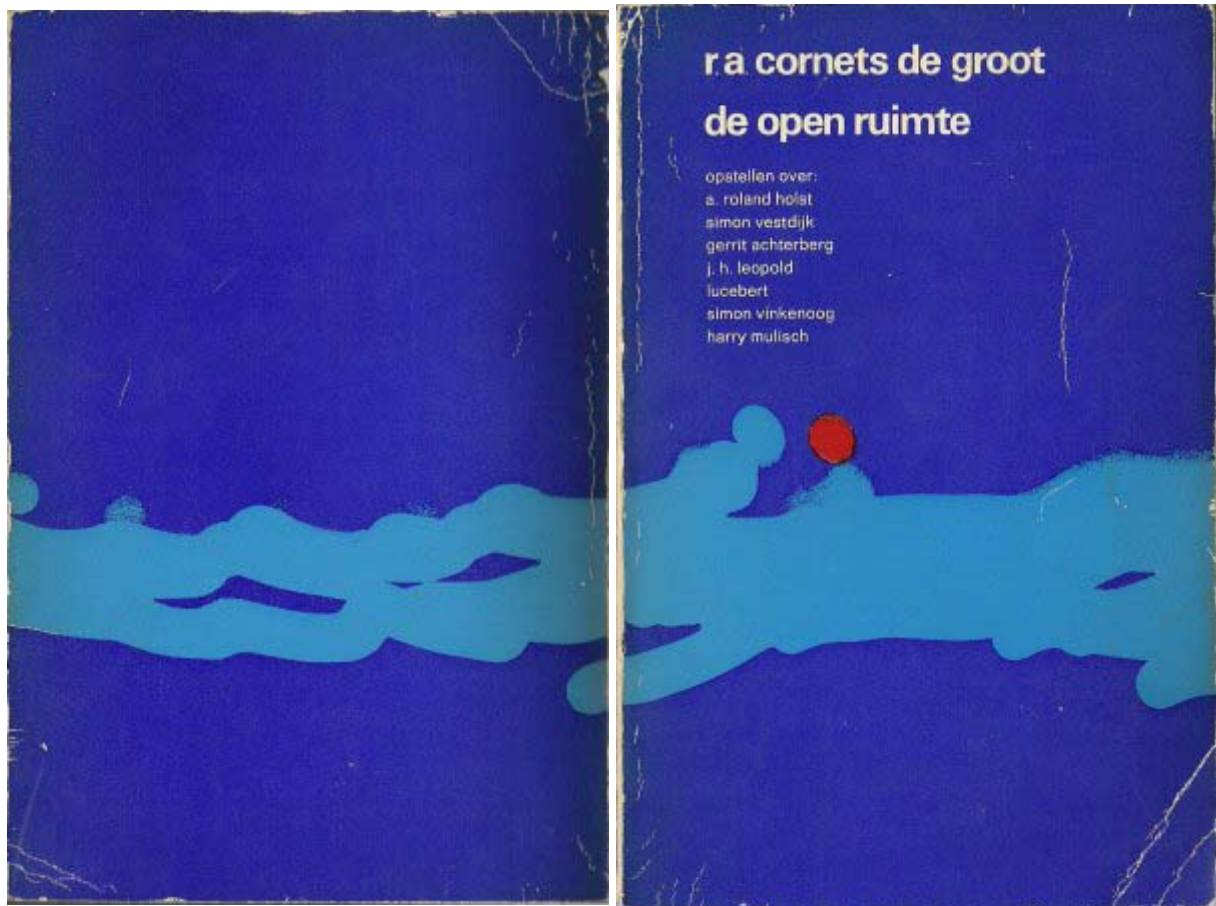


de open ruimte
r.a. cornets de groot



bron

r.a. cornets de groot, 'de open ruimte'. Bert Bakker / Daamen NV, Den Haag 1967, p. 1-192

algemene opmerkingen

Dit bestand biedt, behoudens een aantal hierna te noemen ingrepen, een diplomatische weergave van *De open ruimte* van R.A. Cornets de Groot uit 1967.

redactionele ingrepen

Bij de omzetting van de oorspronkelijke uitgave naar deze publicatie is de oorspronkelijke paginering buiten beschouwing gelaten. Doordat de rechterkantlijn in de oorspronkelijke uitgave niet is uitgelijnd en nieuwe alinea's niet worden ingesprongen, valt niet steeds met zekerheid te zeggen waar een nieuwe alinea begint. Beslissingen ter zake berusten op inhoudelijke aannamen.

Een aantal delen van de tekst is in deze publicatie niet overgenomen. Hieronder volgen de tekstgedeelten die wel in het origineel voorkomen maar hier uit de lopende tekst zijn weggelaten. Ook de blanco pagina's (6, 8, 10, 14, 29, 73, 89, 103, 117, 129, 161, 190 en 192) en pagina's met foto's van achtereenvolgens A. Roland Holst, Gerrit Achterberg, J.H. Leopold, S. Veldijk, Harry Mulisch, Simon Vinkenoog, S. Veldijk en Lucebert (4x) op resp. p. 3, 16, 30, 44, 60, 74, 90, 104, 118, 130, 150 en 162 zijn niet opgenomen in de lopende tekst.

[ongenummerde pagina (p. 2)]

eerste druk 2500 exemplaren, zomer 1967
omslag en verzorging pieter van delft, amsterdam
foto omslag jack jacobs, amsterdam
druk semper avanti, den haag

© 1967 bij r.a. cornets de groot

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

no part of this book may be reproduced in any form by print, fotoprint, microfilm or any other means without written permission from the publisher.

[ongenummerde pagina (p. 3)]

r.a. cornets de groot de open ruimte

opstellen over:
a. roland holst
gerrit achterberg
j.h. leopold
simon veldijk
harry mulisch
simon vinkenoog
lucbert

1967
bert bakker / daamen nv
den haag

[ongenummerde pagina (p. 191)]

verantwoording bij de foto's

de foto's tegenover de bladzijden 17, 31, 45, 61, 75, 91, 105, 119, 131, 151, 163 zijn respectievelijk van
an tydeman, amersfoort
a. dingjan, den haag
h. berssenbrugge, den haag
hans katan, rotterdam
edith visser, amsterdam
e.h. van borsuum waalkes, amsterdam
hans katan, rotterdam
walter reiser, stuttgart
joan van der keuken, amsterdam
joan van der keuken, amsterdam
walter reiser, stuttgart
de foto aan de binnenzijde van het omslag is van
pieter van delft, amsterdam
[ongenummerde pagina (p. 1)]

de open ruimte

In De open ruimte heeft R. A. Cornets de Groot, deze telg van Hugo de Groot, een aantal essee's bijeengebracht, die door hun eenvoud niet kunnen worden misverstaan, en die door hun onderlinge samenhang de lezer vertrouwd maken met de enige 'nieuwigheid'

die de auteur brengt: het werken met de K(osmische) M(etafoor). Deze KM bestaat: daar kan de schrijver nu eenmaal niets aan doen - reken het hem niet aan.

Wat een KM is? In dit boek staat op bladzijde 4 bij een prentje van Lucebert een tekst van Lucebert. Bekijk dit geheel, en U weet wat een KM is - U begrijpt zelfs al de naam De open ruimte als een ruimte, open voor ieder denkbaar of ondenkbaar heelal. Dat van *J. H. Leopold* bij voorbeeld; dat van Harry Mulisch, met zijn tegenaarde: hechte bouwwerken van de fantasie!

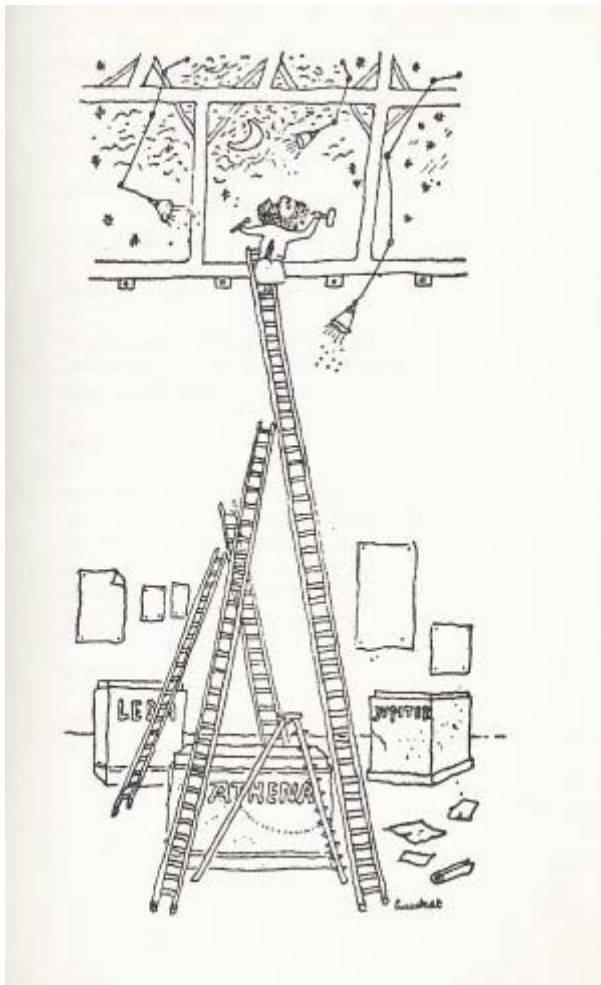
Sinds 1946 - sinds de a-bom op Bikini dus - is er iets met die KM aan de hand. Vóór Bikini zweefden de dichters; men streefde omhoog, men onthechtte zich van het aardse. Sinds men echter een flauw besef begon te krijgen van de onbetaalbare waarde van deze aardbol zelf, sinds men dus inderdaad op kón stijgen tot de sterren, daalden de schrijvers af. Ze gingen naar buiten, de straat op: *ze brachten de goden weer hier*. Hun taal veranderde, hun stijl, hun poëtika. Ook aan dat laatste wordt in dit boek de nodige aandacht besteed.

[ongenummerde pagina (p. 4)]

in memoriam laika-maira

hij gaat ten slotte op zijn tenen staan zijn ogen
zullen eenzaam opklimmen naar een schitterend lichaam in de lucht
dit is mijn geluk dit is mijn ellende
lucebert

[ongenummerde pagina (p. 5)]



[ongenummerde pagina (p. 7)]

Inhoud

de open ruimte

de open ruimte, 11

bikini vóór bikini

domesdaybook (over a. roland holst), 17
het nieuwe thebe (over gerrit achterberg), 31
rapsodomantie (over j.h. leopold), 45

bikini

een wilde jacht (over s. veldijk), 61
de heilige optekening (over harry mulisch), 75
het daghet (over simon vinkenoog), 91
een heksensabbat (over s. veldijk), 105
van letter tot letter (over lucebert), 119
de daden van het licht (over lucebert), 131

de nieuwe poëtica

lichamelijke taal (over lucebert), 151
de nieuwe school der poëzie (over lucebert), 163

[ongenummerde pagina (p. 9)]

de open ruimte

de open ruimte

Van het tijdschrift *Life* heb ik altijd erg veel gehouden. Nog, ondanks tv, is het mijn onafscheidelijke makker, gids op onze onder papier en inkt bedolven planeet. Nooit zal ik bijvoorbeeld het exemplaar vergeten, dat mij alles over de *Operation Crossroads*, de a-bom op Bikini, uit de doeken deed: de klapperboom, de offergeit, de paddestoel. Het nummer behoorde tot mijn kostbaarste bezittingen, toen ik het om merdeka schreeuwende Indonesië verliet. Zelf schreeuwde ik ook: don't fence me in en oh, give me land: onvergetelijke klanken. Mijn wens werd verhoord, en in het mij gegeven nieuwe, oude land wierp ik me opnieuw met mijn belachelijke heimwee naar nieuws op *Life*. Ik leek wel gek in die dagen, en ik was het trouwens ook. Verbeter de wereld, begin bij Bikini, dacht ik. Toen al. Maar Hiroshima had de mensen in zijn greep. Het was een sombere tijd: niemand snapte van Bikini de zin. Bikini was natuurlijk ook onzin. Men heeft wat afgelachen om profeten, zoals altijd, men heeft niet naar mij geluisterd: de profeet! - de profeet en zijn openbaringen! Zin kreeg een profeet pas door zijn tegenprofeet: Copernicus door de Inkwisisie, Bikini door de abom der Sowjets (29-8-'49). Niet eerder werd mijn eiland aktueel, niet eerder vertoonden zich vriendelijke meisjes in het toen nog godslasterlijke badpak van die naam, niet eerder werd een romeins mozaïek van die meisjes uitgegraven. De chaos nam wat toe, zoals men zich herinneren zal. De wereld was in tweeën verdeeld, als eens, bij het verdrag van Tordesillas in 1493. Moest de wereld toen waarlijk werkloos toezien hoe de zeemogendheden Spanje en Portugal de buit verdeelden? Op wie was het wachten dan? Nu, nu ik door meditatie de volledige verlichting deelachtig

[p. 12]

ben geworden, en mijn vorige levens doorschouwen kan op de wijze van Mulisch met zijn Hiung-Nu en van Vinkenoog met zijn Vinkenaugen, nu weet ik 't. Ruim honderd jaar na Tordesillas bracht ik, nadat ik door magiese kunstgrepen het orakel van Delfi naar Delft had overgeplant, verandering in deze mensonterende toestand. Ik schreef mijn beroemd geworden boek *De open zee*. Het varen om de noord maakte ik overbodig, ik opende de weg voor Piet Hein en gaf de VOC de mogelijkheid zich anders voor te doen, dan als een kompanjie van gewetenloze zeeschuimers van het allerbedenkelijkste allooi. Ik ging op voet van gelijkheid om met dichters als Vondel en Hooft en maakte een prins het leven zuur. Ik opende de weg voor mezelf, een planter die zijn sigaren aanstak met bankjes van duizend. Ik vond voor mijn moeders zijde een Indonesiese schoonheid met iets van het oude China in zich. Ik huwde haar, verwekte mezelf, en werd in het gedenkwaardige crisisjaar '29 geboren, een waterman uiteraard. Twintig jaar later verklaarde ik op 29-8-'49 de ruimte plechtig voor geopend en liet de eerste vliegende schotels los. Een nieuw tijdperk was begonnen: niet voor mij, maar voor de wereld.

Men schreef het jaar 1962. Het was het jaar van Hans Verhagen en van *De dageraad der magiërs*, zegt George van Vrekhem. Inmiddels was ook ik uit mijn boekenkist gekropen: 1962 was het jaar van *Bikini*, dat in *Randstad* (lente 1963) werd geplaatst, en dat helaas aan de aandacht van George van Vrekhem is ontgaan. Ik hoop dit ernstig verzuim dat niet genoeg betreurd kan worden, bij deze te hebben hersteld, zo niet tot genoegen van de burgerwacht, dan toch tot dat van mij en tot stichting van

[p. 13]

mijn lezers, die ik nederig smEEK niet te willen geloven, dat het in *Bikini* om literaire kwesties gaat. Ik ben niet geïnteresseerd in literatuur - ik interesseer me voor een wijze van leven. *Bikini* was een zoveelste hergeboorte van mij, een 'psichies' proces, dat bij gebrek aan 'psichiese' taal werd uitgedrukt in 'literaire'. Het was een doolhof, maar een weg, strikt geheim en koninklijk: de raya yoga is er niets bij. 'Men moet chaos in zich hebben om een dansende ster te kunnen baren', zei Nietzsche, en ik heb voldoende chaos voor een compleet heelal. Ik beveel dan ook iedereen aan om *Bikini* te lezen. Zelf

handhaaf ik *Bikini* immers ook zonder enige gewetenswroeging, omdat het me als mislukking met stompzinnige uitspraken noodzaakt om van mezelf af te stappen en tot mezelf te komen. Terzake dus. *Bikini*, niet Hiroshima, moest ons doen en laten bepalen, zoals ik al schreef. En als we het goede voorbeeld niet krijgen (en wie zal willen beweren dat dat wèl het geval is?) dan moeten we het zonder of tegen het voorbeeld doen. Het oude heerst nog, het voorbije, schreef ik, en ik schrijf het weer, en ik weet, dat ik waarschijnlijk maar weer wat zeg. Wat kan een ziener zonder uitzicht, een zendeling zonder zen-ding in godsnaam beweren? 'Die Forderung des Tages' zei Goethe, dat is het enige. Er wordt bij mij dan ook niet gezwetst. Bij mij worden spijkers met koppen geslagen.

Den Haag, 9/14 augustus '66

[ongenummerde pagina (p. 15)]

bikini vóór bikini

[p. 17]

domesdaybook

Voor A. Roland Holst

De schedelinhoud van leeghoofden, indien bestaande uit ervaring, wordt in ons land zelden te licht bevonden. Wij zijn er weer bovenop en ons humanisme kent geen grenzen: daar zorgt de ervaring wel voor. Wij zijn niet voor de poes, maar voor de poes zijn wel wijzelf, dat wel, maar dat kan ons nu juist niets schelen. We merken op dat den besten bij de slegte ligt en mompelen onze klassieke wapenspreuk: 'multatuli nescio' - in afwachting van de barbecue waarbij vergeleken 14/18 en 40/45 hors d'oeuvres zijn. De honger is nu pas gewekt. Met welbehagen meten in de uilenspiegels van de welvaartstaat de autofagen hun buik: daar moeten zij straks zelf in. De zeepfabrikant krijgt zijn rotzooi zonder kostbare cadeaus erbij de deur niet meer uit. Een mene tekel dat in ons oorverdovend Babylon niet wordt verstaan, voordat Bikini, dit rooksienjaar van ons onstelbaar onbehagen, het Babylon zal zijn dat in de sterren reikt. Maar dan zal er niemand zijn om te zeggen dat ik het altijd wel gezegd heb: ook ik niet, het zou mij bijzonder spijten...

Uit *Bikini* dat voor mij zo langzamerhand de betekenis begint te krijgen van een prullenmand waar ik af en toe in grasduin, hengel ik de gedachte op, dat sinds 1-7-'46 de keuze voor het woord een onverantwoorde is, zolang men dat woord boven het leven blijft plaatsen. 'Literatuur,' schreef ik met de overdrijving geroepenen eigen, 'literatuur raakt mij dus, niet ergens maar overal en laat ik het daarom toch maar zeggen nu, dat literaire kritiek geen kritiek is, zolang zij geen kritiek is op het leven zelf'. Een middel daartoe zo meende ik, verschaft de schrijver ons, zodra hij kosmiese verschijnselen ter sprake brengt; ik blijf die mening toegedaan. Sinds Rudy Kousbroek het er over had, hoeft

[p. 18]

niemand meer aan de stupiditeit van Jozef in Dothan te twijfelen². Men weet dat Jozef moedwillig zijn hersens buiten werking stelde om zich te onderwerpen aan de grillen van een primitief en verre van wetenschappelijk planetarium. Jozef, deze onbeschaamde astroloog, werd vooral daarom niet vergeten, wijl zijn leven ná Dothan werkelijk beantwoorden ging aan de in de droom voorgetekende weg. Aan Jozef kan men zien hoe een kosmiese metafoor (KM) een heel leven, een hele mens bepaalt, zonder dat daar enig zakelijk overleg aan te pas komt.

