzekerheid of dit verhaal iets authentiek-Iers is, of wellicht door Cramer uit de duim gezogen, doet hem de oplossing aan de hand de roman aan de zegsman op te dragen, of... de hele legende nogmaals weg te werken.
(*Opm.:* 1/ De opdracht *In memoriam Hendrik Cramer* en het nawerk in *De vijf roeiers* - wellicht ook het nawerk in *Ierse nachten* - weerspiegelen Vestdijks twijfels inzake de betrouwbaarheid van zijn bron.
2/ Voor de derde keer laat het motief van Cramer hem niet los).
- 21/8/43 Spreekt voor de tweede keer over zijn tweede Ierse roman.
1944 Eerste druk *Irische Nächte*.
- 31/5/45 Plan om *Ierse nachten* als feuilleton in *De vrije Katheder* te laten verschijnen.
- 1946 Eerste druk *Ierse nachten*.
- 1951 Eerste druk *De vijf roeiers*.

Inleidende verantwoording

Cornets de Groot

Over: Lucebert, Bert Schierbeek, *Chambre-antichambre*.

Bron: Lucebert, Bert Schierbeek, *Chambre-antichambre*, Bzztôh, Den Haag, 1978, p. 5-9.

[p. 5]

Niet alleen in *Braak* (nr. 7, blz. 177-179), ook in *Podium* (jrg. 5, 1950, blz. 349-355) publiceerden Lucebert en Bert Schierbeek een onder de pseudoniemen 'Oog van Gol' en 'Lilithoog' geschreven tekst *Chambre-Antichambre*, die velen hoogst onbegrijpelijk voorkwam. Ook W.L.M.E. van Leeuwen, las ik naderhand - Schierbeeks leraar Nederlands!

Maar de tekst was en is fascinerend. Ik geloof dat met die betovering de interesse van een lezer begint. Voor het onbegrijpelijke lopen de mensen niet zo hard weg, als men vaak wel denkt, en hier en daar ook wenselijk vindt.

Toen ik jaren na die publicaties het geluk had Bert Schierbeek te ontmoeten, vroeg ik hem naar de achtergrond van deze nieuwe stijl. Hij antwoordde dat de Podiumtekst maar een klein gedeelte omvatte van een veel groter geheel. De titelverklaring bleek eenvoudig genoeg. Schierbeek bewoonde in Amsterdam een tweekamerwoning, en één van de beide ruimten had hij zolang aan de woningloze Lucebert afgestaan.

In die kleine behuizing ontstonden er tussen de beide vrienden spanningen van allerlei aard. In hun gezamenlijk geschrift vonden de dagelijks ingezette zielsvermogens hun ontlading.

Toch kwam *Chambre-Antichambre* niet plotsklaps uit de lucht vallen. De overeenkomst met een briefwisseling valt op: de auteurs hebben beurtelings hun bijdrage aan dit proza geleverd. De lezer kan het dan ook plaatsen in het klimaat dat zo gunstig gewerkt heeft op de correspondentie tussen Koos Schuur en diens vrienden, die voor een deel - het aandeel van Schuur - gepubliceerd werd in de bundel *en de kookaburra lacht....*

Het is waar dat de eerste brief uit die verzameling van

[p. 6]

1951 dateert, terwijl *Chambre-Antichambre* van '49 moet zijn. Maar A. Marja die ik kort voor zijn dood sprak, vertelde mij dat deze schrijfstijl al in de laatste oorlogsjaren door hem en Koos Schuur bij de correspondentie werd benut.

Wie in de literatuurgeschiedenis zoeken zou naar omstandigheden die zich met deze van Schierbeek en Lucebert in '49 laten vergelijken, denkt misschien even aan Betje Wolff en Aagje Deken. Even maar. Want voor hen, protagonisten van de hedendaagse nachtblinden, zou dit proza geschreven kunnen zijn.

Veel meer overeenkomst vertonen onze auteurs met de moderne devoten: afschrijvers, chroniqueurs, bijeen gebracht in een broeder- of zusterhuis, waar ze elkaar observeerden op het stuk van het devote leven, en daarvan in geschrifte verantwoording aflegden.

Sommige kronieken zijn met psychogrammen van de devote broeders doorspekt. Beslissend voor deze tekst, *Chambre-Antichambre*, is dan ook niet de gelijkenis met een correspondentie, maar de wederzijdse in code gebrachte bevindingen. In wezen is dit proza een gesymboliseerde chronique scandaleuse van twee vrienden die elkaar opponenten zijn, en die elkaar bovendien met hypnotiserende nauwlettendheid in de

gaten hielden.

De antithetische opstelling der beide schrijvers blijkt uit de overall-title; zij blijkt vooral uit de titels der afzonderlijke hoofdstukken. Zo heet de bijdrage van Oog van Gol in hoofdstuk IV *honger*, die van Lilithoog *dorst*. De gepubliceerde stukken in *Podium* vormen een hoogtepunt in de confrontatie van de twee correspondentiegenoten.

Op mijn vraag of er nog iets over was van die oude tekst keek Bert Schierbeek bedenkelijk. Maar hij

[p. 7]

beloofde er iets aan te zullen doen en hij heeft dan ook zijn oude adressen, vrienden en kennissen bezocht en wist zodoende nog heel wat terug te vinden, zij het, helaas! niet alles. Maar Lucebert vond *niets* terug. Het is mogelijk dat hij destijds de voorstellen behield, want Bert Schierbeek stelde mij uitsluitend de doorslagen ter hand, met - aan een papierbinder of paperclip de notitie van de hand van Lucebert:

'Van de doorslagen gezonden naar Podium

III *Peau de Pêche, Plaatijzer*

IV *Honger, Dorst*

VI *WC(ker), Zaal(ig)*

VII *de Leeuwenkuil, Vlooientheater*

IX *Schillenkar, Hooiwagen*

VIII *Concert, Canzone'*

Van de in *Podium* gepubliceerde tekst zijn de doorslagen verdwenen; voorts ontbreken: van hoofdstuk I de bijdrage van Lilithoog
van hoofdstuk X de bijdrage van Oog van Gol
van hoofdstuk XIII de bijdrage van Oog van Gol
van hoofdstuk XIV de bijdrage van Lilithoog
van hoofdstuk XV de bijdrage van Oog van Gol.

In onze uitgave zijn de hoofdstukken VII en VIII integraal uit *Podium* overgenomen. Het papier waarop het oorspronkelijke werk-in-doorslag werd getikt is van behoorlijke kwaliteit, geen 'oorlogspapier'; het glanst zelfs een weinig, hoewel het vergeeld is. De kwaliteit van het gebruikte carbonpapier is van bedenkelijker aard: de letter komt wazig of rafelig door. Zowel voor de Goltekst als die van Lilithoog is dezelfde tikmachine gebruikt.

Opgetogen liep ik met mijn zorgen naar de uitgever. De tekst wilde ik zoveel mogelijk diplomatisch uitgegeven hebben: de drukproef moest zorgvuldig wor-

[p. 8]

den gecorrigeerd en vervolgens ter fiattering en ter oplossing van vele kleine probleempjes aan Lucebert en Schierbeek worden voorgelegd*).

De eerste uitgever zei nee, en een paar jaar geleden ongeveer zei de laatste die ik erom vroeg ook nee. Misschien loopt men voor het onbegrijpelijke toch harder weg dan ik voor mogelijk hou en in het algemeen wel wenselijk is.

In het nauw gedreven door mijn geweten, probeerde ik toch nog aandacht te vragen voor deze hoogst interessante wisseling van ideeën, gedachten, emoties, vraagstukken en grappen tussen deze twee prominente vertegenwoordigers van de experimentele literatuur, t.w.:

a. in *De Vlaamse Gids* jg. 56(1972)5, blz. 6-13, waar ik Schierbeeks aandeel in het geheel centraal stelde

b. in *Soma* nr. 23(1972), blz. 16-20, waar ik aandacht wijd aan Luceberts werk, in het bijzonder aan zijn aandeel in *Chambre-Antichambre*.

Lucebert reageerde op die bijdrage aan *Soma* in een ongedateerde brief aan mij, die allerlei wetenswaardigs bevat. Ik veroorloof mij daaruit te citeren:

'oog van gol & lilithoog, beide titels zijn van mij. in de gnostiek is de figuur van lilith als vrouw van god en de eerste vrouw van adam belangrijk. in de beeldende kunst komt zij inderdaad te voorschijn als de slang met vrouweborsten! Roosje waas^{**}) is eva (moeder der mensen) en lilith (vrouw van "het hogere" van god) tegelijk, of mogelijk eva op weg lilith te worden, vandaar de huidziekte die misschien slechts is metamorfose van mensen in slangenhuid! (....)

ja, die haren. je weet dat ik omstreeks m'n vijftiende zestiende tot grote ontzetting van mijn ouders mijn haar droeg tot ver op mijn rug en over mijn schouders? een zelfportret uit die tijd staat in sted. museum-katalogus van mijn tentoonstelling daar.
verder - behalve het bekende sterke verhaal over haar in

[p. 9]

het oude testament staat in de eerste brief van Paulus aan de corinthiërs een merkwaardige passage over de hoofdtooi der vrouw (11: 12-16), die mij dan ook als de kleine haarmagiër die ik eens was, al vroeg is opgevallen, ja, voordat ik bergbeklimmer (sic.) wilde worden, trok mij, kleine krull, het kappersvak hevig aan, dat was omstreeks mijn zesde, en graag kamde en fatsoeneerde ik het haar van vrouwelijke familieleden en zelfs bezorgde mij deze bezigheid niet weinig erotische opwinding!

Wat ik ook deed, de aandacht van uitgevers trok ik er niet mee. Maar ik had andere relaties. Als ik het es probeerde bij BBZTôH?

En ja, dat lukte. Dat voelde er *alles* voor om van *Chambre-Antichambre, prentenboek voor nachtblinden door Oog van Gol en Lilithoog* een boek te maken. Dit boek is niet de enige vrucht van de samenwerking van Lucebert en Schierbeek. Het laatste produkt daarvan is een verzameling tekeningen door Lucebert, met een lyrische ontboezeming van Schierbeek vooraf: *dames en heren*.

In het tijdschrift *Hollands Diep* van 5 juni 1976 wordt de uitgave aandachtig bekeken - in een vraaggesprek, waar de beide heren zich broederlijk en alweer gezamenlijk aan onderwerpen.

Erboven staat in vette letters: 'wij zijn niet onbegrijpelijk meer'. Dat is zo. En daarom komt onze uitgave nog net op tijd.

Leiden, 24-12-76

*) Zo is het ook gegaan.

**) Roosje waas, vrouwelijke figuur uit *Voorwoord voor Val voor vliegengod* (Lucebert, *Val voor vliegengod*).

Astrologie - een extra-literair gegeven?

R.A. Cornets de Groot

Trefw.: S. Vestdijk

Bron: Vestdijkkroniek, nr. 19 (mrt 1978), p. 46-48.