'Im Menschen, ja selbst im Affen, findet sich ein sonderbarer Trieb der Nachahmung, der keinesweges die Folge einer vernünftigen Ueberlegung, sondern ein unmittelbares Erzeugniss der organischen Sympathie scheint', zegt Herder en in plaats van de goden te smeken Mnemosyne in de Lethe te verzuipen, wordt deze Trieb door Herder eindeloos geloofd...!

Inmiddels is de astrale mistiek - want wat is astrologie anders dan dat - geen zaak die met zich spotten laat. Het moet een ernstig mens toch wel tot nadenken stemmen, dat die mistiek nog steeds een factor van belang is in het leven van vele mensen, onder wie Christenen, terwijl het Christendom al een kleine tweeduizend jaar haar gezworen vijand is. Want niet de astronomie heeft die mistiek naar het leven gestaan: het leven van Giordano Bruno is wel een bewijs dat die mistiek integendeel een stevige impuls ontving van de kopernicaanse leer. Juist daarom organiseerde de Kerk dit prachtig vuurwerk in 1600: Hooft had Bruno's geroosterd vlees kunnen ruiken als hij gewild had. Het is een wonder dat hij erover zwijgt.

Maar kijk integendeel eens naar Vondel, die in zijn *Lucifer* (1654)

[p. 19]

de hele sterrenhemel van het noordelijk halfrond naar de hel verwijst (vs 1915-1934): een auto da fé waarbij vergeleken ons bloedeigen Bikini een lacher is. Wat moest er bij zo'n verdoeming in godsnaam nog worden gered? Wie is er nu eigenlijk meer van de hemel vervreemd geraakt dan de nederige, maar op de nek van hooggeachte voorbeelden zittende en daardoor ook al van de aarde losgeraakte Vondel? En was Newton geen bron van inspiratie? Dullaart moet zijn denken hebben gekend, al blijft het een wonder dat hij zijn geloof niet geloofde. Hoe wanhopig moet een renaissancisties schilder uit Rotterdam wel zijn om aan de wieg van een herboren wereld regels te schrijven als:

Die alles troost en laaft, verzucht, bezwijmt, ontverft!
Die alles ondersteunt, geraakt, o mij! aan 't wijken...

Dat zijn toch regels geschreven tegen het na Christus' tweede of derde dood zo zwarte zwerk - regels, geschreven op de rand van de ziellose afgrond en met het lood van de zwaartekracht al in de schoenen? Maar ten andere: hoe optimistisch moet men zijn om in hetzelfde sonnet het aloude wereldbeeld weer in ere te herstellen? Wat betekent het begrip renaissance eigenlijk bij een renaissancisties schilder? Hoe middelpuntzoekend moet zo'n man wel zijn, hoeveel meer Newton dan Newton, om Christus zo te doen herleven, dat ook hij zijn leven behouden kan? In veertien regels zoveel nullen bij elkaar te slepen dat ze samen een Een vormen: dat noem ik pas mistiek, al vind ik het vreemd, dat waar de astronomie het christelijk gelijk van een ontgoddelijkte wereld alleen maar onderstreept, er nog anderen blijken te zijn

[p. 20]

dan Bruno, die met behoud van Christus zich in de sterren storten of in de vlammen... Veel meer met Newton vertrouwd is de vriend van Van Leeuwenhoek, Jan Swammerdam, die 'in een luis de hand Gods' zag, in de splinter de balk: hoe anders dan Dullaart, wiens tijdgenoot hij toch was. En wie heeft er geen begrip voor een figuur als Langendijk, die in de strijd tussen geo- en heliosentrisme (in *De wiskunstenars*) het geosentrisme zich laat verdedigen met de inzichten, die Newton de wereld zojuist geschonken had? Als het toch zo'n krankzinnige toestand is onder de maan, waarom dan geen droevige komedie daarvan gemaakt? Het is geen wonder dat ze er zijn: Dullaart de aanbidder, Swammerdam de ziener en Langendijk de vredelievende, die de strijd van zijn astronomen maar liever onbeslist laat, Langendijk, wiens allerinnemendst zelfportret in een brief aan Huidecoper bevestigt, 'hoe weinig ik (dat is dus Langendijk) mij der onwetendheid kreune: mijn aart is zacht (...) en ik zoude wel alles willen aanwenden wat mij mogelijk waare om de vriendschap der gehele wereld te bekomen...'
En helemaal geen wonder is het meer dat ze zo lijken, mijn drie achttiende-eeuwers (of nagenoeg), op de drie tipen uit Vestdijks *De toekomst der religie*. Die tipen zijn er altijd, als men maar zoekt op de plaats waar de wereld de religie een toekomst beloofde...

Intussen zitten we met het feit, dat we alweer te maken hebben met het heelal van Hoyle, terwijl de astrale mistiek nog niet is uitgeraasd en bij iedere voor het hiernamaals katastrofale theorie nieuw veld wint: Vestdijks portofonisten-realisme uit *Bericht uit het hiernamaals* weet ons er zelfs bijna van

[p. 21]

te overtuigen dat zijn sterrenmystiek de hipotesen van Hoyle eenvoudig bevestigt...!
De tweespalt in onze wereldbeschouwing waar Jozef in ieder geval nog geen last van heeft gehad, is daarmee echter niet geheeld, en waar ons ras na Newton, Einstein en Hoyle zo langzamerhand gewend raakte aan de het hiernamaals op losse schroeven

zettende theorieën, daar is het de realiteit zelf, Bikini, die de astrale mistiek een nieuwe kans geeft...

Ik weet natuurlijk wel, dat onze situatie met die uit het verleden niet te vergelijken is: des te beroerder voor ons. Maar ook wij hebben onze ongeluksprofeten en zieners. Ik ben de eerste niet en niet de beste, schrijf ik er terwille van de bescheidenheid maar bij. A. Roland Holst was een der eersten. Zijn esseej *De twee planeten* verscheen toen de laatste paddestoel boven de Stille Oceaan (25-7-'46, Operation Crossroads) nog maar nauwelijks was verwaaid. Deze lezing voor een Zuid-Afrikaans publiek bevat de inzichten van de dichter, die de kenner van zijn werk vertrouwd zijn. Maar hoe belangrijk dat is, dat is het belangrijke niet. Belangrijk is de heftige verontrusting waar het esseej van getuigt en die direkt verband houdt met de gebeurtenissen op de 166e graad oosterlengte ten noorden van de evenaar. *De twee planeten* is daarom minder een lezing over wat het dichterschap voor Roland Holst betekent dan zijn kosmiese metafoor: een röntgenfoto van zijn vormenwereld, de doorlichting van de betekenis van het kunstenaarschap voor deze droeve planeet. 'Sinds jaren nu', schrijft Roland Holst in dit boekje, 'heb ik mij steeds stilliger voelen overtuigen door een conceptie, die voor mij

[p. 22]

een werkelijkheid, zo niet dé werkelijkheid is geworden. Gij zult haar wellicht te stoutmoedig vinden; gij kunt haar dan in het vervolg van mijn betoog zinnebeeldig opvatten, zonder daardoor mijn betoog te kort te doen. Het is de conceptie, dat de geest in het menselijk wezen streeft naar de vervulling van een planeet, een geheime planeet, waarin de planeet, die wij lichamelijk bewonen, zou zijn herhaald, doch bovennatuurlijk herhaald, verheerlijkt tot wat men in een bovennatuurlijke zin van dat woord inderdaad een hemellichaam zou kunnen noemen. Het streven van de geest naar die verheerlijkte planeet, naar dat hemellichaam, geeft het leven van de mensch op aarde zijn wezenlijke betekenis: zijn zin'.

Uit deze konceptie vloeit alles voort wat gestalte kreeg in het scheppend werk van Roland Holst. In het kort komt zijn betoog op het volgende neer: Aangezien het menselijk wezen gebonden is aan het menselijk lichaam en dit weer aan de natuur, moeten de mensen, wil hun innerlijk streven naar de geheime planeet ergens op berusten, allereerst streven naar ontplooiing van de natuurlijke wereld, die door konsolidatie daarvan tot historische wereld wordt. In hun ontplooiende en konsoliderende werkzaamheden gevangen, verzaakten de mensen echter die belangrijker opdracht van de vervulling van de bovenzinnelijke planeet. De geest pleegde verraad, verruilde (ook volgens Nietzsche en Spengler, op wie Roland Holst zich blijkbaar baseert) 'Kultur' voor 'Zivilisation', en nu opende zich opeens, aldus Roland Holst, doordat de samenval met het geheime, maar vervulde hemellichaam meer en meer onwaarschijnlijk werd, het perspectief van een samenval met de onvervulde (en daardoor boze) planeet: een catastrofe.

[p. 23]

Roland Holst ziet in wat ik Bikini noem, de rechtvaardige straf voor de atomisering van onze cultuur en zijn pessimisme vindt eigenlijk een te gering tegenwicht voor zijn zwaarte in de gedachte, dat de mens alleen als atoom, als individu, zich nog verwerklijken kan.

Dat de metafoor der twee planeten een astraal-mistieke is, blijkt uit de verwantschap van die mistiek met de astrologie. De voortekens, de voorspellingen, de voorgevoelens, de herinnering aan de planeet van herkomst en het verlangen daarnaar, al deze elementen uit *Deirdre en de zonen van Usnach*, de herhaling daarenboven van onze planeet in die bovennatuurlijke (een herhaling die ook in de tijd treffend tot uitdrukking is gebracht in *Deirdre*, waar men die herhaling herkent in de afwisseling der hoofdstukken die de lezer om en om verplaatsen naar het verleden, maar verheerlijkte

Ierland eerst en naar het eigentijdse haardvuur van de verteller vervolgens): dat is allemaal de astrologiese vormenwereld verwant. De van de geest in het menselijk wezen verwachte herhaling van onze planeet in die bovennatuurlijke is dan ook een gehoorzaamheid die in principe in niets te onderscheiden valt van de gehoorzaamheid, die een horoskoop vraagt van een aan Urania verslingerde adept. 'Niet onbeheerst, doch enkel beheerst *van boven de wereld* blijft vrijheid ons deel', zo staat er op de Dam te lezen, en aangezien er van die beheersing weinig is te bespeuren in ons land moeten we wel vrezen, dat we ons met versneld tempo, naar de catastrofe bewegen... Eens echter, maar in de verbeelding helaas, was Deirdre de vervulling van die planeet, en hoezeer zij daar de vervulling van was, blijkt niet eens zozeer uit het feit, dat de voorspelling door

[p. 24]

een oude Druïde van de rampen die zij op zou roepen, uitkwam, als wel uit de gevoeligheid van Fedlime, haar vader, voor zekere kosmiese verschijnselen. Want toen hij eindelijk (na zijn zojuist bevallen vrouw met praten over 'de goede en veilige dingen' te hebben opgebeurd) zweeg en 'opziend, een ster, streng en fonkelend, zag staan in de opening van het venster, voelde hij de vervulling naderen, zonder meedogen en onafwendbaar' van de voorzegde ramp. Die eens voltrokken, thans voorgoed verijdelde herhaling van onze planeet in het geheime hemellichaam, werpt mijns inziens nog een zeker licht op het begrip tijd in de vormenwereld van Roland Holst. Omdat, zoals we zagen, bij deze auteur de geschiedenis zich herhaalt - op zichzelf al een pessimistische visie - zal bij hem de structuur van de tijd in aanleg een sirkelvormige zijn geweest, en wel een spiraal die onze planeet naar haar dubbelganger voerde. In de voortijd, toen droom en daad nog een eenheid vormden, evenals Deirdre en Noisa, was het leven inderdaad van boven de wereld beheerst. Maar de 'Achsenteit' om een term van Jaspers te gebruiken, de Achsenteit van Roland Holst, die de herinnering aan herkomst en het verlangen naar bestemming wekte; de Achsenteit, die ene avond van vervoering die verontrusting was, toen Noisa van het leven op Emain Macha sprak; de Achsenteit, gekomen met het Kruis dat, aldus Roland Holst, 'met de deernis van zijn open armen zoo velen de weg verspert naar dat voormenschelijk gebied'; die Achsenteit bracht een crisis teweeg. Herinnering aan en verlangen naar: het menselijk tekort kon er niet tegen op. Zo kwam de geest in die fatale situatie, waarbij hij zich, die andere wereld loochnend, richtte op de voltooiing van

[p. 25]

deze wereld als een van uur en feit: een eenzijdige bezinning op begin en einde, die de tijd als spiraal ontkende en de kromme strekte tot een lijn die de weg naar de geheime, thans boze planeet aanmerkelijk bekortte. Alleen zo kon de techniek het staatsbeleid inhalen, zoals Roland Holst dat noemt en de mens reduceren tot een mechanisme, dat allengs de zeggenschap over alle menselijke doen en laten verloor. Zo alleen is het denkbaar, dat de wereld zich met versneld tempo in de onvervulde, geheime maar noodlottige planeet zou boren. Nogmaals, dit schema is van mij. Roland Holst spreekt er niet over en het is ook ingewikkelder. Het is de strijd tussen spiraal en rechte, tussen het menselijk wezen dat de tijd als kringloop beleeft en de aan de natuur gebonden mens die de tijd beleeft als de rechte lijn die wieg met graf verbindt. Waar nu echter het menselijk wezen in de natuurlijke mens verstikte, werd ook de sikliese tijd door de lineaire verdonkeremaand. Wij achten de sikliese tijd niet meer, - maar dat wil niet zeggen, dat hij niet bestaat. Hij bestaat, binnen ons - althans, hij bestaat daar voor Roland Holst en anders was hij niet te herhalen op de wijze van de ik-figuur, de bard, die ons het verhaal van Deirdre en de zonen van Usnach doet in de hoofdstukken II en IV. Wij verzaken die tijd, verblind als we nu eenmaal zijn en nooit zullen we erin slagen hem te volgen, zolang wij ons door de vooruitgang laten bedotten, zolang wij ons niet 'van

boven de wereld' laten leiden. Slechts een enkele onzer beleeft de tijd nog van zijn oorsprong uit: als kring, als gebod zich tegen de lineaire tijd te verzetten, als gebod de 'herhaling', in weerwil van de zekere ondergang, *voor zich alleen* na te streven. Slechts in die volharding, zegt Roland Holst, is ons geluk weggelegd, - al hebben wij de

[p. 26]

dood voor ogen, al is, sinds de afval van de geest, de wereld een gewortelde cultuur, steil als een eik, voorgoed ontzegd.

Helder is het verband tussen deze KM en het werk van Roland Holst, helder het verband tussen Bikini en deze KM. Helder is vooral, dat deze KM Bikini al impliseerde ver voor Bikini, want helder is dat, gegeven deze KM, de ontwikkeling op deze planeet niet anders had kunnen verlopen, dan Roland Holst zegt, dat zij verliep. Want er is aan deze KM een tipologie verbonden, die Roland Holst verzwijgt, maar die ons toch niet verborgen hoeft te blijven, en het is deze tipologie die die averechtse ontwikkeling 'verklaart'.

Men zal het wellicht bedenkelijk vinden, als ik de catastrofe van Roland Holst een 'voorspelling achteraf' noem, zoals Mulisch in heel ander verband een van zijn eigen verhalen karakteriseert, maar toch is dat het punt. Roland Holst trekt de toekomst recht in het verlengde van het verleden en misschien is dat niet helemaal juist. Er is bij hem geen sprake van een open toekomst, - de door hem geziene toekomst was van de aanvang af al op die ondergang gericht, als gevolg van het tekort van zijn mensen. Er zijn bij Roland Holst sinds Emain Macha mensen, in wie het streven naar de planeet nog moet worden gewekt (Fergus); er zijn mensen in wie dat streven altijd al manifest was (Noisa); er zijn daarentegen mensen in wie het streven is gestorven (Concobar) en er zijn mensen, die dat streven zelf zijn (Deirdre). Aangezien nu de Concobars het in de wereld altijd al voor het vertellen hebben gehad, de Noisa's slechts te hooi en te gras voorkomen (hun edele natuur is bovendien als een garansie dat ze altijd worden bedot), - aangezien in de meeste mensen als Fergus

[p. 27]

nooit iets wordt gewekt en aangezien Deirdre in de realiteit gewoon niet voorkomt, is het duidelijk dat wij er, de a-bom in aanmerking genomen, beroerd aan toe zijn. Het is daarom te hopen, dat de realiteit niet zo eenvoudig zal zijn als de eenvoud van deze herleiding. Maar al wijzen wij de KM van Roland Holst om haar pessimisme tot in het uiterste af, we erkennen wel degelijk, dat de weg die de dichter ons wijst aantrekkelijk is om het stoere, het harde en het integere dat hem eigen is. Een heilig weten, 'keinesweges die Folge einer vemünftigen Ueberlegung', heeft in zijn geest grond gevonden, een irrationele kiem vond voedsel tot ontplooiing en groeide tot mite uit - tot een onuitroeibaar anti-intellektualisme met zo'n gezag, dat zelfs ons nasionaal monument op de Dam er voorgoed door is getekend.

Men moet echter goed in de gaten houden, dat niets zozeer tot deze stemverheffing bijdraagt, als de erkenning van het recht van de ster op de sterveling, om in onderlinge samenwerking tot in de uiterste konsekwenties het verleden met het heden te doen samensmelten, opdat in de wederzijdse beïnvloeding van ster en persoonlijkheid het temporele wordt verabsoluteerd in de mite. De inskripsie op de Dam is niet anders dan een fonkelend faset van dit subliem kristal, deze mite van ster en persoonlijkheid, die helaas geen van beiden onder de systeemdwang van de eigen KM uit konden. De KM van Roland Holst is onbewogen en star als de ster van Deirdre en zij beperkt de ruimte van het volledige leven tot een eiland der ziel, dat, mogelijk, het volledige leven de ruimte kan geven, maar dat voor anderen dan Roland Holst onbereikbaar is. Zijn KM is niet van deze wereld - is niet te verwereldlijken. Die metafoor behoort hem toe, geen ander. Geen ander zou weten haar in deze hoge staat te bewaren - tenzij de tijd keert, dat boven het leven opnieuw een dat leven voedend beginsel kan worden gesteld. Tot de tijd dat ook wij tot de uitverkorenen zullen behoren, zeggen wij - niet zonder zorg - deze metafoor vaarwel.

november 1964

[p. 31]

het nieuwe thebe

*Omdat het buiten eerlijk regent
heeft gisteren geen zin gehad.
G. Achterberg*

In 1941 gaf Achterberg bij Stols zijn bundel *Thebe* uit, die na de trilogie *Afvaart, Eiland der ziel* en *Dead end* op de met *Osmose* ingeslagen nieuwe weg voortgaat. *Osmose* lijkt een bedrieglijk 'eksakte' naam voor deze bundel, want in tegenstelling tot *Limiet* bijvoorbeeld of *Stof* staat er maar een gedicht in *Osmose*, zelf *Osmose* geheten, dat in de titel dat 'eksakte' draagt. Voor het overige zijn de namen der gedichten uit *Osmose* vaak op het romantiese af: *de verdronkenen, Columbus, de vliegende Hollander...*

De periode van de op de eksakte wetenschappen gedijende *cryptogammen* wordt met *Osmose* zeker niet geopend, zoals men misschien verwachten zou, - ze wordt hoogstens door *Osmose* aangekondigd. Na *Osmose* verscheen dan ook niet *Limiet*, maar *Thebe* en *Thebe* is allesbehalve 'eksakt', 'natuurwetenschappelijk': *Thebe* suggereert met zijn naam archeologie, geschiedenis van de oudheid, mitologie, geesteswetenschappen.