[p. 46]

Zich ondubbelzinnig uitdrukken is niet de werkzaamheid van een schrijver; wat hij doet is het neerzetten van wat er eigenlijk niet staat. Een lezer moet duiden, dat is benaderen, tasten. Naar de kern van een boek, een karakter, een zin. Mij wordt in mijn pogingen daartoe veel te vaak voorgehouden, dat ik extra-literaire elementen benut als astrologie (bij Vestdijk), alchimie (bij Mulisch), gnosticisme (bij Lucebert); al te lang word ik door zulke waarnemingen, meningen, oordelen, bezwaren, verwijten en beledigingen vervolgd. Ik heb ze steeds als onjuist ervaren, maar wist tot nu toe geen houdbaar verweer te vinden.

Dat zekere buitenliteraire gegevens bij zekere teksten een zeker hulpmiddel zijn, staat wel vast. Mijn vraag is dan ook, of zulke gegevens wel zo 'buitenliterair' zijn als de critici mij willen doen geloven.

Laten we ons tot Vestdijk bepalen.

Lang vóór *De chaos en de volheid* van de astrologie een vraagstuk maakte, was het bekend dat Vestdijk voor het vormen van zijn karakters een druk, maar goed verborgen gebruik maakte van de astrologie. Wat heeft het voor de literatuurbeschouwing voor zin, als iemand de karakters van een boek astrologisch weet te duiden? Voor welk aspect van Vestdijks werk is dat van belang?

Vestdijk gaf zich op het stuk van de astrologie pas bloot na de oorlog: in *Mnemosyne in de bergen* en in *Merlijn*. Nu is het ene een episch gedicht en het andere een operatekst; in geen van beide geldt de vertelconventie 'op de manier van de werkelijkheid', die in romans op zo natuurlijke wijze overeind blijft - of kan blijven.¹ Maar dat betekent, dat in de romans de astrologische psychologie ook verborgen kan wórdén (al hoeft ze niet verborgen te blijven)!

Nu schijnt het me toe dat het zinvol is, *Mnemosyne* en *Merlijn* te lijf te gaan met de nodige hoeveelheid astrologische kennis. Die onthult immers het e.e.a. op het stuk van de voorkomende karakters en op dat van de structuur van die teksten. Is het dwaas om romans

[p. 47]

waarvan het bekend is dat de sterren er in de karakters uitstralen, op dezelfde wijze aan te pakken? Maar dan is net even dwaas uit te willen zoeken, hoe de Keltische mythen in verband staan met bv. het werk van A. Roland Holst! Toch deed Vestdijk dat, *toch* vermoedde hij psychische verwantschap tussen die Kelten en Roland Holst, *toch* vond hij een parallel tussen hun 'eilanden der gelukzaligen' en het Elysium van onze dichter... Wanneer men dit zinvol vindt, bevind ik mij tenminste in opperbest gezelschap, als ik een soortgelijk onderzoek onderneem, en bij Vestdijk een parallel tussen een romanfiguur en diens ster aan kan wijzen. Maar handel ik aldus, dan doet men het voorkomen alsof ik ermee bezig ben, van een willekeurig boek door een willekeurige auteur geschreven, de karakters astrologisch te duiden. Men vindt dit onjuist, en dat is

het ook. Daarom doe ik dit ook niet, en daarom vind ik het onredelijk als men deze fabel in leven roept en in stand houdt.

Roland Holst voelde er natuurlijk niets voor de Keltische mythologie nog es over te doen, zegt Vestdijk in zijn artikel *De Kelten en Roland Holst* (uit *Zuiverende kroniek*). Maar voeg ik daaraan toe, kan het niet zijn dat de verwantschap van deze dichter met die Ierse krijgers berust op een overeenkomst, hoezeer ook 'verborgen', met de vertelconventie van hun mythen? Is het onnozel om te veronderstellen dat bij Vestdijk de astrologie van belang is voor de vertelconventie in zijn werk? Is de inschakeling van de astrologie bij werk van Vestdijk wel zo extra-literair? Wordt de vertelconventie niet grotendeels (*Merlijn*), in hoofdzaak (*Mnemosyne*), ten dele (*De kelner*), of op verstolen wijze (*De koperen tuin*) door de astrologie beïnvloed?

Met andere woorden: is het argument "er wordt in zekere roman van Vestdijk niet gezinspeeld op de astrologie, en daarom laat ik eventuele (niet controleerbare!) astrologische Spielereien van de auteur buiten beschouwing"² niet de rationalisering van een vooroordeel? Ik ben natuurlijk geneigd te denken van wel, alleen al vanwege het Duits en de gevoelswaarde ervan - maar ben van harte bereid die gedachte te laten varen voor een, door kracht van overtuiging, betere.

[p. 48]

Noten

1. Een opzichtige uitzondering vormt *De kelner en de levenden*, waarin de verbinding met Leonardo's schildering in Milaan al makkelijk te leggen valt. Vandaar naar de astrologie is dan maar een stap - al kan men erbij struikelen...
2. Niet controleerbaar? Er zijn in alle talen honderden boeken over astrologie, waarin men de uitkomsten ener analyse 'op waarheid' kan toetsen, en daar heeft men er maar één van nodig.

De kruik van de waterman

R.A. Cornets de Groot

Over: S. Vestdijk, *Ierse nachten*, Den Haag, Rotterdam, 1946, en *De vijf roeiers*, Den Haag, Rotterdam, 1951. N.a.v. R.A. Cornets de Groot, 'Ierse en on-Ierse kwesties', in: *Vestdijkkroniek*, nr. 14 (dec 1976), p. 18-27 (herzien in *Ladders in de leegte*, p. 46-56: 'Hendrik Cramers verhaal'), en P. Kralt, 'Aantekeningen bij kanttekeningen', in: *Vestdijkkroniek*, nr. 16 (juni 1977), p. 1-12.

Bron: *Vestdijkkroniek*, nr. 20 (juni 1978), p. 35-52.

[p. 35]

De soepelheid waarmee Kralt enkele van zijn vroegere beweringen corrigeert of van rijker schakering voorziet en andere hardnekkig verdedigt, toont wel hoezeer ook hij de mening is toegedaan, dat de waarde van een opvatting niet schuilt in haar geldigheidsduur, maar in het entoesiasme waarmee zij wordt beleden. Die toewijding aan een opinie doet de adepten ervan de regels vinden die binnen het systeem van hun aanpak van problemen - zelfs of ook bij eventueel gebrek aan bewijs - waar zijn of vals. Wanneer twee mensen, die elkaar in bovenstaand uitgangspunt kunnen vinden, toch in een woordenstrijd verwickeld raken, ligt het voor de hand dat zij de wapens van de gespreksgenoot trachten om te buigen in hun voordeel. Dat is nu eenmaal de psychologie van de advocaat, die een jury van lezers moet zien te overtuigen van de juistheid van zijn conclusie van antwoord.

Kralt is in het werk, dat wapens van anderen omsmeedt tot boemerangs, uiterst bedreven. Hij doet het behoedzaam en subtiel. Je tuint erin voor je het weet. De grootste omzichtigheid is geboden: Wie staat, zie toe dat hij niet valle!

Laat ik beginnen met te verklaren, dat ik niet geloof Kralts periodisering genuanceerd te hebben: ik zette die op losse schroeven.

Angst - het verschijnsel angst - boeide Vestdijk eerder dan 1935, want van het begin van zijn schrijversloopbaan af. Wat hij in *Piranesi etst* (uit *Berijmd palet*, 1933) toont, toont hij bij Shaun tijdens diens marteling, bij Philip Corvage in de tandartsenstoel, bij Meester Eckhart op zijn sterfbed, bij Maria Magdalena in haar stervensuur. Hij toont dit bij tal van personen door zijn hele werk heen. Ik noemde in *Ierse en on-Ierse kwesties* de novelle *Het veer* dan ook niet omdat het gemakkelijk met *Het wezen van de angst* te verbinden is, maar omdat het daarmee makkelijker te verbinden is dan *De vijf roeiers*. Kralt accepteert deze opmerking natuurlijk, maar verzwakt dan de eigen periodisering door en aan toe te voegen, dat in later werk (*Temesa*, van '62 en *Eckhart* van '69) ideeën uit *De toekomst der religie* aanwijsbaar zijn. Die opmerking had van mij kunnen zijn.

[p. 36]

Maar ik maak nu mijn verzuim goed door daar weer aan toe te voegen dat zulke ideeën al voorkwamen in werk van vóór *De toekomst*. De drie hoofdtypen van Vestdijk duiken immers al op in de gedaante van Caligula, Pilatus en Magdalena in die roman van '38? Wat valt er nu uit deze zaken te leren?

Voor wie op een periodisering uit is met *De toekomst* en de *Angst* als brandpunten ervan: niets. Voor wie een ontwikkeling in Vestdijks schrijverschap wil vaststellen met die twee boeken als kapstok: niets. Dat is natuurlijk jammer. Maar het is vooral waar.

In *Ierse en on-Ierse kwesties* betreunde ik het, dat Kralt Vestdijks uiteenzetting inzake het bijgeloof naar eigen hand zette.

In bijgeloof gelooft men - misschien - maar dan zoals men in sprookjes gelooft, met zijn primitieve zielslagen, zonder verdere consequenties: bijgeloof eist de totale mens niet op. Terecht herroept Kralt zijn bewering dat Regan Farfrae haar bijgeloof verdiepte tot een geloof: 'Vandaar dat we hier moeten spreken van geloof', zegt hij. Wel, dáár valt natuurlijk over te praten, al stel ik dat gesprek graag uit tot ongeveer het slot van dit betoog.

Kralt vergist zich als hij zegt Vestdijks uitleg niet naar eigen hand te hebben gezet.

Daarom nog dit:

In *De toekomst* haalt Vestdijk op p. 21 (tweede druk) een experiment uit op, laat ik maar zeggen 'fenomenologische' grondslag. Een experiment dat wel denkbaar, maar niet uitvoerbaar is. Daarom voert Vestdijk iemand in, een proefpersoon. Deze gelooft rotsvast en heilig in het bestaan en in de werken van God. Nu treedt de proefnemer op en die toont met onomstotelijke argumenten aan dat God niet bestaat. Wat gebeurt? De proefpersoon verbleekt, zijn leven verliest alle waarde, hij is geraakt in het diepste en meest waardevolle dat hij bezit. Zoals gezegd: het is een onuitvoerbaar experiment: de argumenten van de proefnemer bestaan immers helemaal niet. Moet men dan op grond van zo'n gedachtenexperiment concluderen dat ontredde, waanzin, het gevolg is of ook maar kan zijn van geloofsverlies? Dat is Vestdijk een gedachte aan de hand doen, die hij nooit gekoesterd heeft! Het is dan ook nog nooit gebeurd dat iemand zich zijn geloof ontnemen liet: zo iemand besteeg liever zingend de brandstapel, of hij herriep zijn ketterij, wel wetend dat er tegenover

[p. 37]

zo'n herroeping altijd een 'En toch beweegt zij zich!' stond.