De hang van Achterberg naar het grijs verleden is misschien niet moeilijk te verklaren: in ieder geval bevond hij zich in dat opzicht in het goede gezelschap van Roland Holst en Marsman, terwijl ook andere schrijvers wisten dat tussen Aktaion en een voetreis naar Rome de eeuw van Perikles te vinden moest zijn. De liefde van Achterberg voor het oeroude was niet als de liefde van de vakman-archeoloog: belangeloos. Bij Achterberg was die liefde gebonden op precies dezelfde manier als de liefde van Schliemann voor Troje. Niet Troje, niet Thebe is de eigenlijke zin van hun

[p. 32]

opdelvingen, maar de eigen en onvervreemdbare droom, dit moeilijk te doorgronden kompleks van een verbeeld heden, een herleefd verleden en een bezielde, zolang in de toekomst schuilende tijdloosheid, waarbij te bedenken valt dat de beide laatste verbeeldingen soms al voor- of achteruit gedacht konden worden als een in het heden plaatsgrijpend feit. Maar de mogelijkheden die deze konstruksie Achterberg bood om nu eens van het heden of verleden, dan weer van de tijdloosheid uit zijn situatie te peilen, maken het hem onmogelijk zich ooit aan een van die drie sferen te onttrekken. Hij is door zijn droom aan het verleden gebonden, anderzijds is het verleden, nee de hele tijd, door het simpele feit van de onderlinge verwisselbaarheid van zijn samenstellende delen gebonden aan hem. Hij is als het ware zijn eigen tijd en tijdloosheid en zijn verleden is altijd in het heden en in de in het vooruitzicht gestelde eeuwigheid present, zoals die toekomst ook begrepen is in de tot heden verleden tijd.

Het samenkomen van verleden en eeuwigheid in een bepaald moment - in het gedicht namelijk - plaatst ons voor zekere moeilijkheden. Het verplicht ons ertoe zo'n gedicht op te vatten als een vorm die verleden, heden en toekomst in zich besloten houdt, - tot een beschouwingswijze dus, die ons dwingt de continuïteit tot druppeltjes van drie-eenheden te atomiseren, en die ons verleidt tot een gedetailleerd onderzoek, waarbij de kans - hoewel gering, waar ieder gedicht in kort bestek de grote orde tot uitdrukking brengt - de grote lijn uit het oog te verliezen, lang niet denkbeeldig is. Maar laten we het eksperiment eens wagen, want welk risico lopen we welbeschouwd? Dit zijn maar letters op papier, misschien niet eens houtvrij...

Laten we dus een periodisering van Achterbergs dichterleven

[p. 33]

voorstellen, waarbij ieder gedicht als een 'periode' in dit leven kan worden beschouwd, als een 'periode' die zijn eigen mérites heeft, en die dus op zichzelf kan worden beoordeeld, zonder dat het noodzakelijk is, het verband van die periode met tijden

daarvoor en daarna systematies te loochenen. Het nut van zo'n periodisering blijkt meteen al uit een zin als: 'Met dit gedicht vervalt het vorige. / Ik blijf mijn eigen onderhorige. / '. . . en uit het verband dat gelegd kan worden tussen die regel en de feitelijk daarmee strijdende slotstrofe uit *Pharao*: 'maar leg als laatste wat gij doet / al mijn gedichten aan mijn voet; / Krachten waarmee ik opstaan moet. /'

Achterberg wil met zijn zichzelf gestelde eis voort te schrijden in de tijd tot die voltooid zal zijn en als geheel aan zijn voeten kan worden gelegd, een toestand van volmaaktheid bereiken, die eens, in den beginne, was, en die weer te vinden is, in het eind. Zijn offeren van tijd na tijd is, aangezien hij zelf die tijd is, niets anders dan een zelfoffer, en pas als de onderhorige zichzelf heeft uitgeput, is er een kans dat hij als Pharao herrijzen zal...

De mens, zegt men, heeft een vrije wil, en door die wil wordt de keuze bepaald. Men kan zich afvragen in hoeverre het juist is, die keuze zo los te maken van de totale mens. Een mens met een vrije wil kiest nu eenmaal *alles* en daarom kiest een mens, ook onder de meest benarde omstandigheden, niet. In het ergste geval kiezen de omstandigheden voor hem... Daarom gebeurt het wel, dat zelfs vermaarde niet-kiezers onvoorzien voor een splitsing van de weg komen te staan en de ene weg worden opgedreven om zich die tot werkelijkheid te maken, terwijl de andere in hun herinnering blijft als een gemiste mogelijkheid. Heeft het slachtoffer eenmaal 'gekozen', dan bestaat er een kans, dat hij later

[p. 34]

zijn 'vrije' keus betreurt, en erger: dat hij voor zichzelf nagaat, wat het alternatief had kunnen zijn. Dan wordt er gewerkt aan een verleden, dat zich nooit voltrokken heeft, maar dat zo begerenswaardig is, dat *dit* verleden van die wegsplitsing af er van harte voor wordt opgegeven, vergeten, verzwegen... Meer en meer wordt het imaginaire verleden tot persoonlijk eigendom, en allengs neemt het de plaats in van het werkelijke verleden. Zo'n kiezer offert zijn verleden op: hij verdwijnt daaruit en denkt zich in dat andere niet-bestaande verleden in: hij leeft het leven van een ander, misschien wel beter, sterker ik...

Komt iemand bij zo'n tweesprong aan, waar de omstandigheden zijn wil uitschakelen en hem dwingen tot een van beide wegen, dan is men gerechtigd te spreken van 'het noodlot'. Men kiest een weg: men had net zo goed de andere kunnen gaan. Soms lopen de wegen ver uiteen, maar het kan gebeuren dat ze elkaar eens, vaker, weer kruisen. Ook dan moet men kiezen: welke weg zal ik realiseren? Welke weg zal ik voegen bij het verleden der onbenutte kansen? Het is duidelijk, dat alle toekomstige *wegkruisingen* voor ons door het noodlot uitgezet zijn. Men kan die knooppunten niet ontlopen, welke weg men ook kiest. Soms is het een begenadigd dichter gegeven die samenkomst van wegen, nu nog in de toekomst verborgen, te 'zien'. En als hij ooit een fatale keuze heeft gedaan, dan kan het zijn, dat hij, aanknopend bij het punt waar die keus werd gedaan, en met het volgend kruispunt reeds voor ogen, in de geest zijn verleden van gemiste kansen toch realiseert. Daarmee offert hij zijn recht op uur en feit op en maakt hij zijn oorspronkelijke keus ongedaan.

Tenminste twee maal in zijn leven heeft Achterberg zo'n knooppunt van wegen 'gezien', voor het eerst in *Afvaart*, in

[p. 35]

Achter het einde

De wind en haar kleren lagen nog saam
maar het was al over;
ergens tegen de sterren aan
sloeg het raadsel uiteen, maar wie gelooft er
dat het hiermee eindigt, wat zo begon
dat het de elementen verzamelen kon

in énen greep, binnen één bloed?
Wat zo begon
dat ik het zelf niet geloven kon,
dat ik niet wist waarom het begon
dan dat het niet anders eindigen kon
dan in de eeuwigheid.

Zo sloeg het raadsel van een 'periode' - een adolescent werd volwassen - tegen de sterren uiteen. Maar het raadsel van een periode slaat altijd tegen de sterren uiteen. Zonsverduisteringen sloten bij de dood van Christus en van Julius Caesar een tijdperk af. Een aan één persoon gebonden tijd stortte ineen, nog voor die tijd zijn waarde in klinkende munt had omgezet. Het oude ging voorbij, nog voor het nieuwe zich anders dan in een droom vermoeden liet, en wat er aan onschuld achter het einde lag, moest men maar afwachten...

Toen de voorspelling, in dit gedicht tot vorm geworden, verwezenlijkt was, begon voor Achterberg het imaginaire verleden, waarin jaartallen en feiten, dat wat de succesrijken met zoveel ophef 'ervaring' noemen in plaats van verstarring, geen enkele reden van bestaan meer hebben. In dit niet-bestaand verleden

[p. 36]

gelden jaartallen niet: het na elkaar is hier een door-elkaar (zie bij voorbeeld: 'Reiziger 'doet' Golgotha'), en feiten worden hier tegen sterren ingewisseld: misschien werd er niemand het slachtoffer van blind geweld, maar misschien werd een betreurde dode tot ster verheven. Uur en feit verliezen alle zin, wanneer men de tijd als aanschouwingsvorm eenvoudig negeert, wanneer men de daad tegen de buitenwereld in zich terugneemt. En omdat het na elkaar tot een door elkaar werd, werd ook het verst afgelegene in de geschiedenis, Thebe, nabij. Door de eenheid van verleden, heden en toekomst, ging het voor Achterberg gelden dat niet alleen 'Geschichte', maar al wat daar achteraan komt, 'Sinnggebung des Sinnlosen' is. De eenheid van u, ik en dood laat trouwens moeilijk een ander denkbeeld toe en de lezer heeft niet voor niets het gevoel, dat Achterberg in een ruimte leeft, die leeggelopen is, en die hij voortdurend met zichzelf vult. Wanneer hij niet doorlopend bezig zou zijn de stof te richten naar zijn zin, zou de harmonie breken en de kosmos tot akosmos vervallen.

De vereenzelviging van de dode met de ster is in Europa een idee, die minstens teruggaat tot in de dagen van Plato, die zijn opvatting met betrekking tot de onsterfelijkheid samenvatte in de simetrie van aarde en hemel: zoveel zielen, zoveel sterren.

In *Thebe* staat in Opstanding:

Sneeuw, in de nacht gekomen, heeft vanmorgen
de kracht om doden op te wekken.
De balken donker die u droegen,
veranderen in nevelvlekken.

[p. 37]

Maar wat heeft *Thebe* met sterrenmystiek te maken?

Thebe is, zoals men weet, een Egyptische stad van waaruit de heersers uit de elfde dinastie (2133-1992) het land regeerden. Vlak bij Thebe bevindt zich een vermaarde nekropolis: honderden graven van de voornaamsten des lands. Wel een argument dus om de stad het predikaat heilig toe te kennen. De opvolgers van de Mentoehoteps draalden dan ook niet het 'dalfeest' in te stellen, waarbij men van Karnak in processie naar Thebe trok, verschillende dodentempels langs, terwijl men de beelden van gestorven vorsten met zich meedroeg. Misschien is het dit Thebe dat ons voor schemert

in het titelgedicht: 'Hoe brachten zij die u begroeven / zover een ding?' /. Dit Thebe heeft de vorm van een labirint, waaruit te ontsnappen de dode onmogelijk is. Maar het is de levende niet mogelijk, erin door te dringen. Thebe, volgens de Egyptenaren de poort van de dodenwereld, verschaft Achterberg geen toegang, nee, Thebe verspert hem de weg. In Thebe, het titelgedicht, erkent Achterberg dat het morgenlicht hem dwingt tot een ijlingse vlucht uit zijn imaginair verleden naar de dagelijkse realiteit. Blijkbaar is het morgenlicht een tegenstelling van Thebe, en stemt die stad eerder overeen met de nachtelijke hemel, de wereld der sterren. Maar om dat te ontdekken had Achterberg iemand nodig, die het geheim verband kende tussen de wereld der doden en die van de sterren. Toen het hier bekend werd, dat Marsman de dood in de golven gevonden had, stelde Achterberg zich hem spontaan ten voorbeeld, hem de eer gevend die Marsman zo graag de Babyloniërs had gegund:

Dan zullen 'wij hem op de waterheuvelen zien staan
zeggend tegen de hoogste sterren doods diepzeegedicht...

[p. 38]

en verder:

Maar hij stond midden in zijn voltooiing opgericht:
Een kathedraal van levenswil ons ten behoeve...

Ziedaar een bouwwerk dat de aarde met de hemel verbindt; in deze paar regels is de hele Thebeïese problematiek samengevat: hoe deze stad met de hemel te verbinden? In *Angriff* probeert hij het op de Babyloniese manier, een beproefde manier ongetwijfeld, maar zelden resultaten afwerpend. Toch wordt daar het probleem zuiver gesteld, wanneer hij van de betreurde dode zegt: 'nu gij het water zijt, / kruid, wind, land; / en in de sterren brandt / '. Dat weer bij een te brengen is immers van zijn hemelbestormende stedenbouwkunde het enige doel...

Er is een ander Thebe, in Boeotië, Griekenland; er is een andere stedenbouwkundige: Kadmos, de stichter van die stad, - een koningszoon, *op zoek naar zijn door Zeus geroofde zuster Europa*. Het orakel te Delphi gaf hem de verstandige raad het zoeken maar liever op te geven en in plaats daarvan *een stad te stichten* op een nader door een koe aan te wijzen plaats. Kadmos deed aldus, *schonk de Grieken nog het alfabet en verzoende zich met de hoogste*. Nonnos van Panopolis vertelt dit in zijn tijd reeds oude verhaal van Thebes stichting opnieuw in zijn *Dyonisiaka*. Maar hij laat Kadmos daar de zeven poorten die Thebe telde aan de planeten wijden: Thebe verbeeldde de (in zeven sferen verdeelde) hemel. Nonnos bracht de verbinding tussen aarde en hemel tot stand, waar ook Achterberg naar gezocht had, en die hij tenslotte vond:

[p. 39]

De sterren razen door uw graf
en zwaaien weer naar boven af.
(Reïncarnatie)

Die sterren en dat graf: dat is het nieuwe Thebe, en dat was misschien al in het titelgedicht te zien. Want als Thebe de sterrenhemel is, dan is de gang van de dichter door het labirint, dat verliep in 'schroeven van eender, blinder cirkeling' een dwaaltocht parallel aan de sterrenbanen die in den blinde cirkelen om de as aarde-poolster...

In zijn allereerste pogingen om het dodenrijk met de hemel te verbinden, pogingen die, zoals gezegd van Babylon afkomstig zijn, wordt de dichter ernstig tegengewerkt door sprakeloosheid zijnerzijds (Dood, in mijn donker drijven / delen uit uw gebied, / die ik niet kan beschrijven: / taal verdragen zij niet /.) of onverstaanbaarheid van de taal die

de dode spreekt (Een taal waarvoor geen teken is / in dit heelal, / verstond ik voor de laatste maal/). Maar de weg die Kadmos ging: de bereidheid zich te onderwerpen aan de wil van de hoogste - vangt Achterberg aan met het gedicht *Retraite*, en die weg loopt over *Rouw, Balans, Gebed aan God* en *Gebed aan het vuur* uit op een kleine siklus: *Openbaring, Pasen, Opstanding* en *Pinksteren*, uit welk laatste gedicht - wel het tegendeel dus van Gods straf over Babylon en een ekwivalent voor Kadmos' geschenk aan de Grieken - hier een gedeelte wordt geciteerd:

En voel het blinde wonder
op uw tong preluderen:

[p. 40]

gij kunt de taal schakeren
naar alle spraak en monden...

Ik weet natuurlijk niet of Achterberg Nonnos' visie op Thebe kende, al deelde hij die, maar het is misschien nog na te gaan. *Thebe* verscheen in 1941. In het jaar daarvoor verscheen in *Critisch bulletin* een bespreking van Th. von Scheffer, *Die Legenden der Sterne* (1939) door A. Cherner, en in Von Scheffers boek is in de literatuurlijst opgenomen V. Stegeman, *Astrologie und Universalgeschichte, Studien und Interpretationen zu den Dyonisiaka des Nonnos von Panopolis*, 1930, in een van de bijlagen waarvan uitvoerig op het aan de planeten gewijde Thebe wordt ingegaan. Ik weet ook niet hoe groot de kans is dat Achterberg Nonnos kende, - de kans dat hij hem kende langs deze weg is waarschijnlijk zo onwaarschijnlijk klein, dat men die kan verwaarlozen, al betaamt het mij niet, de mogelijkheid ervan te verzwijgen. Maar aangenomen dat Achterberg zich in niets door Nonnos heeft laten inspireren, dan nog kan zijn astrale mistiek struktuurgelijk zijn aan die van de Egyptiese Griek: zulke ideeën als van een de hemel en aarde verbindende gebouw zijn eigendom van het kollektief onbewuste, niet van Nonnos alleen...

Wanneer het zo is, dat bij Achterberg niet alleen het onderscheid in tijd verloren gaat, maar ook de rangschikking van de dingen in de ruimte - Thebe is gelijk te stellen aan de nachtelijke hemel - dan wordt het bijzondere aan het algemene gelijk en valt het onderscheid tussen de dingen weg. Het ene ding is het andere, het andere brengt tien dingen voort en zij zijn alle aan elkaar gelijk.

[p. 41]

Hier is het astrologiese beginsel in volle werkzaamheid, en *dit* is het beginsel, dat 'alle woorden even groot maakt en mens en heelal met elkaar vereenzelvigt. Daarom is Thebe niet alleen de sterrenhemel, maar ook de gestorven vrouw zelf. In *Openbaring* staat:

Ik ga de dodenkamer in:
het donker is bijeen gedreven
en tot een wolk omhoog geheven
boven de engel van uw leden;
geen eind heeft dit begin.

De eeuwigheid is zonder zin,
wanneer ze u niet zal bekleden
met al de heerlijkheid omschreven
in 't boek der openbaringen.

Wie dit boek openslaat op 21 : 11 leest daar de beschrijving van het hemels Jeruzalem door Johannes: 'En zij had de heerlijkheid Gods, en haar glans was aan een zeer edel gesteente of de kristalheldere diamant gelijk.' Men ziet het: het een is het ander, de

betreurde dode is het verheerlijkte Jeruzalem en dit Jeruzalem (openbaring 21 : 9/21) is Achterbergs Thebe. En zoals Thebe met haar zeven poorten de hemel symboliseert en *is*, zo is Johannes' Jeruzalem met haar twaalf poorten en haar twaalf uit edelstenen opgetrokken fundamenten de hemel. Het is de geheime verbintenis van gnosis en logos, een huwelijk, mogelijk geworden, toen de dichter de eenheid van God en mens zag in:

[p. 42]

Ogen begrepen donker
als flonkeringen Gods;
haar lichaam stond in trots
tegen dit zwart te pronken...

De scheiding tussen boven en beneden viel weg, het in de ruimte veraf gelegene werd nabij. Gods vuur was aanwezig, hier, - en niet met hemels gedonderjaag of metafisis getrompetter, maar eenvoudig en gewoon, omdat het werkelijk zo was:

Ontvang de vlam des Heren:
Hij heeft u rijp bevonden...