Wat Kralt van Regan vergt - spontane, zich plotseling openbarende ontredde en zelfs waanzin, ten gevolge van geloofsverlies - is een medische en dus ook historische onmogelijkheid. Er zijn godsdienstwaanzinnigen; er zijn geen geloofsverlieswaanzinnigen. Verlies van geloof is *altijd* een kwestie van eigen wil, eigen inzicht, eigen verstand - nooit van verstandsverbijstering of andersmans gewelddadige ingreep - God hakte heus wel es op zijn volgelingen in, maar zij geloven in Hem - als Job. En áls ze dan al krankzinnig worden, dan toch niet op het moment dat Zijn bestaan voor hen niet meer gold. Ik althans heb er geen voorbeeld van gevonden - ondanks mijn belangstelling voor psychologie en echte mensen, - Nietzsche, Hölderlin, Van Gogh: wie komt er in aanmerking voor deze nietbestaande ziekte?

Over naar *De vijf roeiers* voor dit moment. Van dit boek vertelde ik, dat het berust op de documentatie van Ierse nachten. Beide boeken handelen over dezelfde tijd. Hetzelfde motief speelt in beide boeken een overheersende rol; beide boeken vonden ook in eenzelfde, door Cramer verteld verhaal hun aanleiding. Waarom deelde ik dit allemaal mee? Zeker niet om te beweren dat ze dan ook nog dezelfde thematiek hebben, zoals Kralt suggereert, dat ik zou willen suggereren. Het viel me bij het lezen van de titels al op dat Vestdijk niet twee identieke romans schreef! Nee, ik vertelde die dingen om te laten zien, dat Vestdijk Cramers verhaal niet in *Ierse nachten*, maar pas in *De vijf roeiers* kwijt kon.

'Hoe weinigzeggend is een aanleiding!' roept mijn opponent uit. Hoezo eigenlijk?

Is er dan wel es een boek geschreven zonder aanleiding?

Kralt zegt dat de betekenis van de aanleiding minder wordt, als de afstand tussen aanleiding en resultaat toeneemt. Dat zal best waar zijn, maar het is toch duidelijk dat de strekking van mijn inlichtingen juist is, dat aanleiding en resultaat in *De vijf roeiers* in weerwil van de tijd die verstreek, dicht bijeen bleven - dichter bijeen dan in het eerder geschreven boek *Ierse nachten*.

De aanleiding is dan ook zó veelzeggend, dat Vestdijk de geveer ervan

[p. 38]

memoreerde in de opdracht die het boek meekreeg. Waarom richt zich dan mijn argument tegen mijn stelling? Heb ik niet gewoon gelijk?

Ja, eigenlijk wel. Maar met betrekking tot de aanleiding - dat wat volgens Kralt in de literaire theorie de 'stof' heet - schijn ik buiten de waard gerekend te hebben. Kralt citeert dan Wolfgang Kayser:

'Was die Quellenforschung mit dem Odium der Stoffhuberei belastet hat, war das Sich-zufrieden-Geben mit den blossen Feststellungen stofflicher bezüge. Tatsächlich ist damit nichts für die künstlerische Erfassung und noch sehr wenig für die literarhistorische getan. Die eigentliche Arbeit müsste jetzt beginnen'. En Kralt voegt eraan toe: 'Dit alles geldt evenzo voor tijd (de periode waarin de roman speelt), documentatie en motief (= bijgeloof?)'.

Ik heb toen even met de ogen geknipperd. Niet omdat het motief in *Ierse en on-Ierse kwesties* heel duidelijk in Vestdijks woorden wordt geciteerd ('het motief van "onbewoond kasteel" plus absentisme'), maar omdat Kralt, geenszins in de geest van Kayser, aanleiding, documentatie, motief en tijd op de schroothoop gooit, teneinde maar meteen met die 'eigentliche Arbeit' te beginnen. Straks neemt hij het me nog kwalijk dat ik de euvele moed had, Kayser naar letter en geest te nemen (hoewel ik Kayser niet ken en ook niet zo'n behoefte heb aan waarheden als koeien) en dientengevolge tóch in Vestdijks brieven ben gaan neuzen naar meer gegevens dan Kralt nodig vindt...

Kralt suggereert op deze blz. (*Vestdijkkroniek* 16, p. 2) niet één, maar twee keer, dat ik beweerd zou willen hebben, dat de twee Ierse romans dezelfde thematiek hebben. Niets in *Ierse en on-Ierse kwesties* rechtvaardigt deze gedachte.

Op p. 6 van dezelfde *Vestdijkkroniek* werpt Kralt het probleem op, of men met de 'projectietheorie' ook de collectieve hallucinatie begrijpelijk maken kan. Hij dringt aan op de demonstratie van de schakels tussen projectie en collectieve hallucinatie. Vandaar het nu volgende intermezzo:

Kent de geschiedenis voorbeelden van collectieve hallucinatie? De

[p. 39]

geschiedenis van het okkultisme natuurlijk wel. Maar daar wil ik me niet op beroepen. Voor een collectieve hallucinatie moeten de omstandigheden iets vertonen van een gevoeligheid voor een mentale infectie. Een psychose moet zich meester maken van de massa, die een leider behoeft: Hitler, Billy Graham, Jeanne d'Arc. Een collectieve staat van extase moet de menigte tot een eenheid binden. Suggestie speelt daarbij een rol, evenals de gedisponeerdheid voor een verschijning die de uitdrukking is van in de fysische wereld onbevredigde behoeften van de ziel. Onder extreme omstandigheden schijnt zich zo'n gevoel voor te kunnen doen (mijnwerkers die opgesloten zijn, slachtoffers van het concentratiekamp).

Ongetwijfeld is *De kelner en de levenden* het literaire analogon van zo'n reële situatie; allen nemen daar deel - ieder op eigen individuele wijze - aan een collectieve droom (of visioen of hallucinatie); ongeveer op de wijze van de vijf zieners in die tweede Ierse roman. Onder minder extreme omstandigheden hoeft deze dispositie niet te ontbreken. In mijn jeugd nam een familielid mij eens mee naar een bijeenkomst van de Pinksterbeweging, van welke gemeenschap hij sinds zijn bekering deel uitmaakte. Die samenkomst - het was in het vooroorlogse en voormalige Batavia - vond plaats in wat ik maar hun 'kerk' zal noemen. In feite betrof het een toonzaal. De winkelruiten scheidde de buitenwereld alleen door het glas van het interieur af: een lege vloer, lege muren, en in die ruimte de gelovigen: staande, knielend, ja liggend, of heftig in beweging - kris kras door elkaar. Tot mijn verbijstering scheen er geen leiding te zijn: men riep en zong, ieder voor zich onafhankende klanken, die ik pas later - in de tijd van Charlie Parker en Dizzy Gillespie - plaatsen kon. Dit was de uitstorting van de Geest: Pinksteren. Zij waren

in de Heer, en de Heer sprak met hun tong.

Ik geef graag toe dat hier van visuele hallucinatie geen sprake is. Wat zij ten gehore brachten, waren 'akoasmen': gehoorshallucinaties, - protodada, protobop. Het maakte diepe indruk op mij en bovendien vervulde mij dit met een onbestemde vrees. Wat hoorden zij? Wat maakten zij mee? Nog vaak daarna sloeg ik ze gade door het glas, - zoals de Artifex het chemisch proces volgt in zijn

[p. 40]

fiool.

Later las ik bij Leo Navratil (*Schizophrenie und Sprache*) dat die klankbouwsels gestalte gaven aan verdrongen wensen, veelal van seksuele aard. De versluisde boodschap der klanken verried een structuur, aan die van de droom gelijk, zegt Navratil.

Er is in ieder geval een overeenkomst met het visioen in *De vijf roeiers* die in het oog springt: ook daar de met de droom overeenstemmende structuur: een vader- en een moederfiguur, de moeilijkheden van een Oidipous: de verschijning dus van in de fysische realiteit niet bevredigde begeerten.

Dit visioen, hoezeer ook voor allen gelijk, heeft een meerduidige, psychagogische betekenis. De vijf reageren er ook individueel op (vandaar dat de naam van de priester niet genoemd wordt: die is alleen voor John van belang). Maurice en Pat gaven aan de boodschap geen gehoor. John, Conic en Shaun wèl.

Dan nu de 'thematische' verklaring van Kralt, die ik onbevredigend vond en vind. Met de *Beatrijs* heb ik net zo min moeite als met *De kelner en de levenden*: ik ben niet de rationalist die Kralt tot mijn plezier overigens in mij ziet. Ik ruil graag andere mij toegeschreven kwalifikaties voor deze in. Het is zoals Kralt zegt; het genre doet ons aanvaarden dat mensen na een miraculeuze loutering terug keren op hun basis. Ook Boutens' *Beatrijs* sluit hierbij aan. Maar *De vijf roeiers* is zo'n cyclisch verhaal niet. Het is evenmin surrealisme, magisch realisme, science fiction, geen semi-mythologische roman met centaur en godin, en ook geen Indisch goena-goena-boek. Het is een psychologische roman, vol vormen van orthodox, onorthodox en Iers Rooms-Katholicisme, van persoonlijke religiositeit en een en ander met heidense survivals doorspekt. Een met de psychologie van het bijgeloof verweven toegepaste godsdienstpsychologie. Het karakter van het boek is zo beter, exacter, aanvaardbaarder, doordachter omschreven dan met de versimpelende term "spookachtig verhaal". Want dat gaat maar op voor een deel van het boek, - maar ook voor *dat* deel geldt mijn omschrijving.

In *Ierse en on-Ierse kwesties* heb ik *De vijf roeiers* niet in verband

[p. 41]

willen brengen met ideeën uit *De toekomst*. Dat is niet het probleem waar het mij om gaat. Het gaat erom dat de twee Ierse romans niet gescheiden moeten worden, teneinde een periodisering in het leven te roepen, waarbij *De toekomst* en de *Angst* tegenover elkaar worden geplaatst als centra van daar omheen te groeperen boeken van Vestdijks hand. Waarschijnlijk valt heel zijn oeuvre met die twee boeken in verband te brengen.

Het is waar dat mijn verklaring van *De vijf roeiers* in de *Vestdijkkroniek* (nr. 12) in sommige opzichten afwijkt van die in *De chaos en de volheid*. De nieuwe visie is bevredigender en mag die oude vervangen. Dat ik door het schrijven van *Ierse en on-Ierse kwesties* opeens met twee interpretaties kwam te zitten, spijt me. Ik had natuurlijk moeten zeggen dat ik één interpretatie voor mij voldoende vind, en aan welke ik dan de voorkeur gaf.

Mijn tegenwoordig inzicht - ook niet voor eeuwig, waar de geldigheidsduur van een essay in waarde achtergesteld mag worden bij de diepte van de belijdenis onzer overtuiging - wijst niet alles uit *De chaos* terug. Welke correcties moet ik aanbrengen?