Alleen door tijd en ruimte te binden aan de gestorvene was het Achterberg mogelijk zijn imaginaire verleden te realiseren en Thebe naderbij te brengen tot een hier en nu.

Men kan zich afvragen welke zin het heeft (buiten de zin om ons een prettige werkhipotese te verschaffen) om een verleden dat zijn jaartallen ontkent, te periodiseren op een wijze als in het begin van dit opstel werd gedaan.

Verwey zag zijn gedichten als een reeks die de Idee tot ontplooiing bracht en volgens hem zou de reeks bij voortschrijding die Idee tot volmaaktheid voeren. Het spreekt vanzelf dat een dichter die deze opvatting huldigt, zijn gedichten met veel gewetenswroeging rangschikt naar hun geboortedatum, zoals het ook vanzelf spreekt, dat zo'n dichter in zichzelf een ontwikkeling waarneemt, die zich in stijgende lijn voortbeweegt, en reeds bij voorbaat op het gezicht van de poëet de glimlach van de magister te voorschijn tovert,

[p. 43]

die Ter Braak terecht zo onuitstaanbaar vond.

Zoals men weet, ontbreekt bij Achterberg deze chronologische structuur in zijn gedichtenbundels. Toch is er ook bij hem een rangschikking, maar die is niet rechtlijnig of kroniekmatig. Het is alsof zijn rangschikking op zoek is naar een beginsel, eerst recht toe recht aan, van *Thebe* naar *Angriff*, om dan met een lichte ombuiging (*Retraite / Gebed aan het vuur*) via een beslissende wending (*Openbaring / Pinksteren*) zich in sirkels te verliezen, en ten slotte in de Marsman-gedichten, sleutelgedichten mijns inziens, te eindigen. Tracht men zich het verloop van die lijn voor te stellen, dan is hij als een middelpuntzoekende kromme, een lijn als die, waarmee men het huisje van de posthoornslak tekent: de kurve van Pascal, - een vorm waarin ik graag een lineaire voorstelling van het (door Achterberg later veel gehanteerde) sonnet zie. Zou het mogelijk zijn onze periodisering in deze zin te herzien - en men ziet: het is mogelijk - dan is die indeling van het niet-bestaande verleden van de dichter in 'perioden' ook buiten onze behoefte aan een werkschema om, zinvol.

maart 1964

[p. 45]

hapsodomantie

*Zoals 'n volrijpe appel aan 't uiteind roodt van zijn takje
Hoog in den boom, dien de appelenplukkers vergaten
Neen, zij vergaten hem niet, zij vermochten hem niet te bereiken...
Sapfo / vertaling P. C. Boutens*

*En voor één toon, die nederzonk
Werden er vele stemmen stom.
H. W. J. M. Keuls*

Ik waag me niet gauw, niet graag, aan oudere literatuur. Er is meestal al het nodige gezegd over de dingen die me interesseren, en ik wil het risico niet lopen reprises te brengen van ideeën die buiten mijn weten om - ik weet niet zo heel veel van het verleden - allang geformuleerd zijn. Toch is die oudere literatuur niet helemaal een gesloten boek voor mij: ik heb *Knuvelde*r bij de hand en kan dus ongeveer de vaargeul wel raden waardoorheen de letterkundige prof of amateur zich roeien moet om in de buurt te komen van problemen die door een boek, een roman, een gedicht, aan de orde worden gesteld. Natuurlijk is het beter om zulke vaarwaters maar helemaal te vermijden, zelf een weg te zoeken, schipbreuk te lijden en, vastgeklampt aan een stuk hout, te hopen op de bijstand Gods: die kan, zelfs zonder voorganger, heel goed komen. Maar deze keer, nu ik een gedicht van Leopold onder handen heb, een gedicht met een griekse naam die 'van wijn één druppel' betekent, - deze keer heb ik *Knuvelde*r geraadpleegd, om eens te zien wat er over die ene druppel ook buiten het gedicht te berde is gebracht. In zijn kor(rek)te samenvatting van dit gedicht noemt *Knuvelde*r de namen van Spinoza, Epictetus, Marcus Aurelius en deze van

[p. 46]

F. Schmidt-Degener en P. N. van Eyck. Die laatste schrijver leverde kritiek op de logica van dit gedicht, vertelt *Knuvelde*r, en Van Eycks kritiek moet dus wel van groot belang voor ons zijn. Ik weiger het te lezen - ik ken het niet, en ik wil het niet kennen voor dit, mijn stuk, geschreven is, persklaar gemaakt, en afgedrukt. Ik heb het vermoeden dat enkele ideeën over dit gedicht hier in première gaan: Heer, sta me bij, ik ga U voor.

Leopolds gedicht mist eindrijm - een gemis dat door alliteraties en assonerende binnenrijmen ruimschoots vergoed wordt. Waar de dichter tot eindrijm komt (de laatste regels van de laatste strofe), wordt de werking ervan, zoals *Vestdijk* voor ander werk van Leopold heeft aangetoond, door aksentverschuiving gedempt. De onregelmatige plaatsen der assonanses, de vele enjambementen: ze werken allemaal mee om het rijm zijn nadrukkelijkheid te ontnemen, zijn opdringerigheid, zijn gave om ons af te leiden van de dingen waar het eigenlijk om gaat. Maar de regellengte is stabiel door lettergreep telling (10 à 11 per regel); het is een vierheffingsvers, een trampoline voor metra die overwegend jambies zijn (met aksentverschuiving), soms trocheïes; zelden hoort men een daktilus. Zo'n vers drukt uiteraard geen eenheid uit, geen gebondenheid, maar machteloze overgave, jammerlijke gespletenheid misschien, koelbloedige angst. Het gedicht bestaat uit strofen van 29, 26, 29 en 13 regels. Deze vorm zal wel niet toevallig zo uitgevallen zijn: iemand die zo gevoelig is voor regelmaat, dat hij die systematies uit de weg gaat, zal, als hij tóch voor de verleiding van de regelmaat bezwijkt, bepaalde redenen hebben daartoe. Veronderstel dat we de strofen in groepen kunnen verdelen: 1 en 2 tegenover 3 en 4. Of dat 1 en 3 op een of andere

[p. 47]

manier met elkaar korresponderen evenals 2 en 4. Dit uit te zoeken is natuurlijk een kwestie van lezen - misschien gaat een van deze veronderstellingen op, misschien beide, misschien niet één...

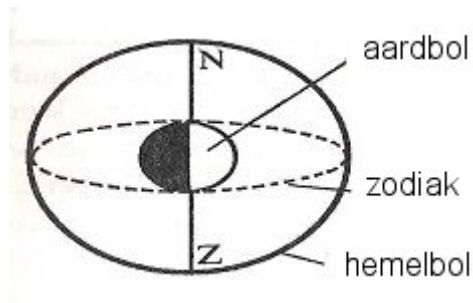
De griekse naam die boven dit gedicht prijkt, zegt mij niets, maar hij brengt me natuurlijk wel meteen naar de griekse filosofen en poëten, naar de stoïcijnen waarschijnlijk, als ik mezelf aan Knuvelder herinneren mag. Het lijkt me veiliger deze kwestie maar aan P. N. van Eyck over te laten, - ik hou me vast aan de tekst, aan de vorm, aan de wereld die Leopold mij opent, en aan de mogelijkheden die ik open voor zijn gedicht.

Ik lees dit gedicht nu even, en vat het schematies samen:

De eerste strofe vertelt met veel omhaal van woorden iets van een antiek magies gebruik: het offeren van wijn in zee om voor het schip de gunst der goden af te smeken. Mensen krijgen we niet te zien - geen hoogwaardigheidsbekleders, geen te hoop gelopen volk als bij ons, wanneer er weer zo'n boot onder het spaarzaam verknoeien van champagne aan de golven wordt toevertrouwd. Die stilte bij Leopold tegenover de lege vroomheid bij ons scheidt natuurlijk al de grootste tegenstellingen tussen een tijd waarin priesterlijke lofspraak de mens met de natuur verzoende, en een tijd waarin buiten en boven het volk geplaatste figuren het hunne moeten doen om de wonde plekken in de welvaartstaat aan het oog te onttrekken. Leopold richt onze aandacht op de wijn, niet op het schip, en men moet, na enig nadenken misschien, toegeven dat dat ook redelijk is: die wijn, niet het schip, verandert de zee van pool tot pool, en brengt in zee de vrede die het schip behoeft. De eerste strofe bestaat uit één lange zin. Waarom is de dichter hier zo lang van stof?

[p. 48]

De tweede strofe, eveneens een lange zin, tovert ons Leopolds geosentriese wereldbeeld voor, dat ik maar weergeef met dit plaatje.



Zoals men kan zien moet iedere schok die deze aarde te verduren krijgt, meteen het hele heelal in beweging brengen, en aangezien dit bouwwerk zo subtiel in elkaar zit, is de geringste beweging al genoeg om het wankel evenwicht te verstoren. De appels van Eva, Paris en Newton zetten de wereld op de kop - waarom zou de appel van Sapfo een geringer uitwerking moeten hebben? Schijnbaar even nietig als die ene druppel wijn die de zee bezwoer, brengt ook deze appel een blijvende verandering in het heelal teweeg. Het zal de lezer inmiddels opgevallen zijn, dat de dichter ons ook door deze strofe terugvoert naar het klassieke verleden: deze appel, deze wereld zijn niet van hier en nu...

Valt er nu al iets te zeggen over de verhouding tussen die eerste twee strofen? Er wordt natuurlijk een zekere parallel getrokken: onder invloed van schijnbaar nietige gebeurtenissen worden zekere zichzelfigheden veranderd, voorgoed veranderd: niets blijft zichzelf gelijk. Maar er is ook een zekere tegenstelling tussen beide

[p. 49]

strofen, een klein verschil. De eerste strofe beschrijft een magiese handeling en de uitwerking daarvan op de natuur. Dat is in de tweede strofe anders. Er is daar een natuurgebeuren aan de gang. Een appel valt, de aarde schokt in haar polen, het hele zwerk komt in beweging, maar met de rust treedt ook daar een blijvende verandering in de konstellatie in. Blijkbaar is de natuur in voortdurend verval, blijkbaar vernietigt de natuur zichzelf, en werkelijk spreekt Leopold in zijn tweede strofe van *storing*: ' - met den val / *schokt* zij den stand van afgewogenheid... / en stoort het evenwicht... / ' (kursivering aangebracht). Zulke krasse woorden zal men in de eerste strofe nergens vinden: blijkbaar is in 1 de mens in staat het proces van energieverval te keren, - blijkbaar fungeert hij in de natuur als een homeostaat! Of *iets* van hem fungeert als zodanig. Want het is die ene druppel wijn niet, die de zee tot rust brengt, maar het is die druppel, 'bij priesterlijke lofspraak en gebeden...'

Maar hoe is het dan mogelijk dat Sapfo's appel een heel heelal in beweging brengt? Is ook die soms magies geladen? Mijn eerste motto boven dit essee is, zoals men weet, een overblijfsel van een van haar gedichten. Ze vergelijkt hier iets met de onbereikbare appel, en Will Durant zegt dat het objekt van Sapfo's ekstatische regels de liefde is, de onbereikbare liefde - en natuurlijk: als *déze* appel valt: hoe zou dit heelal niet sidderen in heel zijn gedaante? Laat Leopold hier iets. onmogelijks gebeuren: een natuurgebeuren dat niet kan: een wonder? Mulisch zou zeggen, ja - hier gebeurt het, - in deze regels wordt de wereld binnenstebuiten gekeerd. Meteoren boren zich kilometers wijde gaten, in Siberië, in Mexico: dit is de zwarte dood, waarzonder het nieuwe leven, het witte, kansloos is. En ik: dit, deze appel, is Leopolds kosmische metafoor.

[p. 50]

Deze liefde, als die zich vervult, verbijstert een mens en doet hem zich overgeven en scheidt hem nieuw in een nieuw heelal dat voorgoed door liefde is geraakt... Is deze appel niet van hier en nu?

Van hier en nu is in ieder geval de derde strofe: 'En *nu*, wat *in mij is*...' (kursivering aangebracht).

De derde strofe bestaat uit drie zinnen, waarvan er twee vragend zijn. Leopolds rijmverdoezeling, het wordt hier steeds duidelijker, wijst op een bepaald respect voor onze oren - op een zekere subtiele muzikaliteit. Zijn lezer is zijn klankkast. Hij zegt in deze strofe: 'Dit eenzelvig denken zwelt naar waar overal een zielsbestaan zich openbaart', en zijn hele gedicht is trouwens een verzameling van trillingen en golven, die in ons resoneren. Trillingen zijn dragers van informatie, of ze zich nu voortplanten door vloeistoffen, vaste stoffen of in de menselijke ziel, zoals hier in de derde strofe gebeurt. Zijn gedicht is een poging tot communicatie: de priesterlijke lofspraak en gebeden worden weggedragen tot aan 'de verste stranden' en zij doordringen 'de gansche helderheid' der zee. Ze vinden ontoegankelijke wegen tot op 'den diepsten bodem', en 'zware waterbanen' vinden ze, en een 'poortgewelf' en 'krochten'. Waarom staan zulke woorden wel te lezen in 1, waarom ontbreken ze in 2 (daarentegen: 'val', 'schok', 'stoort', 'sidderend', etc.), waarom leest men in 3 weer: 'dwalen gaan', 'ontmoeten', 'drang', 'beweging', 'denkenspolsslag', 'vloedgolf', enz.? En hoe staat het in dit opzicht met 4? Dáár leest men: 'storingen' verbonden met 'doorstromen'; 'een storm' verbonden met 'ons toegevaren': waarom? En strofe 4 bestaat eveneens uit drie zinnen, waarvan er een vragend is...

[p. 51]

Formeel beschouwd kan ik de twee éenzinstrofen afgrenzen tegenover de twee driezinnenstrofen. Maar materieel kan ik dat ook. De eerste twee strofen verplaatsen ons naar de wereld der Grieken, de tweede andere zijn van hier en nu. De twee eerste strofen tonen ons de stoffelijke wereld, de laatste twee die van de geest. In de eerste twee volgen we de trillingswegen tot in de uiterste gebieden van de zee en van het heelal. Maar hoever die wegen ook voeren: het is een besloten gebied, eindig, omdat de

door Leopold beschreven kosmos eindig is. In de laatste twee strofen zijn het de trillingen in de oneindige ruimte van de ziel die we horen.

Sommige prehistoriese grotschilderingen vertonen sublieme diertekeningen, omringd door stuntelig getekende jagers. Deze opvallende splinging in de geest van de tekenaar verklaart men uit zijn betrokkenheid op de objekten van zijn aandacht. Een dier kan hij in één lijn tekenen, naturalisties, - maar zodra zijn blik op mensen valt, werkt zijn oog anders. Het verstand wordt ingeschakeld, het oog verandert van een tastorgaan dat een bepaalde kontoer zuiver volgen kan, in een de idee projekterend apparaat. Bij de primitieve mens staan fisio- en ideoplastiek scherp tegenover elkaar en al wat binnen zijn gezichtskring treedt, is bepalend voor zijn manier van zien.

De eerste twee strofen van Leopolds gedicht beschrijven in vaste kontoeren, in één enkele zin, wat zijn geest denkend waarnemen kan. De ingewikkelde, maar objektief te beschouwen wegen van het water en de moeilijk te volgen schommelingen in het heelal zijn voor de beschouwende geest geen enkel bezwaar. Hij beschrijft ze, 'naturalisties'. Maar als in de volgende strofen de geest

[p. 52]

gekonfronteerd wordt met de geest, dan wordt de weg die de geest moet volgen als een labirint: 'Naar welke verten mag hij zijn getogen / en tot in welke streken loopt hij uit / zichzelf vervolgende?' Dit labirint mondt natuurlijk uit in de eigen oorsprong, - het is geen wonder dat in de laatste strofen meerdere zinnen - vragen, eksistensiële vragen - voorkomen. Een éenzinstrofe is gewoon onmogelijk hier, de geest ziet nu eenmaal muren:

...Een storm komt van rondom
ons toegevaren; als een wal omstond het dreigende...

Deze zin uit 4 is de kortste in het hele gedicht. Maar hij geeft presies de responsorise aktualiteit van de dichter weer.

Terug naar die eerste strofen over de zee en het heelal, naar die kommunikasiwegen in 1 en naar Sapfo's appel, de val, de storing en de siddering alom in 2, - trillingen allemaal, die van 2, maar : trillingen die geen boodschap overdragen, zolang men Sapfo's appel niet als een beeld van de onbereikbare liefde begrijpt. Maar zelfs wanneer men die symboliek wel doorziet, dan nog blijkt er van kommunikatie in 2 niet veel. Een liefde van zo'n hoogte die je in de schoot geworpen krijgt brengt geen respons, hoezeer die ook aanwezig is, tot klinken. Zo'n liefde *verstomt* een mens. Zo'n kommunikatie heeft een wel heel retories vraagkarakter op die manier. Maar het is wel duidelijk, dat de verschillende soorten kommunikatie in 1 en 2 die twee eerste strofen tot tegenstellingen van elkaar maken, - ze verhouden zich tot elkaar als tese en antitese, de sintese zou in de derde strofe te vinden moeten zijn...

Want misschien is mijn tweedeling - 1 en 2 tegenover 3 en 4 - een

[p. 53]

beetje ondoordacht. Misschien is er niet zo'n scherpe breuk tussen 'toen' en 'nu'. In ieder geval is de appel van Sapfo evenveel een 'hier en nu' als de strofen 3 en 4, en er is dus een trait d'union tussen 2 en 3. Sterker: áls 2 door die appel in de sfeer van het hier en nu getrokken kan worden, dan sleurt hij ook de eerste strofe mee naar dit hier en nu: 1 en 2 zijn immers spiegelbeelden van elkaar. Het is trouwens de vraag, of die eerste regel van de derde strofe zo'n scherpe scheiding als ik zag tussen toen en nu wel rechtvaardigt. De polivalente betekenis van het woord *nu* kan immers voor verrassingen zorgen, en als Leopold een dichter is die zichzelf respekteert, dan zal hij, terwille van de poli-interpretabiliteit van zijn gedicht, ook elke betekenis van een woord die in een zeker verband te aktiveren is, aktiveren.

Nu kan slaan op dat ene, vluchtige moment, dat Leopold zijn pen de regel schrijven liet: 'En nu, wat in mij is, deze gedachten...' Dit *nu* is dan niet het *nu van nu*, maar gewoon een *verleden nu*, dat nu verdwenen is, en voorbij, en dat de tweedeling opnieuw problematies maakt, omdat het de twee laatste strofen eenvoudig óók tot dat verleden nu herleidt, en dus tot *het* verleden. Dat is dus tegengesteld aan de werking van die sappiese appel die de eerste twee strofen tot *nu* maakte... Dit *verleden nu* werpt uiteraard een bijzonder licht op de woorden 'deze gedachten': welke gedachten? Wel, de gedachten uit 1 en 2, die immers op dat vluchtige ogenblik nog in hem waren. En zij verbonden zich, deze gedachten in deze derde strofe, - zij gingen aan het dwalen, onbekommerd - de fisioplastiek! de belangeloze aandacht! - en ze ontmoetten elkaar, even zin- als toevalrijk, en wekten de drang naar een ándere gedachte, één, waar de dichter wèl belang bij had, een gedachte, 'die voorstond en ontzweefde', zoals alles waar

[p. 54]

wij belang bij hebben ons ontzweeft, - 0, zeker zou Verwey, deze ideoplastikus, hier hebben gesproken van de zo moeilijk te vatten, nog moeilijker tot uitdrukking te brengen Idee - maar die in 3 'met groter klem' gezocht werd en gevonden 'in effenend versmelten'. Hier is wel zeker *iets* van een hegeliaanse opbouw van gedachten te herkennen, dacht ik.

Nu kan ook een gewoon hervattend woord zijn, dat vervangen kan worden door woorden van soortgelijke strekking: *en dan, en echter, en toch*. Deze betekenis van het woord *nu* werpt weer een zeker licht op de woorden 'wat in mij is' en vooral op het woord *is*, dat zijn licht naar de tegenwoordige tijd, naar het woord *nu*, terugkaatst, zodat dat toch niet vervangbaar is door *dan, echter, toch*: 'En nu, wat in mij is...'

Hier stijgen de kansen van mijn tweedeling natuurlijk weer: de eerste twee strofen van straks staan 'buiten' de dichter, wat nu volgen gaat (3, 4) is 'in' hem. Het verschil met de vorige opvatting is dat de woorden 'deze gedachten' hier niet meer kunnen slaan op de gedachten buiten hem (1,2), maar alleen op de gedachten *in* de dichter, zoals hij die in de derde strofe ontwikkelt. Het woord *nu* ontpopt zich, door het woord *is*, als een *nu van nu*, een voortdurend heden, het 'Vandaag voorgoed' van Harry Mulisch: die wereld waarin het geschrevene gebeurt, zodra een lezer dat wat geschreven is, door het lezen aktiveert. In het geschrevene stijgt een schrijver boven zijn menselijke beperkingen uit - dat gebeurt niet alleen bij Mulisch, het gebeurt ook bij Leopold.

De zin 'en nu, wat in mij is, deze gedachten' toont twee niveaus: dat van 'mij' en dat van 'deze gedachten'. Dit *ik* wordt niet door *deze gedachten* beheerst: het omgekeerde is het geval. Die gedachten doen niet met 'ik', maar 'ik' doet met de gedachten.

[p. 55]

'Ik' volgt de gedachten in hun grillige gang en 't feit dat Leopold verderop in deze strofe die gedachten karakteriseert als 'deze ijver, / dit innerlijk bedrijf, verzinnelijkt / als een beweging, deze denkenspolsslag' laat wel zien, vooral aan het-laatste woord, dat 'ik' die wegen nauwkeurig onder controle heeft: Leopold als Daidalos, wegvliëgend uit het eigen labirint! Maar is zo'n Leopold Leopold nog wel? Of is zijn poging tot het bewaren van de eigen eigendommelijkheid hier volslagen mislukt? Maar wat is deze strofe, met die splijting in *mij* en *deze gedachten* - een splijting die voor zelfpersepsie nu eenmaal noodzakelijk is - anders dan een poging om aan zelfidentifikasie te ontkomen?

Hoe moet ik nu dit bovenzichzelf uitstijgen verklaren?

Er is een opvallende overeenkomst tussen de eerste en de derde strofe: de 29-regeligheid, de zichzelf in zee een weg banende druppel wijn en deze denkenspolsslag, - de weg door zee en de weg door het onbewuste leven van de ziel... Maar die druppel wijn kwam tot 'alomvatting, tot een in zichzelf teruggekeerde gelijksoortigheid', en dit 'eenzelvig denken' 'zichzelf vervolgende' heeft paranoïde trekken...

Wie zijn denken afsplitst van zichzelf, wie koel staat tegenover zichzelf, die ziet ook wel, zo goed als ieder ander het van andermans denken ziet, welke dwaalwegen dit denken

gaat. Die objektivering is immers niets anders dan een vlucht omhoog, om niet zelf die weg te hoeven te gaan. Wie zich niet van zijn gedachten los kan maken, kan helemaal niets zien: er is geen weg voor hem, hij bevindt zich niet eens meer op weg, want hij staat, met de eerste stap al, voor een blinde muur, en een terugkomen op de dwalingen zijns weegs is zonder zin. Voorgoed? Hij wil in ieder

[p. 56]

geval niet eens meer terug, hij wil de grenzen doorbreken, voor hem mág de afgeslotenheid van zee en heelal niet eens bestaan; of beter: in zo'n afgeslotenheid zou dit creatieve denken niet kúnnen bestaan - en dáarom vlucht de denker omhoog. En pas, in die ruimte, buiten de rustige zorg, gegrepen door koene vrees en overgeleverd aan stelselmatige eigengrilligheid, kan hij zijn denken vernemen als die denkspolsslag die het ritme is van een sensasioneel bestaan, van een zich bewust worden van het menselijk tekort, en van het protest daartegen. Het is je reinste ketterij... Hier verliest hij zijn eenzelligheid en manifesteert zich door zijn denken de drang in hem tot zelfoverwinning, tot identifikasie met alles en iedereen. Hij offert zichzelf op om tot zichzelf te komen. Men is maar een mens, en men wil wel eens iets méer, dan menselijkerwijs te verwezenlijken valt. Nu pas is het denken die ene druppel wijn gelijk...

Deze structuur - twee leden van een homeriese vergelijking die losgeraakt zijn van elkaar en elk een zo autonoom mogelijk leven leiden - vinden we behalve in 1 en 3 ook terug in de strofen 2 en 4. Er zijn, ook in deze twee strofen, opvallende overeenkomsten. De val van de 'van buiten' komende appel, - de 'van buiten' komende heerser over de geest. Hun de stemmen verstommende challenge; de onmacht van het sidderend heelal in 2 en de verheugende nederlaag van de totale mens in 4.

Leopolds gedicht is een poging tot kommunikatie, zoals ik al zei - een poging om al wat buiten hem is in zich op te nemen, zich geen trilling te laten ontgaan. Ik liet de kommunikatiewegen zien in 1 en 3, en het ontbreken daarvan in 2 en 4, waar integendeel sprake is van *storingen*. Maar de storing had in 2 een retories

[p. 57]

vraagkarakter, hoe zit dat met 4? Er is tussen 2 en 4 een groot verschil: in 2 voltrekt zich een natuurverschijnsel, - een wonder zoals we later zagen, en in 4 voltrekt zich niets. Strofe 4 wacht af: de respons is al aanwezig, alleen wordt de verwachte, vanzelfsprekende vraag nog niet gesteld... Strofe 4 is precies het omgekeerde van een retorische vraag, al smeekt de dichter daar als het ware om een verlossing uit dit benauwende evenwicht van een mens die zich beschikbaar stelt voor iemand, groter dan hij. En natuurlijk is het tragies voor Leopold dat hij die meester nooit heeft kunnen vinden, maar die tragiek bewijst toch in de eerste plaats zijn grootheid, en in ieder geval vond hij, om nogmaals een term en een idee van Mulisch te lenen, zijn 'meer ik dan ik', bij gebrek aan beter, in zichzelf.

En nu, de moeilijke vorm van dit gedicht. Er is een tweedeling: 1, 2 tegenover 3, 4. Die tweedeling kan worden opgeheven, enerzijds door alle strofen tot 'heden' te maken, anderzijds door ze alle terug te voeren tot het 'verleden', door middel van het woordje *nu* of door die appel.

Maar dat wil alleen maar zeggen, dat er voor Leopolds bewustzijn geen zo schematische tijdsvoorstelling bestaat als heden-verleden-toekomst, dat bij hem de tijd geen voorkeur heeft voor een bepaalde richting voor- of achteruit, maar dat de tijd domweg aanwezig als een vierde dimensie, zoals ook trouwens het geval is, zoals men weet.

De structuur van het gedicht wordt nog gekompliseerd door de onderlinge verhouding der strofen. Er is natuurlijk de gewone volgorde: 1, 2, 3, 4. Maar de strofen 1 en 3, evenals de strofen 2 en 4, horen als leden van een homeriese vergelijking bijeen.

[p. 58]

Ik heb me afgevraagd, waarom Leopold deze zo weinig doorzichtige dooreenstrengeling (waar hij in 3 op zinspeelt) gekozen heeft. Waarom niet gewoon een homeriese vergelijking gemaakt, met het partikel *a/s* er duidelijk bij, zodat er voor de lezers geen al te grote moeilijkheden zijn? Misschien is de oplossing erg eenvoudig, misschien is zijn gedicht onder meer een, hommage aan Sapfo, en misschien heeft hij, omdat ook van háar homeriese vergelijking maar één van de vergeleken delen is overgebleven, niet meer willen geven dan zij deed. Dat daarmee het gewicht van haar appel aanzienlijk toenam, spreekt wel vanzelf. Maar die moest ook een heel heelal in beroering brengen! De onderlinge saamhorigheid van 1 en 3 en de twee andere strofen wordt ook nog uit andere kenmerken zichtbaar. Eén en drie tellen elk 29 regels, 2 en 4 elk resp. 26 en 13. De strofen 1 en 3 korresponderen met elkaar als trillingen in zee en onbewustheid, een korrespondensie waar Freud zich bij zou hebben neergelegd, de strofen 2 en 4 als trillingen in heelal en in de totale mens: zo boven zo beneden. Maar 1 en 2 zijn ook een eenheid van tegenstellingen, evenals 3 en 4, en 1 en 2 vinden hun sintese in 3, die in 4 als de menselijke situatie wordt uiteengezet. Ik sprak van de splijting in 'mij' en 'deze gedachten' - van innerlijke verscheurdheid sprak ik bij de beschouwing van het ritme van dit gedicht. Van deze jammerlijke ontbinding, maar ook van de stellige zekerheid van eenheid-in-laatste-instansie is Leopolds gedicht, naar vorm en inhoud, een onvergetelijk teken.

juni 1966

[ongenummerde pagina (p. 59)]

bikini

[p. 61]

een wilde jacht

Aldus zou men alle kunst moeten meten naar het optreden van een modern drietal: ridder, dood en duivel...

A. Donker

Wie in een of ander literair werk de wilde jager op het spoor wil komen, doet er misschien verstandig aan zich voorlopig te beperken tot werk dat onder hoogspanning is geschreven. Met betrekking tot een zo moeilijk grijpbare auteur als Simon Vestdijk heeft men waarschijnlijk het meeste geluk, wanneer men zich bezighoudt met het werk dat hij in oorlogstijd geschreven heeft. Want al schreef hij geen 'echte' verzetsliteratuur in die tijd, de ridder, de duivel en de dood zijn bij hem natuurlijk toch in alle hevigheid actief gedurende die jaren.

Toen ik voor de aardigheid eens naging welk verhalend proza van Vestdijk tussen '41 en '46 werd gepubliceerd, en wat hij uit die jaren tot na de oorlog bewaarde, kwam ik niet verder dan tot een vertaling van Poe: *Fantastische vertellingen* (1941), *Aktaion onder de sterren*, na publikasie in Groot-Nederland in '41 nog afzonderlijk verschenen, en C. Doyle: *Avonturen van Sherlock Holmes* (1946), weer een vertaling dus. Van mei tot juni 1944 werkte hij aan *Ivoren wachters* (1951), een roman die niet alleen om de erin voorkomende namen van Poe en Doyle aan een boeiende detective denken doet, - en van juli tot december 1944 aan *De vuuraanbidders* (1947). Het 'verzet', wanneer men daarvan spreken wil, is diep verborgen, en blijkt bij voorbeeld uit de opdracht van *Aktaion* aan de nagedachtenis van Menno ter Braak. Maar ook uit de mededeling dat een van de personen uit *Ivoren wachters*, de leraar nederlands, voor de

[p. 62]

Grootnederlandgedachte geporteerd is, spreekt Vestdijks afkeer van het nazidom. Want die man is een van de onsympatiekste figuren uit de roman. Jammer alleen, dat hij te klein is voor een duivel: dat maakt onze jacht bepaald niet eenvoudiger... Nee, wie zo ondoordacht de duivel op de hielen zit, als ik in het bovenstaande, kan maar beter meteen ophouden: de jacht moet op een andere manier worden georganiseerd...

Bij voorbeeld: we zoeken de detectives bij elkaar: Poe, Doyle en *Ivoren wachters*. Dan houden we aan verhalend proza *Aktaion* en *De vuuraanbidders* over en dat zijn in ieder geval twee historische romans, en die hebben in ieder geval met elkaar het thema van de strijd om het ware geloof gemeen. Dat is het, - zo vinden we, nog voor we de boeken lezen gaan (hadden we de boeken gelezen, we zouden deze splitsing niet hebben durven voorstellen), de ridderfiguur in beide genres alvast wat nader omschreven. Als wreker van onrecht immers enerzijds, als detective dus, en aan de andere kant als kruisridder, prediker, profeet, verdediger des geloofs. Wat zou het mooi zijn, konden we deze splijting van de ridder in tweeën op rekening van de oorlog zetten. De oorlog heeft immers wel meer en erger op zijn geweten, en wat ligt het ook voor de hand de oorlog aansprakelijk te stellen voor simplificaties en eenzijdigheden van Vestdijk!

Maar kijken we zover als onze neus lang is, dan zijn andere verklaringen mogelijk. Kort voor de oorlog, in 1938, verscheen nl. een boekje van E. du Perron, *Het sprookje van de misdaad (dialogen over het detective-verhaal)*, en veeleer staat dit aan het begin van de vertakking die wij in Vestdijks oorlogsproduktie zagen. In *Marionettenspel met de dood* (1957) bevestigt hij

[p. 63]

trouwens dat het dit boek van Du Perron is, dat hem er toe bracht zich serieus met het detective-verhaal bezig te houden. Men weet dat Vestdijk het zo grondig deed, dat hij tot een van de knapste kenners van het genre werd, al had de detective als literaire vorm

dan niet bepaald zijn hart. De splitsing 'detective-profeet' die kort na de oorlog weer verdwenen schijnt, heeft misschien eerder met belangstelling voor speurneuzen te maken dan met de komst van de vrede, die simplifikaties overbodig maakte en subtiliteiten als *Mnemosyne in de bergen* zo nodig als brood... Met betrekking tot het detective-verhaal bleef het bij Vestdijk in ieder geval beperkt tot Poe en Doyle, voor zover het vertalingen, en tot *Ivoren wachters* voor zover het oorspronkelijk werk betrof. Van dit laatste boek moeten we trouwens nog zeggen, dat het niet eens een 'ortodokse' detective is. Er wordt niets, niemand gewroken, en niemand, niets wordt ontmaskerd. Hij, die verdient ten onder te gaan, gaat ten onder, eigenlijk zonder het zelf te weten - bemedelijd door zijn leerlingen, schamper bejegend door zijn kollega's en door zijn verloofde aan eigen lot overgelaten. Het enige detective-element in dit boek is de raadselachtige misdaad door iemand begaan, die zich aan de opmerksaamheid van zijn omgeving onttrekt, terwijl hij (en dit gaat wel helemaal tegen de draad van het genre in) zich blijvend schuil weet te houden onder de onschuldigen. We kunnen, als we ons bepalen tot Vestdijks oorspronkelijk werk en daartoe afzien van Poe en Doyle, *Ivoren wachters* niet eens een plaats geven in het bouwwerk van zijn kunst. Het is, en dat laat zich van *Aktaion* en *De vuuraanbidders* ten minste niet zeggen - een vreemd geval in zijn oeuvre, een boek dat met geen enkel ander in verbinding staat. *Aktaion* en *De vuuraanbidders*, onderling reeds door hun tema

[p. 64]

verbonden, sluiten om dat tema bovendien nog mooi aan op *De nadagen van Pilatus* (1938) en vormen binnen de reeks van historische romans, deze fundamentele laag in Vestdijks werk, ook op zichzelf een aaneengesloten geheel. Ik merk ten overvloede nog op, dat de plaatsing van *Aktaion* en *De vuuraanbidders* in een reeks, die al in 1938 begonnen was, de hypothese van de door de oorlog bevorderde vertakking onmogelijk maakt. Als er een vertakking is, dan begon die niet in '40, maar, met het boek van E. du Perron op de achtergrond, in 1938... Ons schema deugt dus niet, we zijn uitgepraat en uit ons geschrijf nemen we een précaire winst mee, het betwistbare inzicht, dat *Ivoren wachters*, formeel altans terzijde staat van Vestdijks overige werk. Het is een architektonische vergissing...

Ik moet nu toegeven, dat het door mij ontworpen beeld het ziekelijke resultaat is van een eenzijdige, nee, verwrongen, misschien wel paranoïde visie. Tot nog toe immers las ik de boeken waar ik het over heb, nog niet. Daarom kan ik me best voorstellen dat een oppervlakkig-snobberige beschouwing over deze stof luidt, zoals ze luidt in het bovenstaande. Maar we moeten verder, en na 1961, na het jaar van *De filosoof en de sluipmoordenaar* kunnen we verder. Dit is een historische roman, we kunnen dit boek niet wegdenken uit de reeks van Vestdijks historische romans. Maar dit boek is bovendien een speurdersroman en als zodanig sluit het prachtig aan bij *Ivoren wachters*. Net als in dat boek gaat het in *De filosoof* om een misdaad door iemand die zich voor het oog van de wereld verborgen weet te houden, en die nu zelfs door de schrijver niet meer wordt aangewezen, zoals dat in *Ivoren wachters* nog gebeurt.

[p. 65]

Zulke overpeinzingen, waarbij we de ridder, de dood en de duivel bijna vergeten, terwijl we de laatste toch op zijn staart trappen, laten de vraag toe, of *Ivoren wachters* na de verschijning van *De filosoof* geen eigen plaats gekregen heeft in Vestdijks oeuvre. Want toen Vestdijk in *De filosoof* de trant van de detective naastte en uitbuitte, toen hij er een geheel eigen en nieuwe zin aan wist te verlenen, herhaalde hij toch zeker een streven dat hij al eerder in *Ivoren wachters* met sukses bekroond had gezien. Er is dus sprake van een nieuwe reeks in zijn werk, met *Ivoren wachters* aan het begin ervan. Dan zou het ook mooi zijn, wanneer aan te tonen was, dat in dit eerste boek de ridder en de profeet aanwezig zijn, zoals ze aanwezig zijn in *De filosoof*. Als dat zo is, dan zien we meteen, dat de splitsing van de ridder in detective en profeet die we voor de

jaren '40-'45 zagen, schijn is, maya, en dat de vertakkingsteorie nu wel definitief ten grave mag worden gedragen. Bij Vestdijk zijn ridder en profeet geen afzonderlijke figuren en hun onderlinge strijd speelt zich niet af in de ruimte, maar in het innerlijk zelf van zijn mensen.