1. De door Vestdijk in *Maatstaf* ('65) opgesomde fouten moeten verbeterd; het gaat hier

om de astrologische duiding der figuren.

2. De plaatsen waar *De chaos* in tegenspraak komt met *Ierse en on-Ierse kwesties*. Dus:

a. Conic - Molly is een moeder-zoon-verhouding;

Molly wordt na Conic's vlucht voor zijn rivalen (vaderfiguren) door Moyna vervangen.

Of Conic ook in háár zorgen verstrikt raakt, vertelt het verhaal niet; zij openbaart zich (nog) niet als 'heks' en evenmin als 'ideale geliefde' al zijn beide aspecten aanwezig (zie hiervoor *De toekomst*, p. 192, waarop ik later trouwens nog terug kom).

b. Keane's spektakelstuk heeft in ieder geval psychagogische betekenis voor Conic en Moyna, misschien ook voor de vier anderen of enkelen hunner, maar toch niet als 'mystisch huwelijk'.

3. Voor alle vijf de roeiers geldt: Coyne de vaderfiguur, Eileen de moederfiguur.

Het ligt voor de hand dat Kralt zijn bezwaren tegen punt 2a zal handhaven; onze inzichten lopen hier te zeer uiteen. Toch kom ik op

[p. 42]

deze kwestie straks nog terug.

Met Kralts opmerking: 'De vijf roeiers is geen religieuze roman' ben ik het eens. Maar ik laat me er niet door weerhouden het boek te zien als een psychologische roman met veel aandacht voor godsdienstpsychologische vraagstukken. Dat strijdt ook niet met Kralts inzicht: 'Het thema is de bedreiging van ons bestaan'. Ook dit boek houdt immers voeling met *De toekomst* en de *Angst*. Je zou van *Ierse nachten* ook kunnen zeggen dat het thema daar is 'de bedreiging van ons bestaan'. Het handelt over de onderdrukking van een vrijheidlievend volk; het werd trouwens geschreven in een tijd toen een vrijheidlievend volk onderdrukt werd. Met de pikante bijzonderheid dat de eerste druk van dit boek verscheen in de taal van de bezetter: over de 'gevaren om ons heen' gesproken!

Ik zei dat in *De vijf roeiers* het gevaar om ons heen op een kwajongensachtige manier gezocht werd. Terecht merkt Kralt op dat niet 'alle gevaar om ons heen' erdoor wordt uitgelokt. Mijn opmerking bedoelde te zeggen, dat de vijf door hun gedrag het gevaar, de gevaren, in ieder geval niet ontlieden, dat zij de risico's door hun baldadigheden eerder vergrootten dan verkleinden. 'Niemand waagt zijn leven voor een grap', zegt Kralt, maar ik weet uit ervaringen in de oorlog opgedaan (en ik ben het tegendeel van een held), dat dit een misplaatste opmerking is. De psychologie van een mens is anders dan Kralt ons wil doen geloven, zeker onder omstandigheden waarin levensgevaar ons ertoe verleidt, het leven niet al te zwaar te tellen. Neem Peter Mac Carthy: met zijn tbc is hij ten dode gedoemd. Hij heeft een vriend, wiens vader zijn vijand is. Zijn gevoelens tegenover die jongen zijn duidelijk ambivalent. Onder vergelijkbare omstandigheden zijn er heel wat mensen geweest, die, omdat ze ten dode zijn opgeschreven, graag een ander mee zouden willen nemen - iemand aan wie ze de pest hebben. Peter beheerst zich. Hij gaat niet uit moorden, hij ontketent bij zijn licht ontvlambare landgenoten geen opstand, hij haalt een grap uit met het bijgeloof als inzet.

Van Ieren kun je een dergelijke paradoxale verhouding tegenover het bovennatuurlijke verwachten, zegt Vestdijk nog, comedianten en spotvogels als het zijn. Daarbij zijn 't gokkers.

[p. 43]

Ik vond Vestdijks tweede Ierse roman 'amusant'.

Kralt heeft enig bezwaar tegen die uitdrukking.

Hij noemt *Demonen*, *Meneer Visser*, *Der Zaubenberg*. Hem treft daarin naast ironie, de ernst. Maar waarom zou ik die boeken geen amusante literatuur mogen noemen? Ik zeg toch niet dat zulke boeken in mijn handen aan gewicht verliezen? Een boek als Han de Wit van Heeresma wordt door lektuur drie keer zo zwaar bij mij, zonder dat het aan lichtvoetigheid ook maar iets inboet en integendeel aan tragiek wint.

Kralt vindt spelen met je leven minder amusant dan een marionettenspel met de dood.

Bij mij liggen die verhoudingen anders. Inderdaad - Agathie Christie! Ik heb nog geen letter van haar gelezen, en ik vrees dat ik me voor haar werk niet interesseer.

Over het 'amusement' nog dit:

Vestdijk noemt op p. 42 van *De toekomst* de idee van de natuurlijk-volmaakte mens een *droom*. Een droom die aan elk menselijk streven ten grondslag ligt. 'Iedere evolutie van de menselijke ziel - haar groei, haar beproevingen, haar bekeerungen, haar morele nederlagen en religieuze bereikingen - wordt op deze alomtegenwoordige en toch ongrijpbare droom uitgezet als op een onzichtbaar coördinatenstelsel'.

Wij kunnen die Eeuwige Mens nooit bereiken, nooit volmaakt of volledig worden, maar: wij stellen ons zelf wèl die eis! Wij streven ernaar en maken 'fouten', *omdat* die fouten wegwijzers zijn naar dit hoge doel en achteraf blijken geen 'fouten' te zijn (als we geen pech hebben).

Het maken van die fouten, dat is het kwajongensachtige, het gebrek aan gevoel voor verantwoordelijkheid: dat is het amusement van deze roman. Zij stelden iets in de waagschaal omdat zij onbewust wisten, dat zij uit wilden stijgen boven hun biologische gegevens. Natuurlijk loop je dan de kans te mislukken. Je wordt dan krankjorum, of je pleegt verraad aan je zelf, of je pleegt zelfmoord. Het eerste overkomt Regan, het tweede Pat, het derde Maurice. Maar over Regan hebben we het straks, en met betrekking tot Pat en Maurice zijn Kralt en ik het eens.

[p. 44]

Minder eens zijn we het, wanneer Conic en John aan de orde worden gesteld. Kralt maakt me dan verwijten in een voetnoot - de zevende. Het plaatst daar een opmerking die mij dwong mij de ogen uit te wrijven. Met mijn notie van Ierland als moederbeeld zou ik niets weten te doen. Ik zou dat ook niet kunnen, 'want Conic die zich van zijn moederbinding bevrijdt, laat Ierland niet los, en van John, die zich aan Ierland bindt, zegt Cornets de Groot zelfs, dat hij op de goede weg is. Maar dan kan Ierland nooit de plaats van de moeder innemen'.

Wat blijkt uit dit oordeel?

Dat Kralt het mechaniek van de losmaking uit de moederbinding niet begrijpt! Johns moederbinding wordt geslaakt. Een plaatsvervangende moeder, Ierland, treedt op. Ik moet Kralt overtuigen met een tautologie! Vooruit dan! John is op de goede weg *omdat* Ierland de plaats van de moeder kan innemen en dus een moeder is' als dat ook *gebeurt*. En nu Conic.

Moyna treedt op als plaatsvervangster van Molly, tot wie Conic zich in een moeder/zoonrelatie verhoudt. Ook Moyna moet 'overwonnen' worden. Treedt ze op als 'heks', dan moet ze symbolisch worden gedood. Doet ze dat niet, dan komt er een mechaniek in werking van 'een plaatsvervangend idealiseren over een reeks van steeds abstracter wordende gestalten, die dan ten slotte in het 'Niets' oplossen'. (Men zie hiervoor verder p. 192 uit *De toekomst*).

Die reeks geef ik hier in de gedaanten die ze voor Conic aannamen: de natuurlijke moeder - Molly - Moyna - Ierland. Bedenken we daarbij dat Conic zich de man uit Het Beloofde Land, Mozes, ten voorbeeld stelt als zijn beeld van de natuurlijk-volmaakte of eeuwige mens, dan zien we hoezeer Ierland hier een geïdealiseerde moederfiguur is - abstracter nog dan het Ierland van John.

Ik weet met het gegeven van Moeder Ierland wel degelijk uit de voeten te komen. Er is geen sprake van dat de werkelijkheid van de roman mijn constructie niet verdraagt. Wanneer Kralt mij verwijt dat ik *De vijf roeiers* een 'lichtvoetige roman' noem, maakt hij een overschrijffout, en begrijpt mij vervolgens niet meer. Ik schrijf dat het boek *in tal van opzichten* een 'lichtvoetige' *avonturenroman* is. En ik bedoel daarmee dat het niet

[p. 45]

'stijf' staat van loodzware *problemen*, niet overal.

Op uitnodiging van Kralt (*Vestdijkkroniek*, 16 p. 6) ga ik nu in op enkele van de argumenten, die hij aanvoert om *Ierse nachten* als een 'religieuze roman' te zien. In zijn ogen vertegenwoordigt Regan Farfrae een mengvorm van de door Vestdijk in *De toekomst* geschetste metafysische en sociale typen.

Nauwgezette lectuur van *Ierse nachten* leert, dat alle drie de typen in dit boek tamelijk zuiver aanwezig zijn.

Zo komt het mij voor dat we in James Farfrae het sociale type kunnen zien, een regent, iemand die sociale rust boven alles stelt, en die, al is hij een Schot, daarbij niet op een paar stuivers kijkt. Zijn godsdienstige belangstelling is nul komma nul, wat natuurlijk niet blijkt uit het feit dat hij Presbyteriaan is, en nauwelijks nog uit dit, dat zijn zoon wordt opgevoed in het geloof van zijn vrouw. Aan het heersend bijgeloof heeft hij vanzelfsprekend lak, en hij verbiedt zijn zoon dan ook naar zulk geleuter te luisteren. Zijn ongeïnteresseerdheid blijkt vooral uit zijn weinig militante houding op het stuk van het bijbelonderwijs. Nog een apart détail: zijn onverstoorbaarheid wanneer Regan een stel heiligenbeeldjes krijgt en daar een plaats voor zoekt in de buurt van zijn schuttersdiploma aan de muur. Ras en geloof spelen geen enkele rol bij deze man. Zijn streven is het om niet met zijn omgeving in conflict te komen - en daartoe behoren ook zijn werkgever en vrouw. Conflictstof gaat bij hem dan ook meteen de doofpot in; hij bewaart een paar geheimen: voor zijn vrouw, voor de landheer, voor de pachters en voor zijn zoon, - allemaal om communicatiestoornissen te voorkomen. Een bevoogdend type. Astrologisch beschouwd een Leeuw, het dier dat in de fabel over de dieren heerst. Zo herkennen wij in Regan het metafysische type. Wie de moeite neemt de karakteristiek van Jaensch te lezen, die Vestdijk samenvat in *De toekomst*, herkent haar wel daaruit. Kenmerkend voor het metafysische type, waarmee het gedesintegreerde van Jaensch goeddeels samenvalt, is het individualisme, welk begrip ik definiëren wil als de cultivering van contactstoornissen, wat Regan dan ook voortdurend doet.