Vestdijk kortte als gijzelaar in Sint-Michielsgestel de tijd door voorlezing van de later in zijn *De glanzende kiemcel* verzamelde lezingen. Het belang van dit boek voor enig begrip van *zijn* en de poëzie is duidelijk. Eveneens als gijzelaar schreef Vestdijk een groot esseej, *De toekomst der religie*, waarvan men het belang voor zijn proza misschien wel voelt, maar voorzover ik weet, nog niet heeft gedemonstreerd. Vestdijk schreef het boek in 1943, na *Aktaion*, en vóór *Ivoren wachters*. Maar niet alleen symbolies verbindt het de profeet met de ridder: het hele boek gaat over die figuren. Het werk staat daarom sentraal in Vestdijks oeuvre. Wie

[p. 66]

het boek las op de juiste manier, als lezer dus en niet als teoloog, heeft dat natuurlijk ook begrepen.

Een 'definitie' van de ridder die ik aan S. Runciman dank, spreekt van de christengermaan in wie moordlust en een wakker geweten slaags zijn met elkaar. De onvoltooibaarheid van de Staat Gods heeft echter wel meer christengermanen die naar hun stand geen ridder waren, innerlijk verscheurd. Schuld, en zelfs schuld door gebrek aan schuld, bracht ze als makke lammeren voor de troon Gods. Men kon niet schuldig genoeg zijn - sommige antikoloniaalisten weten het nog. Men maakte zich schuldig aan het schuldgevoel om het schuldgevoel dat eigenlijk ontbrak, en dat toch noodzakelijk er zijn moest om oprecht schuldig te kunnen zijn. Men maakte zich dus schuldig. Geen misdaad, maar ook: geen komedie is daarvoor te gering...

Wie is Siquier uit *De filosoof en de sluipmoordenaar*?

Op een avond, als hij door een van zijn ijakoortsen wordt overvallen, rukt hij een van de ramen van zijn hotelkamer open en schreeuwt half bewusteloos de nacht in, dat hij van zijn koning, Karel XII, de moordenaar is. De ex-kolonel - of is hij misschien adjudant-generaal geweest? - heeft meer eigenaardigheden. Opmerkelijk is het bij voorbeeld, dat hij zich de koning in wiens nabijheid hij zich toch lange tijd bevond, niet aanschouwelijk weet voor te stellen. Dingen, gebeurtenissen, die hij meegemaakt heeft en heeft gekend, zijn spoorloos uit zijn geheugen verdwenen, - hij is eideties zeker niet gezegend, deze Siquier, van wie het voor de lezer een vraag is, of hij een moordenaar is of alleen maar een komediant.

[p. 67]

Een figuur uit *Ivoren wachters* die met Siquier verschillende trekken gemeen heeft, is Selhorst, de gepensioneerde brandweerwachter en de oom van Philip Corvage, de hoofdpersoon van het boek. Ook Selhorsts geheugen vertoont gebreken. Om het enige steun te geven schrijft hij de door zijn hulp bedwongen branden op, maar van zelfs de grootste branden weet hij geen details meer te vertellen. Pijnlijk is, dat hij zich dingen herinnert die nooit zijn voorgekomen: Philip loopt straf op, omdat Selhorst zich verbeeldt, dat de jongen een hem opgedragen boodschap nooit heeft uitgevoerd... Heel merkwaardig van Selhorst is zijn meer dan gewone liefde voor zijn directe familieleden: zijn zusters dus, of liever, zuster, want de tweede, die de moeder is van Philip, een jongen uit het verderfelijke geslacht der Corvages, is overleden... Alles draait om de Selhorsten en de vergeten branden bij de oude man, iets anders interesseert hem niet.

In zijn gevoelens voor de familie kan de arme Siquier zich met Selhorst niet meten, helaas, omdat hij tragies genoeg geen eigen familie heeft. Maar wat doet hij een onhandige moeite om zelf een gezin te stichten met de hertogin van Oxenstierna, die hij

stijfjes het hof maakt, en hoe roerend zijn zijn pogingen om althans in haar familie te worden geaksepteerd, al weet hij hoe moeilijk dat zal gaan, zolang hem de smet aankleeft een koningsmoorder te zijn. Zoals Siquier een man is, verscheurd door zijn behoefte aan schuld en door zijn roep om eerherstel, zo is Selhorst verscheurd door zijn liefde voor een Corvage: een liefde die in haat kan omslaan en omgekeerd. Er is geen twijfel mogelijk: Siquier zowel als Selhorst behoren tot het 'metafisises projekterende tipe', dat Vestdijk in zijn *De toekomst der religie* zo boeiend beschreef.

[p. 68]

Maar laat ons eens zien of ook het sociale en het misties-introspektieve tipe uit Vestdijks typologie terug te vinden zijn in zijn twee romans.

Volgens Vestdijk zijn beide typen in eideties opzicht in hoge mate begenadigd. Het sociale tipe bij voorbeeld heeft een haarscherp beeldgeheugen; het misties-introspektieve tipe daarentegen voegt aan het beeld dat voor zijn geestesoog oprijst iets eigens, iets van zichzelf toe. De schilder Désiré Holm (in *De filosoof en de sluipmoordenaar*), een Zweed die in Parijs woont en die uitsluitend kopieert, maar dan uit het hoofd, behoort tot het uitgesproken sociale tipe, evenals Philip Corvage (in *Ivoren wachters*) die, ook al uit het hoofd: in gesiteerde verzen namelijk, en dus duidelijk naar een voorbeeld, portretten geeft van zichzelf en van de mensen met wie hij te maken heeft. Dit tipe is pas in gezelschap op zijn best: daarom verdragen ze alles of zogoed als alles van hun omgeving. Halm is daarom een idealist: een volgeling van Swedenborg: zijn zachtmoedigheid is zonder weerga. Ook Corvage houdt niet van ruzie. De ruzie die hij ten slotte maakt en die zo'n onverwachte draai geeft aan het verhaal, is hem door anderen ingegeven, helaas. . . Ik vraag aandacht voor de behoefte van Holm en Corvage aan voorbeelden: een niet te bevredigen behoefte bijna. Bijna - want één voorbeeld dringt zich ten slotte zó aan hen op, dat zij er zich mee gaan vereenzelvigen, dat zij er onlosmakelijk één mee zullen worden. Bij Holm is Swedenborg dat voorbeeld, maar bij Corvage openbaart het voorbeeld zich pas na de ruzie, met het voor Selhorst zo noodlottige gevolg. Hij ziet, terwijl hij die ruzie op straat overdenkt, zichzelf plotseling in een perspectief die een mitiese realiteit reflekteert. Hij ziet Orestes, zijn voorbeeld, de belichaming van zijn niet meer te herstellen

[p. 69]

mislukking. Want de kans dat hij zichzelf en zijn vader tegenover zijn oom nog rechtvaardigen kon, was nu voorgoed verkeken. Mentaal is hij allang gebroken, Philip, hoe fit hij zich nog voelt, en zijn dood is welbeschouwd een onverwachte genade...

De mite-reflekteerende perspectief van de terugblik kent het misties-introspektieve tipe ook. Maar die doorziet de uitdaging van het mitiese voorbeeld, die van zijn adept immers de overwinning op zichzelf eist. De adept begrijpt, terwijl hij zich een voorbeeld kiest, dat hij ten slotte zelf verantwoordelijk is voor eigen doen en laten: hij heeft op niemand verhaal. Daarom vlucht Voltaire niet, als Siquier hem tot een duel uitdaagt. Daarom verzint Lida Feltkamp (*Ivoren wachters*) geen smoesjes om een einde te maken aan haar verlovings met Corvages leraar nederlands. Voltaire vindt zijn mitiese double in Karel XII, op wie hij, naar Siquiers mening, uiterlijk gelijkt. Lida vindt in de Egyptiese koningin Nefertiti haar historische parallel. Maar beiden voelen achter de herhaling der geschiedenis 'de zin van de persoonlijke verantwoordelijkheid voor alles wat er gebeurde' (*De filosoof en de sluipmoordenaar*). Die zin openbaarde zich voor Lida tijdens het schrijven van de brief die een einde maakte aan haar verlovings. Toen ontsloot zij door introspektie haar 'hoger zelf' (Vestdijk gebruikt deze term van Jung in zijn *De toekomst der religie*) voor zich. Zo werd ook Voltaires hoger zelf toeschietelijk toen hij, in afwachting van Siquiers getuigen in de spiegel zijn gelijkenis met de Zweedse koning van zich wegkeek. Zij begrepen hoe wankel hun waardigheid was, wanneer die stoelen moest op voorbeelden ter imitatie, op prestaties door slimme nabootsing van wat vroeger reeds tot stand was gebracht. Zij

[p. 70]

waren bereid het zonder, en indien vereist, het tégen het voorbeeld te doen. Zij hieven het voorbeeld, hún voorbeeld, door moedige zelfherkenning op, naar een nivo waar Nefertiti en Karel XII als richtingwijzers overbodig waren. Dat is het moderne bij Vestdijk, het inzicht dat geschiedenis niets anders is als 'Sinnggebung des Sinnlosen' (Lessing), het inzicht van Jaspers ook: 'An nichts Historischem können wir uns messen...'

De duivel, om wie wij al deze inkt hebben vermorst, wordt door het misties-introspektieve tipe ten tonele gevoerd. Het is het tipe waar, getuige de romans, Vestdijks hart naar uitgaat. Want het misties-introspektieve tipe is het werkelijk gezegende. Die lukt het immers de keizer te geven wat des keizers, en Gode was Godes is. Daarom kan hij ook de duivel tevreden stellen, makkelijker dan enig ander tipe dat kan. Juist omdat hij de lieve vrede niet boven zich stelt en, omdat hij wanneer het moet, de tien geboden eenvoudig opzij schuift om zich aan gewone naastenliefde schuldig te maken met alle risico's daaraan verbonden, laat hij zich even vlot door het goede als door het kwade verleiden. Het is voor zijn karakter karakteristiek, dat hij aan geen van beiden absolute weerstand biedt. Hij is volkomen bereid een eind met de boze op te lopen naar een plaats van nieuw evenwicht, vanwaar hij zijn ondeugd in de gaten kan houden. Zo hij in God en duivel geloven zou, had in zijn katechismus kunnen staan, dat wij op aarde zijn om onze heer met Lucifer te verzoenen. Hoe zal hier vrede zijn, zolang daar tweedracht heerst? De bochelaar uit Vestdijks *Het veer* (uit: *De dood betrapt*) heeft misschien hetzelfde gedacht, en wat ik nog veel meer misschien vind, naar die regel gehandeld. Een pestepidemie, een oorlog als die van de jaren '40-'45, die brengen

[p. 71]

ons pas tot denken. Een catastrofe, die mobiliseert pas een ridderlijke moordzucht in de een, een Christelijk geweten in de ander, maar ook - bij de bochelaar - een streven om het verstoorde evenwicht te hervinden, door zich onder de mensen te begeven, in de onmiddellijke nabijheid van het absolute (de pest) om zijn 'zelf' te kunnen bewaren.

Onder de mensen: als bij het sociale tipe.

In de nabijheid van het absolute: als bij het metafisisese tipe.

Terwille van het zelf: als bij het misties-introspektieve tipe - wat is dat anders dan een in ekstraverte schijn beleden vereniging met het metafisisese, een vereniging, die als vlag de misties-introspektieve lading dekt van deze voorzichtige adept van de Dood?

De novelle *Het veer* is exemplarisch voor de wijze waarop Vestdijk de oorlogsjaren doorkwam. Ver voor de oorlog wist de visionaire Vestdijk hóe het misties-introspektieve tipe handelen zou, wanneer de omstandigheden zich tegen hem zouden keren. *Het veer* is voor Vestdijk ongeveer wat het uithangbord voor de student uit *Mnemosyne in de bergen* is, en de bochelaar is een beeld van Vestdijks hogere zelf. Maar er zijn zaken van meer belang voor het moment. Is bij voorbeeld uit het feit, dat Vestdijk zijn tipologie tot aan '43 voor zich hield, op te maken, dat hij zijn *De toekomst der religie* alleen onder druk van de oorlog aan de openbaarheid prijs gaf? Hij schreef in diezelfde tijd zijn *Aktaion* en zijn *Ivoren wachters*. Toen de omstandigheden benarder werden, werd het nodig profeet en speurder wel van elkaar te onderscheiden. Net op tijd dus kreeg Vestdijk van Du Perron het detective-verhaal door. Tussen de dreiging van de uiterste seconde en het tegenwicht daarop, het plezier in de speurneus van Poe en

[p. 72]

Doyle, schiep hij zich zijn wankele middenweg, en maakte hij zich een genre eigen dat hij op de hem eigen wijze een eigen gestalte gaf. Maar wat is de zin van die gestalte? Want ik ben er niet helemaal tevreden mee alleen maar te vertellen, dat Vestdijk dit ene element - een misdadiger die aan de speurzin van de detective ontsnapt - in het genre heeft ingevoerd. Wie zoiets vertelt moet ook zeggen wat er de functie van is. Welnu,

Vestdijks mensen blijven met het raadsel modderen, - niet zijn lezer in principe. Want die lezer is de detective, die in het boek zo noodlottig wordt gemist... De lezer, samenzwerend met de schrijver, weet precies wie de moordenaars zijn van Philip Corvage en zijn oom. Misschien, als hij genoeg heeft opgestoken van Vestdijks tipologie, vindt hij ook nog uit *De filosoof en de sluipmoordenaar* de schuldige. Misschien begrijpt hij dat de metafisis-projekterende Siquier zijn koning wel vergoddelijken moest, en dat hij daarom nooit in staat zou zijn de moord te plegen, waar hij zichzelf in onberaden momenten van beschuldigt. Dan heeft die lezer ook begrepen, dat de sociale, eideties-geïntegreerde Holm naar een *natuurlijk-volmaakte mensheid* zou streven. Die lezer begreep dat dit streven Holm er wel toe dwingen moest een onruststoker als Karel XII naar de duivel en zijn moer te wensen, zoals hij begreep, bij het omslaan van blz. 157 van dit boek, wie de koningsmoord had gepleegd, of gepleegd zou kunnen hebben, en waarom Holm geen handen schildert, maar ze, schuldig of niet, naar het onbewuste verdringt...

[p. 75]

de heilige optekening

Dat Perseus en Gorgo onder de sterren zijn geplaatst, (is) een mededeling, die zeker niet van Euhemerus afkomstig is...

*H. F. van der Meer
Euhemerus van Messene, 1949*

De vliegende schotels - we zijn ze alweer vergeten. Waar kwamen ze vandaan? Zijn ze er ooit geweest? Natuurlijk! We dachten ze tevoorschijn: dus waren ze. En we lieten ze pas weer gaan, nadat gebleken was, dat Lucebert en Mulisch op aarde waren neergedaald. De spanning in de planeten, deze dinamos van onze geest, *moest* eindelijk, na eeuwen, aarde maken: de volksverbeelding doen oplichten, nee: het licht ontsteken in allen in wie het oude was voorbijgegaan. Onze mitologie is geaard sindsdien: om presies te zijn sinds de eerste a-bomproeven, sinds de 'Operation Crossroads' te Bikini op 1 en 25 juli 1946. Daar wappert, sinds het einde van het monopolie der vs op 29 augustus 1949, de witte vlag van ons onbehagen naast de zwarte van een verdorven eierzucht en honger naar roem.

Daar, proefondervindelijke lezer, werd uw denken gebrandmerkt. Daar woont Luceberts *Genie* en kunnen we de sokkels vast oppoetsen voor de goden, die stellig uit het zwerk worden getikt. Tja, er staat ook een paddestoel, helaas. Pas maar op, hij eet mensenvlees...

Euhemerus, zo leer ik uit Van Dale's woordenboek, was een soort van godloochenaar, een soort van Mulisch of Lucebert anno

[p. 76]

300 voor Christus. Hij - slechts een halve eeuw jonger dan Antisthenes, dacht ik nog naïef - zou misschien steun kunnen geven aan zekere theorieën, die ik hier in Bikini zit uit te broeden. Fluks dus gezocht naar meer en beter over Euhemerus, de man van Bikini, de avonturier in de mondo cane van het hellenisme! In de bibliotheek hielp men mij aan het proefschrift van Van der Meer, waaruit bovenstaand motto genomen is. Ik moet bekennen dat deze Euhemerus de mijne niet is: de figuur die ons uit deze bladzijden tegemoet treedt, is een afganger. De god der godloochenaars, zoals ik Euhemerus al hoogachtend noemde, de 'grijsaard, die slechte boeken schrijft', zoals hij door de Ouden zelf werd genoemd, sloeg volgens Van der Meer geen goden van de sokkels en was zeker geen atëist. De Euhemerus, zoals die door de overlevering stukje bij beetje was opgebouwd, vond in Van der Meer *zijn* Euhemerus: een miserabele peripateet, dat is wat hij in werkelijkheid geweest schijnt te zijn. We mogen nog dankbaar zijn, dat hij door Plutarchus, Hyginus en weet ik veel welke betweters nog meer voor een vijand der goden is aangezien: toen al kon men niet lezen, blijkbaar. Het gevolg was dat hij school maakte. Niet dat dat in Van der Meers proefschrift wordt vermeld, maar hoe moet je anders de term euhemerisme verklaren? Was ik geen euhemerist voor ik ooit van Van der Meer of zelfs maar van Euhemerus zelf had gehoord? Natuurlijk was ik dat en we mogen dus het toeval prijzen, dat de goede man navolging deed vinden in een tijd, die hij de zijne noemen mocht.

In '49 was het afgelopen met de teofiele fantast. Maar zijn opvolgers, en betere, waren er al: Lucebert tekende, Mulisch was aan het werk gegaan: meteoren regenden neer: dat waren de goden die Euhemerus met rust liet. Wie de goden liefheeft, haalt ze

[p. 77]

omlaag op hun oude dag - dat was de enige manier om weer met de heiligen op goede voet te raken. Wat is de aarde zonder hen? Hoe was het mogelijk, dit ooit te vergeten?

'De aarde zelf is niets', zegt Mulisch, want het gaat om de tegenaarde en 'de tegenaarde is wat de aarde wordt, wanneer een andere planeet op haar neerdaalt en zichzelf wordt - wanneer een kunstenaar zich ergens op haar oppervlakte binnenstebuiten keert' (*Voer voor psychologen*). Dat is ateïstiese theologie - onbegrijpelijk voor Euhemerus. Want waar komt zijn godgeleerdheid op neer?

Van zijn werk is weinig overgebleven: enkele fragmenten, plus uitlatingen van anderen over zijn boek, *De heilige optekening*, dat is alles, waarmee Van der Meer, en wij met hem, het moeten doen. Euhemerus' boek is een avonturenroman, waarin de schrijver zichzelf belanden laat in een eilandenrijk, waarvan de inwoners, de Panchaiers (de aledelen) genoemd zijn naar hun heilig eiland Panchaia. Op dat eiland bevindt zich een zuil, die door een inscriptie aan Euhemerus openbaart, dat Uranos en Zeus mensen zijn geweest, die na hun dood werden vergoddelijkt. Wat er verder nog van hem bekend is, is voor Van der Meer materiaal genoeg om Euhemerus tot peripateet te degraderen.