[p. 46]

Nu zal Kralt wellicht zeggen: 'Maar haar sociale bewogenheid dan?' Maar daar valt op te antwoorden dat dit zich beperkt tot Ieren, en van nationalistische trekjes niet vrij is. Nationalisme valt te definiëren als het individualisme van een volk (dit geldt voor de 19e eeuw; in onze tijd zou men beter kunnen spreken van het individualisme van een staat). Religieus beschouwd is haar liefde voor de Ieren een praktische toepassing van 'de Oud-Testamentische mentaliteit, die eigenlijk alleen liefde voor de volksgenoot kende (vgl. Leviticus 19:18)'. Ik citeer hier (uit *De toekomst*, p. 249) een ander kenmerk voor het bij Regan passende type.

Regan maakt bij het scheppen van contactstoornissen gebruik van het wapen dat zij beheerst: het woord, - en van het tegendeel hiervan: het zwijgen. Ook andere vormen van verbale en nonverbale communicatie staan haar ter beschikking: het schrijven, het honend of ironisch lachen, het suggereren, het zichzelf onderbreken, de kunst om iemand beloften af te dwingen, voor hij het zelf goed in de gaten heeft: een mini-propagandabureau. Zij heeft dan ook kritiek op anderen die niet over de macht van het woord beschikken: de briefschrijvers die haar man bedreigen: 'Ze moeten die briefjes nooit te lang maken, want dan gaan ze raaskallen', zegt ze er van - nadat ze Robert stilzwijgend aan zich gebonden heeft: tégen de vader. Ze maakt de indruk van een zeer zelfbewuste vrouw te zijn. Maar ze is zich er niet van bewust, dat juist die macht over het woord en het daaraan klevende gebrek aan spontaniteit haar van de mensen en van de realiteit vervreemdt. Zodat ook deze macht haar individualisme sterk begunstigt, haar neiging zich te isoleren. Maar een echte kringloop is dat toch niet. Want het woord gaat een eigen leven aan bij haar, zoals we nog zullen zien, en sluit haar dan totaal voor de werkelijkheid af.

Dit is natuurlijk niet zo maar ontstaan. De ontwikkeling van haar ziekte is niet van fase tot fase te volgen - een roman is tenslotte geen pathografie. Maar de lezer krijgt een aantal indicaties waaruit zo iets als een ziektebeeld rijst.

Natuurlijk is daar het huwelijk met James Farfrae, vol van wederzijds aantrekken en afstoten der echtgenoten, waarbij niet alleen geheimen,

[p. 47]

pacht en correspondentie betreffende, in het geding zijn, maar ook de vrijwel, en zeker later, tegengestelde verhouding tot een huisvriend (Ulick) die om die kwalificatie (*huis* is voor het metafysische type al bijna *gezin!*) alleen al, door Regan beschermd moet worden.

Haar verhouding tot Ulick is platonisch. *Daarom* gelooft James haar ontkenning van het tegendeel ook niet. Bij 'sociale' types van zijn slag is de gescheidenheid van hoofd en hart, bewust en onbewust, geest en lichaam, vloeiender dan bij types à la Regan; hij gelooft niet echt in het hogere, geestelijke en platonische, en 's avonds gaat hij dan ook naar Ulick op zoek - niet zonder geweer.

Wanneer aan het slot van de roman Sir Percy op overspel zinspeelt, gelooft hij Percy, niet zijn vrouw - en zoekt de dood. Regan heeft met de middelen waarover het type waartoe zij behoort beschikt, getracht hem van haar onschuld te overtuigen: in de laatste van de Ierse nachten zegt ze, met ook voor Robert onherkenbare stem: 'Ik heb getracht hem het geloof bij te brengen, hij is gestorven in ongelof, zoals ik altijd verwacht had. Maar hij heeft mij niet geloofd, dat is het ergste van alles'.

Deze woorden hebben betrekking op haar onschuld, niet op haar bekeringsdrift. Want dat zij op dat gebied geen succes boeken kon, wist ze al vóór het huwelijk.

Was de verstandhouding tussen Ulick en Regan al weinig bevorderlijk voor haar huwelijksleven, Ulicks dood bracht er verder de klad in. Regan wordt hatelijk, en voegt haar man toe, dat hij bij zijn avondwandelingen zijn geweer niet meer bij zich hoeft te dragen.

Farfrae verbiedt haar de nachtwake bij te wonen. Trouwens Robert mag er ook niet heen. Maar beiden gaan tóch. En waarlijk niet omdat Zijne Edelheid Mr. Farfrae - een man van gezag - zo 'goedig' is, zoals Kralt beweert. Hij regeert met recht, rede, stokslagen en een schuttersdiploma over een gemeenschap, als een negentiende eeuwse burgemeester Van Hall en gedraagt zich verstandiger dan deze, als ook onder zijn regime een aantal provo's - Ribbonmen - de zaak op stelten zetten. Hoe brengt een 'goedige' man zijn vrouw terug van de dwalingen haars weegs? Ik zou daar graag es getuige van willen zijn!

De bewening van Ulicks lijk bewerkt de desintegratie van Regans

[p. 48]

zielsvermogens. Zij treedt ongevraagd en naar het schijnt *spontaan* als klaagvrouw op. Door de mentale bacil van haar woord raken de aanwezigen besmet met gevoelens van wrok en haat. Niet zij voert het woord, het woord voert haar, *dwingt* haar. 't Woord dat hier autonoom wordt, het contact met de werkelijkheid verliest, en dat als door een automatisme de tong beweegt - niet de Rede. Dit is geen demagogie meer, dit is al bijna Pinksterfeest, bijna glossolie. Zij zou, ware zij niet alleen geweest, hetzelfde gezegd kunnen hebben. Maar zij is niet alleen. Haar toehoorders dringen aan op vervloeking, en zij *zou* hebben vervloekt - want de psychofysische krachten achter dit akoasme weten van geen matiging - wanneer de komst van Mr. Farfrae het effect van een koude douche zou hebben gemist.

Zij geeft in haar dodenklacht geen gestalte aan gevoelens van rouw, wanhoop, verdriet, troost, berusting in de vergankelijkheid van al het aardse. Wat haar woorden oproepen is veeleer een (gehoors-)hallucinatie, die de structuur vertoont van een droom.

Regan, daar zijn we het over eens, is een religieuze vrouw. En bovendien - tot dit moment - een verstandige.

Het dilemma waarvoor zij zich geplaagd ziet, kennen wij: het ideaal van de natuurlijk-volmaakte mens spoort haar onverbidde aan, in haar bloed, in haar instinkten (wat

nog iets anders is dan de rede!). Naar haar jeugd, ouders en geborgenheid kan zij niet terug. In het huwelijk kan zij ook niet blijven, omdat dit met isolatie en stagnatie gelijk staat. Zij blijft dus waar zij is, met al haar gemoedsspanning gistend in haar: energieën, die zich niet in laten dammen, die voort moeten. En als zij daarin niet mee kan of wil, gaan zij alleen voort, per dictaat, zonder haar, los van haar: op het vrijgevochten, autonome woord. Hiermee is de projectie tot stand gebracht, en de lezer zal begrepen hebben dat ik dit mechanisme niet uit de duim zoog, maar overschreef uit *De toekomst*, p. 96/97. Regan blijft waar zij is? Nee. Ulick is dood. De weg vooruit is geblokkeerd - zij infantiliseert. Ook daarom is de 'vroeg' plaatsing van het eerste deel functioneel: Robert ontwikkelt zich uit zijn bijgeloof tot zelfstandigheid - zij stort in de duisternis van het primitieve terug.

Ik zei dat het akoasme een met de droom verwante structuur

[p. 49]

vertoont. Welk beeld van Ulick rijst er op uit Regans rouwbeklag? Natuurlijk dat van de natuurlijk-volmaakte mens. Zijn tocht over de wereld wordt verbeeld, zijn overwinning van mannen, vrouwen, die vrienden werden. Zijn boodschap dwong hem voort - de boodschap van een uiteindelijke verlossing uit een leven van uitbuiting door onwetendheid en hebzucht. Om die boodschap te verkondigen onder de onderdrukkers verliet hij de onderdrukten (die nu voort moeten zonder hem; dit staat niet ín de tekst, het staat er achter: Ulick zonk weg in het moeras, de 'onderwereld', vanwaaruit hij zal herrijzen, als een plant uit het zaad).

Regans mythe van Ulick heeft ook een andere kant: dat van zelfbeklag, de wens de schuld bij anderen te leggen: in feite de motor van de onder de aanwezigen algemeen levende wens de schuldige(n) te vervloeken.

Van nature al geneigd de werkelijkheid in te perken tot zich zelf, haar gezin, werk, groep, mede-uitverkorenen, 'volk' in Oud-Testamentische zin, zoekt zij bevrediging van haar religieuze behoeften in het ónwerkelijke. Uit haar 'droom', haar 'mythe', spreekt een verontrust geweten. Haar wroeging geldt haar afzijdigheid van haar medemensen, haar gebrek aan liefde daarvoor: haar ontbreekt wat juist Ulick zo in overvloed bezat. Onbewust voelt zij dat haar isolatie een gemis is, een gebrek in haar natuur. Zij is de mensen die Ulick nu ontberen moeten liefde, steun, achting, belangstelling, medeleven, verantwoordelijkheidsgevoel schuldig - kwaliteiten die zij niet heeft. Nu de zachte Ulick er niet meer is, voelt ze behoefte aan een 'sterke man', Sir Percy, die ze binnen wil halen, tegen de adviezen van Vader Kavanagh in.

Deze Vader Kavanagh schetst de lezer samenvattend het verloop van haar 'autisme': 'Ze gaat tóch haar eigen gang; dat is allemaal zo geworden sinds de nachtwake van Ulick Mac Carthy, waarop ze als klaagvrouw gesproken heeft; dat heeft de stoot gegeven tot alles; ze is toen meer van je vader vervreemd geraakt, ze werd feller en haatdragender, zonderde zich meer af...' (cursivering aangebracht).

Toen zij Sir Percy tenslotte 'vond' - het onwerkelijke doel van haar

[p. 50]

religieuze streven - was dit aftakelingsproces al twee jaar aan de gang.

De Ieren zagen een zondebok in hun landheer. Ten onrechte als je de man meemaakt, maar hij is dat misschien toch méér dan de middelaar die Regan in hem zag: voor haar is hij al bijna het Lam Gods! De gebeurtenissen bij en tijdens zijn komst, een jaar later, versnelden de ineensstorting van haar geest. Er blijkt dát er al een middelaarsfiguur was: James Farfrae. Er is een middelaar, die de 'schulden' afbetaalde die Regan *niet* betalen kon, en die hij betaalde met zijn dood. De werkelijkheid ontpopt zich voor haar, het inzicht dat zij in een schijnwereld geleefd had, al die tijd, een wereld van woorden, die

zich van de psychofysische realiteit had losgezongen, zal ik maar zeggen. Wat aan het slot van de roman gebeurt, is werkelijke glossolalie, bezetenheid. Haar wapen, het woord, richt zich tegen haar. Interessante bijkomstigheid: Regan is astrologisch beschouwd een Schorpioen.

Het derde type, de mystisch-introspectieve mens, wordt in deze roman vertegenwoordigd door Robert. Dat hij introspectief is, blijkt uit het eerste deel: het geeft er overvloedig de bewijzen voor. Dat hij mystisch is aangelegd, valt af te leiden uit twee feiten: de eeuwige mens wordt door hem niet als metafysische werkelijkheid gesteld; hij ziet die eeuwige mens evenmin als symbool van de te verwerklijken natuurlijk-volmaakte mensheid.

Hij omschrijft zijn tussenpositie zelf als volgt: de zoon, 'die nu de drager was van hun beider geheim, dat van (zijn vader) en dat van zijn moeder; en dat gaf (hem) die bepaalde () eenzaamheid van de bemiddelaar, die niet bemiddelt, die niet samenbrengt, die alleen maar het midden houdt en geen partij mag kiezen'. Astrologisch een Weegschaal, evenals zijn schepper. In feite: de evenaar van die weegschaal. Een vredestichter, al is hij dat pas achteraf - terwille van eigen gemoedsrust.

Wie is Sir Percy? Een zondebok voor de een, het Lam Gods voor de ander. Voor Robert vertegenwoordigt hij beide aspecten, op dezelfde manier als Moyna twee kanten in zich verenigde voor Conic.

Het eerste deel heeft daar veel mee te maken. De kleine jongen

[p. 51]

Robert vraagt daar naar het woord van afwezigheid. Hij verbindt dit woord met de eigenaar van het kasteel. Dat is zijn vader. Nee, toch eerder zijn moeder, volgens een van de vrouwen. De vraag doet zich voor of het misschien de Pooka toebehoort? Dat komt de landheer ter sprake: *toen* al werd Sir Percy belast met inhouden die hem voor Robert tot een vaderfiguur konden stempelen: schrik (de Pooka), bewondering (Percy was méér dan een vader, want een afwezige die door een vader vervangen moest worden): ambivalentie.

Die ambivalentie treedt ook aan de dag, als Sir Percy opeens wel aanwezig is. Schrik en verwarring bij de eerste aanblik, bewondering daarna voor Percy's onverstoorbaarheid en flegma, zijn rijkunst en *scherpschutterskwaliteiten*. Die twee laatste dingen: Sir Percy is een Boogschutter.

Men moet zich afvragen of bij de 'roerloosheid' niet een ouderfiguur zich openbaart, een halfgod, een god, een sterrenbeeld, - een spiegel. Een figuur die twee kanten in zich verbergt, waar zijn adept zijn voordeel mee moet zien te doen.

Ik wil het hierbij laten.

Op de meeste van Kralts argumenten ben ik dit keer ingegaan, al kostte me dat direct een nieuwe interpretatie van *Ierse nachten*. De vroege plaatsing van het eerste deel (dat m.i. door de chronologische volgorde der jaartallen voldoende gerechtvaardigd wordt); Peters 'bijgelovigheid', de isolatie van de moeder; de 'mythe' van Ulick, Regans confrontatie met Percy - ze kwamen bij mij aan bod. Met het gevolg dat ik concluderen moet dat *Ierse nachten* veel meer een demonstratie is van Vestdijks 'typen' onder moeilijke omstandigheden (die soms aan de oorlog doen denken), dan een 'religieuze' roman. Ik zit nog met één vraag, de vraag waarom Kralt Leopolds kwatrijn, dat hij voor zijn motto benutte, halveerde. Doelt hij daarmee op een beperkte horizon bij mij? Dan ben ik deze keer wat scheutiger geweest, want mijn kruik is natuurlijk niet leeg. De kruik van een waterman is nooit leeg.

Leiden, 1-4 augustus 1977

Een fantasia

R.A. Cornets de Groot

Over: S. Vestdijk, 'De fantasia', in: S. Vestdijk, *Verzamelde verhalen*, Amsterdam, 1976, p. 367-474. N.a.v. H. Bekkering en F. von Meyenfeldt, 'Fantoche', in: *Vestdijkkroniek*, nr. 21 (sept 1978), p. 29-35.

Bron: *Vestdijkkroniek*, nr. 23 (mrt 1979), p. 30-35.

[p. 30]

De bundel *De fantasia* van Vestdijk bevat een reeks onderling samenhangende verhalen, waarvan het thema is: amor fati. 'Amor fati' is in ieder geval de gedachte, waarmee Delafitte zijn brief besluit; het is het besluit van het eerste verhaal, tevens titelverhaal. Het laatste verhaal uit de bundel brengt die gedachte in beeld: hier voltrekt zich de apotheose, de opneming 'onder de sterren' van de windekelk¹). Vestdijk moraliseert in deze bundel. Wel niet zo sterk als in bv. *Mnemosyne in de bergen*, maar toch merkbaar genoeg voor wie de samenhang der verhalen in het oog houdt.

De compositie van de bundel zou vele pennen in beweging kunnen brengen: zij is zeer gecompliceerd. Maar om het eenvoudig te houden - en dat is voor het doel dat me voorzweeft voldoende - stel ik voor dat we globaal een scheiding zullen maken tussen verhalen op 'de manier van de werkelijkheid' geschreven, en de verhalen waarin het 'psychische' allerlei vormen aanneemt: visuele beelden, die naar 'buiten' geworpen kunnen worden ('geprojecteerd') om daar als 'werkelijkheid' dienst te doen, maar die evengoed benut kunnen worden als meditatiesymbool, als aanleiding tot introspectie, zelfkennis, als zinnebeeld dat men op de eigen zielsprocessen betrekken kan. De zojuist aangeduide scheiding zou ik dan trekken tussen de twee verhalen *Drie vaders* en *De kluizenaar en de duivel*. Wel ontbreekt natuurlijk het 'psychologische' in de eerste reeks niet (Delafitte, bv. uit *De fantasia* aanschouwt, blijkens zijn brief, een 'projectie' in de 'metafysische' zin van het woord, maar doorziet in een moment van luciditeit toch het 'subjectieve' karakter ervan, waardoor hij het van introspectieve tegenwichten kan voorzien, met heilzaam gevolg voor zichzelf), maar beslissend in die eerste verhalen is toch het realiteitsgehalte (dat geldt natuurlijk ook voor een verhaal als *Arcadië*: de lezer leze het met het oog van de tijdgenoot der verhaalpersonages).

Wanneer ik (bv. in het onderwijs) oningewijden in Vestdijks typologie uit *De toekomst der religie* een idee moet geven van zijn drie types - het 'metafysische', 'sociale' en 'mystisch-introspektieve' -

[p. 31]

neem ik graag mijn toevlucht tot Rodenko's gedicht *het beeld*. Men krijgt door lectuur ervan een indruk van de verschillende manieren waarop mensen zich tot een (denk-)beeld kunnen verhouden. Sommigen vergoddelijken het en stellen het als werkelijkheid buiten zich (*er waren er die het herkenden en luide namen gaven...*): zij zijn verwant aan het 'metafysische' type. Anderen zien er het beeld van de heilstaat in (*... on a inventé le plus jamais pleuvor*): zij zijn aan het 'sociale' type verwant. Het beeld *is* voor de één, voor de ander *zal* het eens *zijn*. Maar voor de ik-figuur uit dit gedicht - representant natuurlijk van het mystisch-introspectieve type - 'is' het beeld niet, integendeel: het wordt voortdurend afgebroken en het vernieuwt zich voortdurend: het is *in wording*. De 'ik' projecteert ook niet: de projectie wordt door hem in de introspectie opgeheven: het zinnebeeld wordt doorzien als een 'subjectief' visioen. Het 'psychische' herkent zichzelf in

een schijnbare realiteit, en die moet daarom ook niet tot een 'werkelijkheid' worden opgeblazen.

In hun interpretatie van *Fantoches* uit de bundel *De fantasia* gaan Harry Bekkering en Fokkeliën von Meyenfeldt niet uit van de samenhang van de verhalen uit de bundel. Terecht spreken zij dan ook van een 'voorlopige' interpretatie (*Vestdijkkroniek* 21, p. 55). Ook het *genre* waar *Fantoches* onder valt, laten zij onbesproken, al besluiten zij tot iets als een 'droom'. (Het genre is niet erg wijd verbreid in onze letteren. Heere Heeresma is er een meester in, men zie: *Heeresma helemaal*, p. 11 tot p. 30; evenals Adriaan van der Veen, men zie: *Oefeningen*, met een inleiding van... Vestdijk, die in dit verband spreekt van 'introspectief-fantastische' literatuur). De aanpak van de twee auteurs berust op de (tegenwoordig alom aanvaarde) gedachte, dat een lezer een literair werk op en om zichzelf moet kunnen lezen. De samenhang die een auteur in een verzamelbundel aanbrengt, de auteursintentie, die daaruit blijken kan of erachter schuil gaat, zijn geen belemmeringen voor een dergelijke lectuuroppvatting, die trouwens zijn voordelen heeft, mits men op zijn intuïtie vertrouwen kan.

[p. 32]

Intuïtief voelen Bekkering en Von Meyenfeldt ook aan, dat de ikfiguur op een plaats uit zijn verleden terug keert, want nergens in Vestdijks verhaal staat dat met zoveel woorden. De zinnen: 'Het duurde vrij lang, voor ik tot de ontdekking kwam dat het (kasteel) de laatste jaren als sanatorium werd gebruikt. Maar toen had zich het seigneurale beeld reeds in mij vastgezet', betekenen dat de ik van een vooroordeel uitging, dat pas door autopsie op het kasteel werd weggenomen. Het besluipen van kastelen is een sport van hem ('Zoals bij andere kastelen vogelstemmen, zo hadden mij hier mensenkelen naderbij gelokt'). Maar het eigenaardige is, dat de ik zijn beschrijving van het landgoed niet van de periferie af naar het centrum toe begint, maar juist andersom! Er is op de top van de heuvel een kasteel; het hele landschap doet heuvelachtig aan. Er is een doolhof van (taxus-) hagen, een besluiteloze wirwar zelfs, vlak bij het huis; er is een dubbele oprijweg, op het verenigingspunt waarvan de sparrelaan naar buiten voert. Wat is dat voor een kasteel? Welke plattegrond levert dit op? Het is het moederlichaam, en *daarom* is het een 'terugkeer' naar een plaats uit het verleden: het is het terugverlangen naar de zorgeloze jeugd. Wij kunnen dit makkelijk inzien, wanneer we letten op het infantiele karakter van de associaties van de ik. Hij denkt aan verzorging: ziek zijn is voor het jonge kind een prettige periode van verwend worden. Aan feest, denkt hij: aan oranje limonade, oranje lampions, aan een poppenhuis, aan fantoches, aan een docteur Bolonais, aan een bloem, aan zelfuitdossing: bij mannen heeft dat iets weerloos en onnozels, denkt hij nog: het heeft iets uitgesproken infantiels!