Er zal wel niets tegen zijn betoog in te brengen zijn, neem ik aan, zeker niet door mij: een leek, die iets anders te doen heeft. Vast staat echter wel, dat Euhemerus' lachwekkende eiland Panchaia niets, maar dan ook niets met mijn Bikini te maken heeft, dit onmiskenbaar heilig eiland met zijn superbe bevolking! Hoe ziet Bikini eruit?

Italo Calvino - in *De gespleten burggraaf* - ziet het aldus:

[p. 78]

"Er was een oorlog gaande tegen de Turken. Mijn oom, burggraaf Medardo van Terralba, reed in gezelschap van Kurt, zijn oppasser, over de vlakke van Bohemen naar de legerplaats van de Christenen. Ooievaars vlogen laag in witte zwermen door de nevelige roerloze lucht.

Mijn oom was pas kort onder de wapenen. Hij had dienst genomen om naburige hertogen, die in deze oorlog verwickeld waren, een genoeg te doen.

In het laatste bolwerk dat in handen van de Christenen was had hij zich van een paard en van een oppasser voorzien en nu was hij op weg om zich te melden bij het keizerlijke hoofdkwartier. 'Ze vliegen naar de slagvelden', zei de oppasser somber. 'Ze zullen de hele tocht bij ons blijven.'

Burggraaf Medardo had gehoord dat een vlucht ooievaars in deze streek als een gunstig voorteken werd beschouwd en daarom deed hij alsof het zien van de vogels hem in een goede stemming bracht. Toch maakte hij zich zorgen.

'Wat lokt zulke vogels naar een slagveld, Kurt?' vroeg hij.

'Ze eten nu ook mensenvlees', antwoordde de oppasser. 'Sinds de akkers kaal zijn geworden door de hongersnood en de rivieren door gebrek aan regen zijn uitgedroogd, hebben gieren en kraaien het veld geruimd voor ooievaars, flamingos en kraanvogels.'

Mijn oom was toen nog heel jong. Hij had de leeftijd waarop de hartstochten zich in een volstrekte verwarring blindelings op het goede en het kwade storten en waarop elke ervaring, hoe gruwelijk ook, heftig en vol levenslust wordt ondergaan.

'En waar zijn dan de kraaien en de gieren en de andere aasvogels gebleven?' zei hij. Hij was bleek, maar zijn ogen schitterden..."

[p. 79]

Dat krijgt Euhemerus in geen duizend boeken voor elkaar. Maar daarom wordt hij juist zo gewaardeerd in dit proefschrift: omdat dit bij ons niet het minste gewicht in de schaal legt. Maar zo is het nu eenmaal in Nederland - dingen zijn hier pas mooi, als ze onschadelijk zijn gemaakt. Men moet zich voorstellen wat een man als Multatuli verwekt zou hebben in een land, dat niet eerst drooggepompt moet worden om mee te tellen. Boeken worden eerst drooggelegd bij ons: dan breekt onze bewondering pas door! 'Een merkwaardig verhaal vol irrealiteiten en lugubere trekken is de geschiedenis die de Italiaanse schrijver Italo Calvino vertelt in zijn *De gespleten burggraaf*. Er zitten elementen in van een Edgar Allan Poe-achtige onheilssfeer en de verbeelding heeft hier rijkelijk haar troeven uitgespeeld. De gespleten burggraaf is de door een turkse kogel in twee helften gescheiden graaf Medardo van Terralba. Beide helften gaan een zelfstandig

bestaan leiden. De ene halve graaf is een wreedaard, die als een monsterachtige demon, een sinistere onheilsfiguur rondzwerft; de andere halve graaf is een goedgezinde geest. De wederwaardigheden en reacties van beide grafelijke delen geven een allegorisch totaalbeeld, waarin we de mens terugvinden, die als één geheel optreedt, doch geestelijk menigmaal in deeltjes lijkt uiteen te vallen. De twee hoofdkrachten die ons bestaan beheersen, een positieve en een negatieve, zijn in Calvinos vertelling op fascinerende wijze met elkaar in relatie gebracht. De oorspronkelijke titel van de vertelling luidt: 'Il visconte dimezzato. Nederlandse vertaling van C. L. Hengst. Uitgave: Van Ditmar, Amsterdam. -'

Dat is wat ze hier te vertellen hebben. Poe die er niets mee te

[p. 80]

maken heeft, wordt er met de haren bijgesleept, voor de hand liggende namen: Don Quichot, Münchhausen, zwijgt men dood. Maar hoe een 'resensie' ook in elkaar zit, het geïnteresseerd oog laat zich niet bedotten. Ik kocht het boekje, een pocket vol ergerlijke drukfouten, en las het achter elkaar uit. Ik zal proberen Euhemerus uit te leggen, hoe dat gaat. Kom, het zwijgen geeft Minerva een lesje!

Omdat, zoals Vestdijk zegt, lezen iets anders is, dan neuspeuteren, zetten we de resensie uit ons hoofd. Calvino is een Cervantes, XXe eeuw, en zijn boek is de voltrekking van wat in de XVIIe eeuw begon: de afrekening met de hoofse cultuur, die zoals iedereen weet met de astrologische metafoor verbonden is. De astrologische metafoor (een donna wordt onder de sterren geplaatst: in ernst: Beatrice, in scherts: Dulcinea, in sonnetten: Mathilde) is bij Calvino volstrekt afwezig. Bij hem komt Mulisch' tegenaarde in beweging!

Zie ik bijvoorbeeld, dat de burggraaf een kanonskogel, die naast hem in de grond slaat, een 'meteoor' noemt, dan kan het verhaal me al bijna niets schelen. Een meteoor! De tegenaarde... en óp van de zenuwen komt het eerste uitroepteken in de marge van het boek. Verder, zonder gepeuter: lezen! De burggraaf draaft op twee Turken af, kanoniers, hij herkent ze, en ja: hij heeft gelijk: 'Niets is zo heerlijk als vijanden te hebben en er zich dan rekenschap van te geven of zij er zo uitzien, als men denkt'. Hij vergelijkt ze met 'astronomen'. Heeft ook hij in Siena Herrnes Trismegistus gezien? Geen vragen. Een uitgesproken uitroepteken, het tweede al!

Dan het verheven moment: de burggraaf wordt door een kanonskogel (een meteoor) van de twee Turken (astronomen)

[p. 81]

afkomstig, doormidden geschoten. De twee uitroeptekens vloeien samen tot de heilige optekening:

'Twee astronomen berekenen de val van een meteoor, die als de ongeluksster van de burggraaf mag worden beschouwd...

Een astrologische metafoor op de kop -!'

Met dit gegeven in het hoofd en met honderdduizend bijgedachten bij de hand lees je verder. Je probeert de titel te begrijpen: psychologische kitsch als van Courts Mahler...! Het verhaal speelt in de XVIIIe eeuw, de eeuw voor Panchaiers zou men zeggen - maar nee, die zijn al-edel en deze eeuw is alleen maar vurrukkulluk, licht en speels. Zij is de feestelijke, hoofse eeuw, glanzend van aristocratische zwier - de laatste eeuw die aristokraten de hunne noemen, die ze zouden restaureren als ze rechten konden doen gelden. En dan maar geen wufte wijsneus zijn onder spaanse mijnwerkers en fascistische parasjuten: dan maar óp aarde zoeken, wat daaronder of daarboven blijkbaar niet meer is... vort, met die flauwe kul!

Maar van deze kleurige eeuw blijft bij Calvino geen draad heel. Zijn XVIIIe eeuw is hedendaags. Ziet men óm in Calvino's XVIIIe eeuw dan ziet men, zoals ik hier aan het strand: Bikini en anders niets. Je ontmoet er geen mannelijke vrouwen, geen vrouwelijke mannen en zelfs geen kastraten. Je ziet er 'officieren, die hun oksels poederen en zich met kanten waaiers koelte toewuiven' - een hondse frivoliteit, die duidelijk laat zien, 'dat

ze zich in het strenge soldatenleven op hun gemak voelen'. Ze vochten een oorlog uit - de laatste kruistocht tegen de Turk, de laatste in Christus' naam, de nog lang niet laatste in Christus' naam in het 'fin de chrétienté'. Stoffer en blik voor de Panchaiers der XVIIIe eeuw: Calvinos mensen zijn van ons.

[p. 82]

Laten we de oplettendheid in de gaten houden.

Als Medardo van Terralba zich bij de keizer meldt, heeft hij, zegt Calvino 'de leeftijd waarop de hartstochten zich in een volstreekte verwarring op het goede en kwade storten'. Men leest gemakkelijk over deze mededeling heen, zo tussen neus en lippen wordt ze gezegd. Maar wie bij Mulisch gelezen heeft, dat hij gangster èn heilige wilde worden: tegelijkertijd, spitst zijn oren, iets dat terugkeert bij het lezen van: 'De dingen vormden nog onbetwistbaar een geheel, evenals hijzelf...'

Medardo wordt doormidden geschoten, en men redt, zuinig op de gewonden helaas, door een teveel aan doden, zijn rechterhelft. Als een half mens keert hij terug op zijn landgoed, om er, nadat hij zijn vader ten zeerste behulpzaam is geweest bij het overlijden, een waar schrikbewind over te voeren. Met of zonder rechtspraak zaait hij dood en verderf om zich heen, bouwt dodelijke hinderlagen en jaagt onnozele boeren daarin. Een konsentrasiekampmentaliteit vervult zijn onderdanen, die toezien hoe hij alles wat hem in handen valt: peren, kikkers, inktvissen, paddestoelen - met zijn zwaard halveert.

'Ik wou dat ik alle dingen kon halveren', zegt hij, 'dan zouden allen zich kunnen bevrijden van hun onwetende en stompzinnige volledigheid'.

'Ik ben heel geweest en alle dingen om me heen vond ik gewoon en in mijn domheid begreep ik niets. Ik dacht dat ik alles zag en ik zag alleen de buitenkant.'

Hij propageert een volkomen splijting: 'Je zult de helft van jezelf en van de wereld verloren hebben, maar de overgebleven helft zal duizendmaal dieper en edeler zijn'.

[p. 83]

'Er is alleen schoonheid, kennis en rechtvaardigheid in dat wat in stukken gesneden is...'

Het is een mooie filosofie, maar inmiddels spreekt hij voor de onbenulligste overtredingen de doodstraf uit. De timmerman in het dorp verzint het ene massa-eksekusie-toestel na het andere, om aan het aanbod tegemoet te komen. Zelfs het neefje van Medardo (dat de ik-persoon in het door hem vertelde verhaal is), moet zijn oom uit de vingers zien te blijven, want van diens gevoelens is men nooit helemaal zeker. De jongen heeft een paar mensen met wie hij veel omgaat, tot vriend. Een daarvan is de arts, Trelawney, die tevens een hartstochtelijk natuuronderzoeker is, in wie de drang tot weten mens geworden is (hij is dan ook de scheepsarts van Kapitein Cooke geweest: bezeiler van Terra incognita). Ook een herderinnetje, Pamela, de XVIIIe eeuwse edele wilde, één met de natuur, is een meisje met wie Medardo's neefje zich veel bemoeit. Hij is veel buiten. Overigens is het landschap waar Medardo heer over is, gestructureerd door de ligging daarin van het kapitalistische Huguenotendorp Col Gerbido (een kapitalisme - zie R. H. Tawney: *Religion and the rise of capitalism* - dat op niets berust, aangezien de Huguenoten bij hun vlucht uit Frankrijk hun 'teologie' in dat land hebben achtergelaten en nu drijven op een moraal, die ze zelf in elkaar hebben geflanst: een moraal die met deugd evenveel te maken heeft als de deugd met morele herbewapening) en de kommunistiese melaatsenkolonie Pratofungo (= paddestoelenweide, heksachtige naam, die door de praktijken van de melaatsen juist gekozen lijkt).

Op een dag dat het neefje ergens in het bos te slapen ligt, sluipt Medardo op hem af, maar de jongen wordt net op tijd wakker om te zien, dat zijn oom een giftige spin in zijn hand houdt. Had dat

[p. 84]

beest hem moeten doden? Maar Medardo weet hem ervan te overtuigen dat daar niets van aan is: hij had hem juist het leven gered, door de spin te verjagen. En dat is zo, want deze Medardo is de goede helft, die ook werd gered en die nu onderweg is naar zijn landgoed. Hij helpt waar hij kan, omdat hij, nu hij doormidden is geschoten beseft, wat gemis en tekort betekenen. Hij is het mensgeworden 'begrip' en deugt dus nergens voor; 'goed' is hij natuurlijk wel. Zijn voor de mensen in het begin onverwachte en vooral onbegrijpelijke goedheid komt ook zijn oude min (door de kwade Medardo gezond en wel naar het melaatse Pratofungo verbannen) ter ore. 'Is hij goed geworden, zeg je? Och, op een of andere manier was hij dat al', zegt ze. 'Medardo is altijd een warhoofd geweest, als kind al...' (dat is: toen de dingen nog onbetwistbaar een geheel vormden, evenals hijzelf). Het bestaan van twee Medardos blijft de bevolking niet lang geheim: 'Zo was ons leven verdeeld in het doen van het goede en het vrezen van het kwade', zegt het neefje. Maar als de waardeloosheid van de goede Medardo blijkt, zucht hij: 'We mogen nog van geluk spreken, dat de kanonskogel hem in tweeën en niet in drieën heeft gespleten, want wie weet, waar we dan aan toe zouden zijn geweest...'
Nee, niet iedereen voelt ervoor de psycholoog tot voer te dienen. Daar moet je nu net Euhemerus voor zijn!

Hyginus zegt:

'Euhemerus evenwel zegt, dat Venus het eerst de sterren heeft vastgesteld en aan Mercurius heeft getoond'.

Wat hiervan waar is, zou Euhemerus zelf eens uit de doeken moeten doen. Maar dat gaat nu eenmaal niet: die zwijgt, die hoor

[p. 85]

je niet meer. Maar of hij dit nu gezegd heeft, omdat hij het geloofde, of alleen maar omdat hij van Aphrodites naam Urania een verklaring wilde geven, zoals Van der Meer einführend beweert - voor mij staat vast dat Venus wel altijd de plaats der sterren bepaalt. Ik wist het wel: als er een apoteose is, is zij in de buurt, maken ridders in haar dienst zich verdienstelijk.

Calvinos verhaal is kritiek op dit gedoe.

Want wat is zo'n liefde, als de geliefde in het verschiet verdwijnt? De helft van de liefde, de liefde uit de gehalveerde wereld van de gehalveerde en halverende Medardo: de hoofse liefde.

Hoofse liefde kon niet spontaan zijn. Niet alleen uitte zij zich in door traditie geheiligde vormen, niet alleen onderwierp zij zich aan tal van beperkende en later onbegrepen voorschriften - nee, zijzelf werd uit formalisme geboren: een ridder had nu eenmaal een donna nodig. Wat is Don Quichot zonder Dulcinea?

De boze Medardo ontmoet Pamela. In aanmerking genomen dat hoofse liefde is wat er hierboven van gezegd werd: een gemis aan spontaniteit, hoeft het niemand te verwonderen, dat Medardo tot haar zegt: 'Ik heb *besloten* verliefd op je te worden'. Zijn liefdestaal, die zich van de vreemdste symbolen bedient (het formalisme) wordt ook uitsluitend door haar alleen verstaan. Die taal is als het ware hun 'hoofse liriek': 'We kunnen ons *nu eenmaal* alleen in deze taal uitdrukken', zegt de ridder. Er bestond geen andere taal, geen andere liefde, dan deze, die voor vervulling niet vatbaar was en slechts leed beloofde. Maar: leed loutert. Een hoofse gedachte! En louterend leed joeg hij dus na, de ridder - tot hij eraan verging. Hij splitste zijn bestaan in 'geest' en 'natuur' en offerde de laatste aan de eerste op. Hij zou iedere volheid wel uit haar (onbewuste) beslotenheid willen verlossen, door het te

[p. 86]

splitsen in goed en kwaad, in waar en onwaar - hij doet het trouwens al, want zo is zijn denken en doen: door traditie geautomatiseerd, door presedent van beredenering ontheven, door stilering onherleidbaar gemaakt tot de diepere grond waarop zij rustte toen Venus nog geen Urania was. Nooit zou een ridder geest en natuur kunnen

verzoenen, nooit begrijpen wat dat was: naastenliefde. In zijn ogen was het iets vies en wie 't over zulke liefde had, was voor hem een smeerlap. Dit geldt allemaal ook voor de kwade Medardo. Met de goede helft van de burggraaf is het natuurlijk heel anders gesteld. Ook hij wordt verliefd op Pamela, het herderinnetje. Hij projekteert de liefde die hij de hele mensheid toedraagt (een even verwerpelijke liefde uiteraard als de hoofse) in zijn liefde voor haar. Een duel tussen de twee helften kan helaas niet uitblijven. In het gevecht dat volgt, rijten zij elkaars wonde open, en geven de dokter, Trelawney, de gelegenheid de gespleten graaf te helen.

De 'totale' edelman huwt het meisje, en zijn bestuur, nu hij over de bewustgeworden ervaringen der eens gespleten delen beschikt, geeft zoveel als het leven belooft: natuur in plaats van hoofsheid. De wetende ziener, Trelawney, verdwijnt. Een paar schepen onder kommando van Kapitein Cooke komen hem halen...

Ik heb verband gesuggereerd tussen Mulisch en Calvino; en de band die hen bindt, ik maakte dat al duidelijk, is de meteor, die hun kosmiese metafoor is. Wie Mulisch' werk kent, kan weten, dat zijn psychiese structuur vingerlingiseerd werd. Vingerling is verantwoordelijk voor Mulisch' splijting in 'niemand' (natuur) en 'oog' (geest); hij is bovendien verantwoordelijk voor de alchimistische samenbinding

[p. 87]

van die twee elementen 'niemand' en 'oog' tot de eenheid *het onzichtbare zien*, waartoe Mulisch in *Voer voor psychologen* komt.

Zelf merkt Mulisch op, dat hij al vroeg en tot zijn 'peilloze verbazing' merkte, dat hij 'de hegeliaanse dialektiek tot in de finesses had herontdekt' (Voer). Maar Mulisch heeft die dialektiek niet 'herontdekt'. Hij drukt zich te bescheiden uit: hij heeft die dialektiek geleefd. Het was de *mixer*, waar hij doorheen werd gejaagd. Zijn splitsing bijvoorbeeld in *gangster* en *heilige* is geen dialektiek, maar werkelijkheid. Zij liep uit op de wens God te worden: Tanchelijn. En in *Archibald Strohalm* is de splijting gesymboliseerd door de weg van de ernst (Ouwe Opa) en die van het lachen (Strohalm). Ook dit is werkelijkheid geweest en niet zomaar 'dialektiek'. Beide wegen lopen, zoals men weet, op Mulisch uit. Als Multatuli in de Max Havelaar, doemt ook Mulisch aan het eind van zijn roman uit het niets op en vermoordt zijn Strohalm, iets, wat God bij Isaak vergat, om het later bij Jezus te kunnen doen.