Hij speelt verstoppertje, hij ziet een optocht met lichtjes... Het is een ontwerp naar het model van het psychische, en het psychische hier heeft één einddoel: de loswikkeling uit de moederbinding (en uit die van de vader, docteur Bolonais). Om dat duidelijk te maken aan het Ik van de ik richtte het psychische de dwaalweg zó in, dat die van het kasteel naar de buitenwereld voerde, - naar die beklemmende sparrenlaan. Aan het begin van die laan, als een grens wordt overschreden - de slagboom - overwint de zoon de vader, die dan ook in het niets oplost. Bevrijd van die man, bevrijd ook van zijn rivalen, 'de andere patiënten'²⁾, staat het Ik van de ik

[p. 33]

in de wereld: autonoom.

Heel het spel tussen de ik en de excellente docteur was een spiegelgevecht: een 'fantasia'.

U ziet: dat is een andere uitkomst dan die van Bekkering/Von Meyenfeldt. Voor hún verklaring stond de 'metafysische' projectie model, en dat is toch ook begrijpelijk, omdat die tot op zekere hoogte gelden kan. De conclusie: 'de excellente docteur is een beeld

van de Dood' is denkbaar; de door de beide auteurs gegeven opsomming van 'doodssymbolen' voert de stroom der gedachten ongetwijfeld in die richting. Maar die conclusie houdt ook in dat de libido niet los kan komen van het Ik, dat m.a.w. de 'kertassa'³⁾ er niet in slagen zal, het levend water in de put weer te doen opstijgen en stromen - zodat de moederbinding niet zal worden geslaakt. En dat is in tegenspraak met het slot van Vestdijks verhaal... Daar immers, deelt de ikfiguur mee, dat hij geen waarde hecht aan de lichtjes in de verte. Hij doorziet die als een illusie. Iets meer gewicht kent hij toe aan het licht van de docteur; maar ook dat herkent hij als een schijnwerkelijkheid! Hij objectieveert het niet: hij begrijpt dat hij van doen heeft met een 'subjectief' visioen, en daarom hoeft hij anderen niet lastig te vallen met vragen inzake de herkomst en de aard van al dat licht. Die hierboven genoemde tegenspraak is in feite de vingerwijzing, dat de 'metafysische' verklaring tekort schiet. De auteurs van die interpretatie voelden trouwens ook aan dat er moeilijkheden waren. Vestdijks laatste zin is in hun optiek 'moeilijk te plaatsen' (*Vestdijkkroniek 21*, p. 31). Daarom zijn de conclusies waartoe zij komen in hoge mate onbevredigend. Een werkelijk 'metafysische' verklaring zou hebben moeten besluiten: het Ik blijft in het onbewuste hangen, vindt daar geen voedsel en sterft af (een voorbeeld van zo'n constructie die tegemoet komt aan de 'metafysische' verklaring vinden we in *De oubliette*). De 'doodssymboliek' zou in zo'n verklaring verbonden zijn met angst, verschrikking, beklemming, maar niets van dit al: noch in het verhaal zelf, noch in de uitkomsten van Bekkering/Von Meyenfeldt. Zij leiden uit het verhaal af dat 'voor Vestdijk alle mensen marionetten zijn en de dood een onderdeel van de komedie van het leven' - wat toch een absurde gevolgtrekking is als men het werk

[p. 34]

van Vestdijk kent. De 'mystisch-introspectieve' verklaring die ik hanteer, bevredigt volledig, ook bij de verklaring van Vestdijks laatste zin uit dit verhaal. Ze sluit de 'metafysische' benadering uit, en komt ook niet tot de conclusies die Bekkering/Von Meyenfeldt trekken. De mystisch-introspectieve verklaring interesseert zich ook absoluut niet voor de karakters van marionetten en de Dood, om de eenvoudige reden dat het mystisch-introspectieve type per definitie niet projecteert.

Noten

1. Op de achtergrond van de lectuur blijft doorlopend de vraag werken: 'Kan men zijn lot beminnen?' Onder die titel schreef Vestdijk destijds een essay (in *De leugen is onze moeder*), waarbij de in *De fantasia* opgenomen 'verhalen' - ik gebruik deze term hier in oneigenlijke zin: het verhaal van de windekelk is een 'fabel' - als illustraties te gebruiken zijn. Zo slagen bv. Delafitte en de windekelk, evenals de ik-figuur van *Fantoches*; de ik-figuur van *Arcadië* wijst zijn lot af: de 'eeuwige' wederkeer der dingen schrikt hem af. In *Onder barbaren* (in welk verhaal Vestdijk een schitterende psychologie van de Waterman geeft, maar dit tussen haken) bemint de hoofdpersoon weliswaar zijn lot, maar men dient zich af te vragen, of Lucius Afer niet beter af is - ten slotte - dan hij.

[p. 35]

In vergelijking met de duivel uit *De kluzenaar en de duivel* is deze geraffineerde intrigant iets duivelser dan de goedmoedige zak die de kluzenaar in het verderf stort. Is dat trouwens wel het geval? Abell (*Vestdijkkroniek 14*, p. 9 vv.) meent van wel. Men kan m.i. niet blind zijn voor het feit dat deze kluzenaar zó uitzonderlijk is in vergelijking met andere - Abell draagt er het bewijsmateriaal voor aan - dat men stellen mag, dat hier de kluzenaar meer is dan zijn fatum, en dat hij in dit spiegelgevecht (een fantasia) de duivel de baas is (hij doet zijn werk als duivel en als hoer met een zekere tegenzin: hij heeft medelijden met zijn slachtoffers en deernis met de prins. Maar als jongeling heeft hij plezier in zijn werk. Bij zijn terugkeer naar de spelonk zegt hij dat met zoveel woorden: 'Ik heb er geen spijt van', d.i. 'Ik bemin het lot dat me ten deel viel'. De duivel maakt bovendien een rekenfout: als het duivelse na drie maanden van de kluzenaar afviel, dan moet na die termijn ook het goddelijke afvallen van

de duivel en dan is zijn bewering: 'Ik ben behalve de duivel ook nog God' grootspraak. De kluzenaar beseft dat misschien, maar breekt de conversatie af: 'Ik veracht u te diep voor verder redetwisten'. In ieder geval is de kluzenaar niet de liefdeloze machtsfiguur die Abell van hem maakt).

In *Een strenge winter*, een sprookje, werkt de suggestie dat een primitief, onvolwassen, ja onbenullig leven, met betrekking tot het 'amor fati' niet vergeefs hoeft te zijn: het meisje vereenzelvigd zich met de ruimte waarin het zich zo graag verliest. De legende van het prieel heeft een ingewikkelder achtergrond die raadselachtig blijft, als men *De toekomst der religie* er niet bij raadpleegt, m.n. de paragraaf 'Klein duimpje en de reus' (p. 147, 2e druk). De twee overgebleven verhalen (*De ongelovige Pharaoh* en *Drie vaders*) hoeven geen nadere toelichting, m.i.

2. Met deze woorden duidt de excellente docteur niet alleen de andere patiënten aan, maar ook zichzelf. Zij zijn of waren allen 'rivalen' van de 'zoon': zij werden in het kasteel (d.i. door de moeder) met zorgen omringd.

3. Zie voor de verklaring van dit woord en de passage die erop volgt het titelverhaal van de bundel *De fantasia* (Bezige Bij, 1958), in het bijzonder p. 46.

Rudy van der Paardt een betrouwbare gids

R.A. Cornets de Groot

Over: Rudi van der Paardt, *Over de Griekse romans van Simon Vestdijk*, Amsterdam, 1979.

Bron: *Vestdijkkroniek*, nr. 26 (december 1979), p. 63-68.

[p. 63]

Bij de *Amsterdams wetenschappelijke uitgeverij* verscheen in de *Synthesereeks* een tweede boekje over werk van Simon Vestdijk.

Na J. Pop, *Over de koperen tuin* van Simon Vestdijk is er nu van Rudy van der Paardt: *Over de Griekse romans van Simon Vestdijk*. Het werk is bij deze auteur in goede handen; hij heeft zich kennelijk met veel animo en plezier in de drie Griekse romans van Vestdijk (*Aktaion onder de sterren; De vermindte Apollo; De held van Temesa*) verdiept. De mensen tot wie hij zich richt - niet in de eerste plaats de mensen van het vak in het klassieke of literaire, maar scholieren, studenten, lezers zonder 'encyclopedische kennis van de Griekse Oudheid' maar met enige notie van zaken, die ook Vestdijk bij hen bekend veronderstelt - kunnen met dit boek actief uit de voeten, te meer, waar de schrijver verstandig genoeg is, om nog wat werk over te laten aan hun eigen initiatief, zoals bv. de bestudering van het perspectief in de romans, en de verteltechniek. Van der Paardt behandelt de Griekse romans dan ook speciaal als historische en als ideeënromans, wat mij, vooral wat het laatste betreft, ook het meest interessant toeschijnt. Een gids op wie wij ons kunnen verlaten, voert ons niet langs lijnen, die we ook zelf wel hadden kunnen programmeren, maar langs deze, die ons in aanraking brengen met de gedachtenrijkdom, die letterkundig werk menigmaal, (en Vestdijks werk nu eenmaal altijd) bezit, en waar wij, zonder gids, in zouden verdwalen.

In wijze zelfbeperving en zonder vertoon van geleerdheid, maakt Van der Paardt de lezer een beetje wegwijs in de wereld van de Griekse Oudheid en mythologie (waarop ik aanstonds terug kom); hij gaat na hoe Vestdijk zich verhiel tot beide, wat de historische roman eigenlijk betekent voor deze schrijver, en komt m.b.t. dit laatste tot de conclusie, dat het nauwelijks zinvol is, bij hem een onderscheid te maken tussen 'historische' en 'contemporaine' romans. Wanneer het geoorloofd is, hier al een opmerking te maken, zou ik willen zeggen dat dit onderscheid mogelijk wegvalt, doordat Vestdijks personages, hoe ver terug- of weggeplaatst ook (in een

[p. 64]

historische roman bv, of in één, waarin geen tijd aanwezig schijnt in de ook al onbegrijpelijke ruimte van *De kelner en de levenden*), hedendaags zijn in hun psychologie, al is hun *Umwelt* nog zo historisch, zo hedendaags of (anti-)utopistisch ingekleed. Bovendien is hun problematiek van universele aard. Er is niet zoveel onderscheid tussen Aktaion en Richard Haack van Rheden op het stuk van hun streven naar duurzaam geluk. Ook dat maakt ze tot 'tijdgenoten'. Deze zaken zijn het, die een 'multi-disciplinaire' aanpak van de romans mogelijk maakt.

Van der Paardt geeft een beknopt en juist overzicht van Vestdijks typologie uit *De toekomst der religie* (p. 93), gaat in op mogelijkheden die de psychoanalyse biedt (p. 94), en duidt van vrijwel alle door hem genoemde personages het astrologisch (geboorte)-teken (waarbij hij - en dat is voor hem nog niet eerder vertoond - ook de relaties tussen de tekens, zoals de astrologie die begrijpt, becommentarieert). Waardoor

het hedendaagse óók in het 'universele' wordt opgeslorpt. Commentaar levert Van der Paardt natuurlijk ook op andere recensenten en critici, die zich met deze drie romans bezig hielden: zijn 'receptie-esthetische' notities bieden daartoe voldoende ruimte, vooral bij iemand die als hij daarmee weet te woekeren. Op overeenkomstige wijze benut hij de 'historisch-genetische' paragrafen, vol wetenswaardigs op het terrein van wat wel en wat niet met 'de' historie in overeenstemming is. Broodnodig in dit opzicht is de paragraaf over de roman *De held Van Temesa*. Ook hier is er natuurlijk ruimte om andere commentatoren aan de tand te voelen, als dat - in een enkel geval - nodig blijkt. Boeiend is dit spuurwerk, dat deze classicus zeker is toevertrouwd, in hoge mate.

Ik kom terug op de klassieke Oudheid en de mythologie en op hun betekenis voor Vestdijk. Het is misschien moeilijk om precies te zeggen, wat nu eigenlijk de 'bekoring van het verleden' uitmaakt, omdat dit hele begrip 'verleden' nogal abstract is. Concreter is een periode. Men kan voor een zekere periode een zekere voorkeur hebben, en Vestdijk had die voor bv. de Griekse oudheid als kind al, via de mythologische voorstellingen, - dus via de beeldende kunsten. Interessant hierbij is, dat Van der Paardt vaststelt, dat

[p. 65]

Vestdijk bij het verschaffen van informatie over zijn werkwijze niet graag het achterste van zijn tong liet zien (vgl. bv. p. 16 en p. 42). Vreemd is dat natuurlijk niet: er is geen enkele reden te bedenken, waarom een schrijver uit de doeken zou doen, hoe hij doet, wat hij doet, en er zit m.i. zelfs iets onsportiefs in de poging de smid zijn geheim te ontfutselen, niet door studieuze lectuur, (met alle kans op mislukking), maar door mondelinge en/of schriftelijke gedachtenwisseling. Doet de geïnterviewde immers maar voor een deel mee, dan zegt men achteraf: 'Wat een terughoudende man!' en dat lijkt me een misplaatst verwijt. Maar heel deze tirade terzijde! Op p. 104 komt Van der Paardt tot de conclusie: 'Vestdijk voelde kennelijk weinig affiniteit met die periode uit de Oud-Griekse geschiedenis die in onze schoolbanken centraal staat: de bloeitijd van Athene, de 'gouden eeuw' van Pericles.' Ik vraag het mij af.

Het moet toch juist die bloeitijd geweest zijn, waarin de beeldende kunstenaars de voorstellingen uit de mythologie gestalte gaven, die Vestdijks belangstelling voor de Oudheid gaande maakte. In zijn *Griekse sonnetten (Gestelse liederen)* getuigt hij van die liefde. Wanneer Vestdijk dan ook in zijn romans zich tot 'overgangperiodes' beperkt, zoals Van der Paardt terecht opmerkt, dan is dat m.i. te verklaren uit zijn algemene afkeer van het 'klassieke'.

De eeuw van Pericles lokt hem als romancier matig aan, omdat hier geen kikkers op de weegschaal kunnen worden gelegd. In de cyclus *Griekse sonnetten* bindt de structuurgedachte de afzonderlijke 'tegengestelde' - gestalten totdat in het eind toch een 'evenwicht' de uitkomst is van de reeks. Zij is te rustig, deze eeuw, te oud, te olympisch, teveel het midden-zélf - waar hij er (in zijn hoofdpersonen) op uit is, voorlopig alleen nog maar naar dit midden te *streven*. Daarom ook heeft hij geen behoefte aan 'superhelden' (p. 18), maar aan helden, die het eens moeten zien te worden èn met Dionysos èn met Apollo - als ze geen pech hebben...

Dat is de 'filosofische' kant van de romans. Van der Paardt besluit zijn boek volkomen terecht met de accentuering van dit aspect in het hoofdstuk *De Griekse romans en de 'eeuwige strijd'*, - nl. deze tussen licht en donker, Apollo en Dionysos, het bewuste en het irrationele. Het is de poging de dualismen te overwinnen (p. 65).

[p. 66]

Het zij mij toegestaan, hier nog één kwestie in détail te bespreken, - een terminologische: als aanleiding tot een correctie op wat ik elders ooit over *Aktaion onder de sterren* heb beweerd en tot illustratie van wat die 'eeuwige strijd' behelst.

Van der Paardt betoogt, dat *Aktaion* (ik duid de roman maar met een 'roepnaam' aan, omdat ik de hedendaagse gewoonte van aanduiding met initialen, waar ook Van der Paardt aan toegeeft, afschuwelijk vind: net of je niet van het boek houdt) geen

'historische' roman is, omdat Cheiron immers geen historische figuur is. Maar - zegt hij - een 'mythologische' roman is het evenmin; daartoe is er te veel dat wèl historisch is. Hij spreekt dan ook (op p. 32) van een 'historisch/mythologische' roman, en dat klinkt natuurlijk ook beter, al is ook deze typering m.i. niet helemaal juist (al weet ik geen aanvaardbaarder term; maar dit is niet erg: wie kritiek uitoefent, evt. afwijzende, is niet verplicht naar alternatieven te zoeken). 'Mythologie', dat is de 'administratie' van mythen - in dit boek dus het werk van Musaios (en Autonoë). Het 'mythische' daarentegen is in het religieuze verankerd. In wezen is de roman een 'mythische', want hij handelt over het ontstaan van iets dat uit het religieuze voortkomt en dat aan het religieuze gevoel, de religieuze behoeften tegemoet treedt: de nog niet gecatalogiseerde mythe van Artemis.

Aktaion, een individualist, een 'metafysisch' type, schept (mede - hij is daarin natuurlijk de enige niet) haar eredienst; Cheiron, 'mystisch-introspectief', waarschuwt hem in het bijzonder voor onverdraagzaamheid (die hij, als een echte pedagogos, niet Aktaion verwijt, maar Artemis - en evt. alle andere individuele goden toeschrijft). In mijn hierboven bedoeld essay, *De artistieke opbouw van Vestdijks romans* (in *De gids*, 1962) noemde ik de roman een allegorie. Ik zou dat nu iets voorzichtiger formuleren: het boek heeft allegorische kwaliteiten. Aktaions eenzijdigheid bracht ik destijds in verband met de idee van de integriteit, de mens die niet wil transigeren - dus: met Ter Braak, aan wiens nagedachtenis het boek is gewijd. Van der Paardt komt, na veel wikken en wegen, waarbij hij met alle begrip bovenstaande opvatting het volle pond weet te geven, toch tot een andere conclusie. Argumenterend dat

[p. 67]

Ter Braak als 'de Reinaert van Eibergen' de 'hogere' en de 'lagere' kwaliteiten in zich belichaamt, die ook in de paard-mens Cheiron gestalte kregen, komt hij ertoe Ter Braak eerder met Cheiron te vergelijken, dan met Aktaion. Daar is weinig tegen in te brengen, geloof ik; alleen dit: dat Aktaion toch ook, alvorens als ster aan het zwerk te mogen prijken, eerst in een dier - een hert - veranderd werd: het 'lagere' werd door de honden verslonden. Juist op dat moment verliest ook Cheiron zijn 'paard'-kant, alvorens in een soort van Grieks Nirwana te worden uitgeblust. Maar dat is om het kosmisch evenwicht niet te verstoren: de weegschaal die Vestdijk is, voert tot deze 'systeemdwang' (zie mijn opstel *De chaos en de volheid*, 1965, p. 190). Waar het om gaat, is dit: *De mythische* grondidee - de idee van de integriteit - onthult zich in dit spel van metamorfosen als het 'duistere', dionysische, irrationele aspect, dat met het 'lichte', apollinische, bewuste: de idee van de verdraagzaamheid, in wezen één is, hoezeer ze ook, op het eerste gezicht onverzoenlijke tegenstellingen lijken. Zo komen Van der Paardts en mijn opvatting in een derde bijeen: Cheiron en Aktaion vormen in wezen een eenheid, 'zijn' de twee kanten in Ter Braaks persoonlijkheid, die Vestdijk onderscheidt: de 'critische cultuurfilosoof', de 'jager' en de 'élitevormer', de 'pedagogos' (*Ter Braak na de oorlog*, in de bundel *Over Menno ter Braak*, 1949, Amsterdam).

De ambiguïteit in deze roman is groot, omdat ze tegelijkertijd een aantal aspecten van tegengestelde aard vertoont. Tot men erachter komt, dat de eenheid van die schijnbare tegenstellingen juist de werkelijkheid van de roman uitmaken.

Dat is anders in de beide andere romans. Daar mislukt de overwinning op de dualismen. De 'verstoktheid van het Ik' is een te opvallende trek van zowel Diomos als Plexippos. Ik beschouw *De held van Temesa* trouwens eerder als een tegenhanger van *Ierse nachten*, d.w.z. als een genegativeerde 'sociale' roman: eerder als de roman van een stad, een volk, dan als de roman van de priester van Polites. Een stad, waarin men, onder invloed van religieuze aberraties (en er is hier geen Cheiron die ertegen waarschuwt) gemakkelijk tot domme wereldvreemdheid raakt (de bokser, Euthymos, kijkt met minachting op Temesa en haar bewoners neer),

[p. 68]

en bij crises in een massapsychose terecht komt. De stad is geestesziek; de ziekte heet

Polites: een mythologische macht, die het 'apollinische' verduistert, in slaap wiegt. Tot Apollo - via Delphi - zelf ingrijpt, en zijn bokser stuurt om Polites uit de weg te ruimen. Maar Apollo legt het af: zijn strijder wordt vermoord en de verlichte geest van de priester trekt uitsluitend profijt uit de gebeurtenissen voor de priester, die duisternis gewenst acht. De stad blijft dus ziek, al zijn de verschijnselen van die ziekte zo goed als onwaarneembaar; zij ging ook ten onder ten slotte - geen mens weet waar Temesa ligt.

Samenvattend kunnen wij zeggen, dat Van der Paardts boek betrouwbaar is in zijn informatie, en tot discussie uitlokt, juist omdat hij zich niet tot het historisch-kritische beperkt, maar ook het 'filosofische' in zijn beschouwingen betreft, teneinde op zoek te gaan naar de intelligibele eenheid in de verbijsterende veelheid van Vestdijks werk.