Bram Vingerling was echter het werkzame principe in al deze steeds opnieuw beginnende splijtingen en sinteses der delen. Vingerling was de chemie, in zoverre hij er in slaagde zijn wondermengsel samen te stellen; hij was het okkultisme, in zover hij 'geest' wist te worden. Maar chemie en okkultisme leiden nergens toe, als men ze scheidt. Mulisch ondervond dat, niet in theorie, maar aan den lijve. Tezamen betekenen zij iets, tezamen zijn zij de wonderdadige *alchimie*, de verbinding van 'bezet land' en 'bevrijdingsfeest' die het leven is: het onzichtbare zien.

Het gaat er in deze vormenwereld niet om, het bestaan te splitsen in geest en natuur, het gaat erom, om gedurende die splijting

[p. 88]

ervaringen op te doen, het gaat erom, die ervaringen te verwerken in de nieuwe eenheid, waartoe zij te verbinden zijn. Alleen zo had Euhemerus kunnen profiteren van Panchaia en de afwezigheid der goden. Maar hij vergat, wat voor de splitsing onbewust was (aarde) en door en in de splitsing werd gewerkt (de meteor) te herenigen, opdat hij het voormalig onbewuste in het alwetend Oog kon vatten (tegenaarde). Eén kosmiese metafoor, één wereld.

Calvino en Mulisch: twee schrijvers die waarschijnlijk ten zeerste verbaasd elkaar ontmoeten in een en dezelfde 'bewuste' mitologie. *Een oude opsnijer* werd Euhemerus genoemd. Terecht, want er is geen Panchaia, geen gouden zuil met inskripsie ter ere van een nietbestaande Zeus.

Van zijn eigen mitologie heeft hij niets begrepen. Ik moest hem die uitleggen, namens

mij, op mijn verzoek, met behulp van een atol en een paddestoel: wat moet Freud daar wel van denken?

In die gifzuil is het gegrift en hij schreeuwt het van de daken: 'Er is geen Euhemerus, maar ik ben zijn profeet'.

Ga heen, ongelovigen, maar niet in de vrede der goden.

Bikini 1 april 1964

[p. 91]

het daghet

Direkt na de eerste wereldoorlog schreef Marsman met enig vertrouwen op de toekomst zijn *Paradise regained*, maar de toekomst hield het op Miltons gedicht. Na de tweede wereldoorlog zwegen de profeten der vooruitgang, men kon niet meer voort: 'er is geen uitweg, wij kunnen niet springen en evenmin struikelen', zei Simon Vinkenoog in zijn inleiding tot de eerste druk van de bloemlezing *atonaal*. Maar *het* ging vooruit, en wij konden niet achterblijven, ook Vinkenoog niet, dit gevoelig instrument, dat iedere verandering - de enige orde die een mens nog begrijpen kan en de enige norm die hij kent - in woord en geschrift registreert. Zijn verzamelbundel *Eerste gedichten 49-64* is als een logboek van die jaren en roept een stuk leven op, dat we al half en half vergeten zijn; het voert ons van de uitzichtloosheid in *Wondkoorts* naar de ekstase van het popgebed in de laatste pagina's van de verzameling gedichten. Het is kurieus die ontwikkeling op een paar manieren even na te gaan. Het gedicht *Einde* (uit *Atonaäl*, niet opgenomen in de verzamelbundel): 'ik drijf altijd naar mijzelf terug / ik kom altijd in mijzelf naar boven' staat radikaal tegenover een van de laatste der *Eerste gedichten*: *Op zoek*: '() er is geen afstand tussen u en mij'. Men moet beginnen met het einde en eindigen met beginnen te zoeken. Men moet ontdekken, dat kommunikatie onmogelijk is, om via onmogelijke brieven (deze *liefdesbrieven uit no man's land* of *tweespraak*, opnieuw een aantal brieven, van iemand die met het woord van Hans Magnus Enzensberger gekarakteriseerd zou kunnen worden als de heer Kannitverstan) te ontdekken dat men de onmogelijkheid van te kommuniseren eenvoudig kan negeren. Vinkenoog is niet zo'n Kannitverstan, of dat heeft hij begrepen. Het ritme verloor dan ook allengs het retorische (het op voordracht

[p. 92]

berekende) en kreeg meer en meer de vrijheid van het praten. Dit verlies van dat retorische element is duidelijk na te gaan in Vinkenoogs poëzie, en het is ook te zien dat hij die praatvrijheid niet maar kado heeft gekregen. Retoriek veronderstelt een gebondenheid, niet alleen van het woord, maar ook van de retor zelf. Retoriek past in de rechtszaal, in een studentendispuut, in het parlement - niet daar, waar de vrijheid waait. Retoriek is toegepaste kunst: het gaat niet om een verdachte, niet om een vraagstuk, in deze kringen, het gaat om de retor zelf: die drijft altijd naar zichzelf terug. Vinkenoog heeft zich van die benauwenis bevrijd, of beter: er is een wisselwerking: zijn poëzie verlost hem van dat dwingend ritme. Poëzie is voor hem dus een bevrijding geweest, een ontgrenzing, maar dit verlies van het retorische heeft veel zelfoverwinning gekost, veel strijd. Er zijn lezers die de dichter in zijn poëzie van een zekere gemakzucht beschuldigen, en zij wijzen daarbij op zijn mistieke pretensies. Mistiek, zeggen zij, krijg je niet voor niks. Mistici spreken van haast onoverkomelijke moeilijkheden op hun weg; men moet langs verschillende trappen van verlichting opstijgen tot het grondelooste licht, en psychodelicatessen kunnen onmogelijk die weg vervangen. Ik ben niet tot oordelen bevoegd, mijn schaarse ervaringen met drugs hebben meer met nieuwsgierigheid dan met mistiek te maken - maar of Vinkenoog de gemakkelijkste weg gekozen heeft? Hoelang hebben deze critici voor hun overtuiging in de cel gezeten? Hoelang hebben zij tegen de bierkaai gevochten, hoelang de publieke opinie getrotseerd, hoe diep is hun mistieke beleving? Natuurlijk is Vinkenoogs poëzie van de laatste tijd bijzonder eenvoudig - die terugtocht uit de retoriek houdt dat al in - waarom zou mistiek ook 'moeilijk' zijn? Is Franciscus moeilijk? Was zijn

[p. 93]

orde voor de eenvoudigen van geest ontoegankelijk? En is Vinkenoogs weg: *Wondkoorts - Zolang te water - Hoogseizoen* niet een weg die naar de diepte voert, een katabasis, en van daar naar de hoogte, hoog genoeg om een boek *Liefde* te schrijven? En zelfs in dit

boek nog heerst de nacht: ' 's Nachts weer (als de meeste dezer pagina's)' - Maar: 'het daghet!' - staat er op blz. 488. Het is een oude weg: 'Uit nacht rijst morgenrood / het leven uit de dood', aldus Staring. Maar dat die een mistikus is, moet waarschijnlijk nog worden ontdekt...

Liefde van Vinkenoog is geen roman (Wat is het dan? Een vent een vent, een vorm een vorm) en het materiaal dat het levert, is niet verwerkt in artistieke zin. De vorm die het heeft, ontstaat pas tijdens het lezen: Vinkenoogs boek doet een beroep op de zelfwerkzaamheid van de lezer. Er staan die lezer vele mogelijkheden open om de vorm van dit boek te realiseren. Hij kan bij voorbeeld op iedere willekeurige bladzijde beginnen; hij kan de dooreengegooide data - ieder stuk is gedateerd - op volgorde leggen en het zo lezen; hij kan, en dat heb ik dan ook maar gedaan, het boek van de eerste tot de laatste bladzijde doorworstelen, en uit de scherven die hij verzameld heeft, trachten zich een beeld te vormen van de persoon van de schrijver, en daarbij ontdekken dat het boek geen mitologie is, al volgt het het schema van de mite van de zonneheld die na zijn nederlaag, zijn afdaling in de onderwereld, stralend herrijst. *Liefde* is een boek dat inneemt, het is bezield geschreven. Het is het *paradise regained* van onze generatie, en het komt op tijd, d.i. het komt niet te vroeg. Dat heeft het in ieder geval op Marsmans voorbarigheid vóór...

[p. 94]

Een zonsopgang. Zoals ik al zei: aan elk begin gaat een einde vooraf, geen zonsopgang is te stuiten. Maar vóór de zoon kan leven, moet de vader dood: 'De zoon aanbidt niet langer de Vader maar bouwt zijn Eigen Huis (315). Het is het enige antwoord op de uitzichtloosheid (). Het geloof van vandaag en morgen is niet langer dat van gisteren, het is niet van vader op zoon overgekomen, niet per generatie, dit zijn de nieuwe vaders' (80) - deze zonen. En zij hebben zichzelf gemaakt. Hoe? 'Biecht-dagboek-gedicht-betoog-autobiografie-journalistiek-mistiek' noemt Vinkenoog zijn boek, en de lezer raakt daarbij bereidwillig maar verwonderd in de knoop - waarom eigenlijk? Want het is eenvoudig genoeg. De rekonstruksie van de mite - geen andere dan die van de zonneheld, Job, de verloren zoon, de kruik te water die niet barstte - blijft altijd mogelijk. Men hoeft maar te beamen wat Vinkenoog zegt: wij zijn allen aan elkaar gelijk. Alleen die erkenning maakt zijn mite tot de onze, zoals alleen de ontkenning ons van die mite vervreemdt en *Liefde* tot een gesloten boek maakt.

Er zijn andere benaderingsmogelijkheden.

In het begin van *Liefde* schrijft Vinkenoog over '*de beginnende* lezer die *ik* ben...' Het is een identifikasie met de lezer, met de 'jou' voor wie het boek blijkens de opdracht geschreven is. Maar het is een identifikasie die ook een splitsing van Vinkenoogs persoonlijkheid in een *ik* en een *jou* mogelijk maakt. En Vinkenoog benut die mogelijkheid. Want na die vereenzelviging van, en splitsing in lezer en schrijver richt de schrijver zich tot *jou*, de lezer, d.i. *niet* tot zichzelf. En zo moet het ook: de schrijver moet zich niet met zijn *jou*-gestalte vereenzelvigen, hij moet hem in

[p. 95]

zijn objektief-onpersoonlijke vorm laten. Die figuur moet in de high society van Vinkenoog geprojecteerd blijven: met *jou* staat en zonder *jou* valt die hele gemeenschap...

Eerst als het louteringsproces voltooid en de nieuwe maatschappij in beginsel gegrondvest is, kan de schijnbare tegenstelling tussen *jou* en *ik* worden opgeheven en de vereenzelviging van lezer en schrijver hersteld. - 'Leg de weg af, die van jou is - zeg *ik* tot mezelf, want *ik* heb voor niemand anders geschreven' (495), leest men aan het eind van dit boek. Maar voor het overige, inderdaad, spreekt Vinkenoog, zich van geen mistifikasie bewust, alleen tot *jou*: zijn objekt van kultiese verering. En hij spreekt tot *jou* als de kinderen en de dronkaards uit het spreekwoord dat hij noemt en dat hij op zichzelf

betreft. Zijn wijsheid is de dwaasheid van deze lui en zijn spreukrijke taal is van een veroverende eenvoud: ongekunsteld als een droombeeld en diep als een sitaat:

Er is maar één been dat de volgende stap zet,
het andere,
het is óók het jouwe.
Gebruik beide benen (blz. 282)

Van zulke spreuken staat het boek vol. De dwaas die niets te verliezen heeft en alles te winnen, reikt *jou* de helpende hand. Als *die* hulp nabij is, is de nood het hoogst.

Vinkenoog noemt zijn boek 'een proeve van communicatie'. Bij het schrijven ervan hield hij zich Luceberts voorschrift voor ogen:

[p. 96]

De dichter hij eet de tijd op
de beleefde tijd
de toekomstige tijd
hij oordeelt niet maar deelt mede
van dat waarvan hij deelgenoot is.

Vinkenoog veroordeelt het veroordelen. Hij noemt zich deelneme, deelgenoot en mededeler. Hij eet de beleefde tijd op ('Mijn verleden ligt achter me, God zij dank. Daar hoort het'. - 494) en de toekomstige tijd: voor hem bestaat New Babylon al, New Babylon (Constant, Randstad 2), door Vinkenoog gekerstend en tot de stad gemaakt van het eeuwige pinksterfeest: ontkenning van en overwinning op de spraakverwarring. Om de inwoner van New Babylon, om *jou*, is dit boek begonnen. Om de spelende mens, de mens in zijn natuurstaat, verbonden met God, de mens high, de door Vinkenoog geschapen mens: de *jou* die hijzelf is. Hoe meer New Babylon aan realiteit wint, des te onwezenlijker wordt de realiteit. Elke leer die tot het mistieke leven leidt, eist een zich losmaken uit de wereld en een verinnerlijking van het eigen leven, een toestand van bewustzijnsverlaging 'waarbij het onderbewustzijn naar boven komt' (169). Introversie die het fantastische tot innerlijke realiteit verheft, - innerlijke realiteit die, als alles goed gaat, uitstraalt in de werkelijkheid - werkelijkheid die, als men geen pech heeft, zich voegt naar dat innerlijke beeld. Daar gebeurt het, in die introversie: het terugverlangen naar de jeugd en zelfs naar het prenatale (trekken uit *Wondkoorts* al), daar wordt het kind dat men is, geboren, het beeld van het kind, dat een voorafbeelding is van de meest volmaakte mens, de waarheidzegger, de Newbabyloniër. En dus de dronkaard weer, of

[p. 97]

liever de schuiver, de roker en de snuiver. De - in ónze maatschappij - onmaatschappelijke mens, de provo misschien, het geweten van de gemeenschap, de rechter over wie hem terecht, of, zoals Vinkenoog zegt, de betweter, in het bezit van 'zelfvertrouwen, vertrouwen in het kostbare leven, in het verliezen van de angst. Ik weet het uit de eerste hand, dwz. *ik weet het beter,*' beter dan de vorigen, de vaders. Van het zeer jonge kind naar de zeer volmaakte mens. Het ongesublimeerde in een verkort proces naar het sublieme te voeren, dat is pas mistiek, al kost het een hoop verdriet. Vinkenoog vertelt daarvan, en Karel Appel: 'Vroeger, toen ik schilderde () had ik bij voorbeeld enorm veel last van inzinkingen. Dan moest ik in m'n bed gaan liggen; soms voor drie dagen,' aldus Karel Appel, 'die z'n drie dagen inzinkingen het belangrijkste achtte, omdat de wereld alleen vergaat van binnen, zoals het leven ontstaat van binnen () Het narcotisch gestamel van een eerstgeborene, die zijn wereld nog scheppen moet' (59).
En Vinkenoog?
Hij citeert uit een brief van Lucebert aan hem gericht: 'Je hief het juiste gestamel aan.'

(118)

Zo scheidt hij zijn eigen wereld uit deze woestenij, die hij kent als 'een schepping die nog op adem lag te wachten' (68) en die hij adem geeft: 'Een nieuwe aarde. 'Ik ben er het eerst'... 'God is geen mysterie meer. Ieder mens kan God worden' Want de mistikus scheidt zichzelf, is zijn eigen vader, zijn eigen zoon, zijn eigen heilige geest. En pas als de zoon geboren is, gaat hij op zoek naar zijn ouders. Bij Mulisch (er is in *Liefde* veel Mulisch) waren het de Hioeng-Noe, de Tartaren, de Turken; bij Vinkenoog zijn het de Vinkenaugen uit het *Numismatisches Wörterbuch* van

[p. 98]

Schrötter. 'Onder paus Innocentius II was ik rondstreeks 1140 het kleinst denkbare pasmuntje, de keerzijde: een ster.' (232)

Ik zei: een zonnemythe.

Zelf noemt Vinkenoog zijn boek in een brief aan Mike:

'Het verhaal van Prometheus die het vuur van de Goden stal, de openbaring van de vele geheimen, the enemies within, die telkens overwonnen moeten worden, uit liefde.

Ik hoop dat je me binnenkort weer schrijft, *iets meer dan zon, zee, strand, hoewel- wat is er meer?*' (58 kursivering aangebracht): Zon, zee en strand: hoofdfactoren in de beleving van het begrip vakantie. Vakantie: de durende toestand in het New Babylon van Vinkenoog, 'waar de mens een nomade kan zijn dankzij zijn machines, waar de mens weer de spelende mens wordt, altijd vrij' (63). 'Een maatschappij, waarin de mens zijn eigen overheid is, zijn eigen orde' (166). Een aards paradijs, waar maar één leidend beginsel heerst, de liefde, die de tegenstellingen verzoent. 'Elk zwart-wit is waar. Overwin alle dualiteit, de dynamische blokken, goed-kwaad, zoveel mensen denkend in tegenstellingen, onderscheidingen, overeenkomsten, gelijkenissen, vergelijkingen, binnen en buiten, boven en onder, zonder, tegen, als, met, overbodige woorden: er is niets dan de liefde is de liefde is de liefde' (144). 'De zon heeft mij op vrije voeten gesteld' (164).

Liefde brengt ons in het Magies Centrum Amsterdam.

Zeventig dagen op ooghoogte.

Ooghoogte: een begrip uit de leer van het perspectief.

Ooghoogte: de afstand tussen stand- en oogpunt.

Op ooghoogte bevindt zich de horizon: de sirkei op oneindige afstand van het oog dat het middelpunt is.

[p. 99]

In tegenstelling tot de klassieke voorstelling dat lichtstralen van de voorwerpen uit in ons oog samenkomen en daar het beeld van die voorwerpen vormen, is in de perspectief het oog actief: het zendt oogstralen uit en geeft - ginds - de beelden gestalte.

'85 % van de herseninhoud wordt gevormd door de ogen,' meldt Vinkenoog, 'maar 90 % van de hersenen wordt niet gebruikt' voegt hij eraan toe. *Dit* oog op ooghoogte ontvangt echter niet. Het projekteert ons innerlijk op het tafereel van de buitenwereld, New Babylon op Amsterdam: alleen zo kon een Magies Centrum ontstaan. Dit oog is *high*: as high as my eye' (193).

Een van de zegeningen van New Babylon is o.a. de, *photomaton*. Vinkenoog maakte op deze instelling een gedicht, dat eindigt met de strofe:

ik lach, jij kijkt.

Zo'n foto is nooit weg, tenslotte

en wat is de moeilijkheid? Kleingeld

ooghoogte, de keuze uit witte achtergrond

of donker gordijn. Kijken of het lijkt.

Hij geeft bovendien een uitleg van het hele gedicht, nadat hij verteld heeft, hoe men in de fotomaton tegenover een spiegel plaats neemt, recht voor zich uit kijkt en door

middel van een muntstuk zijn spiegelbeeld fotografeert (4x).

Mij eksegeese van dit gedicht breidt de zijne nog uit: De fotomaton is o.a. New Babylon. Hij vervolmaakt ons als, mens: hij levert ons ons spiegelbeeld uit. Hij stelt ons voor de kritieke vraag: Wat is de moeilijkheid? En geeft daarop het antwoord: *Kleingeld*. De woeker daarmee, die ons rijker maakt

[p. 100]

(Matth. 25 : 14-30). *Kleingeld*: de Vinkenaugen van Schrötter: 'Sie sind überall das kleinste und geringwertigste Geld gewesen' (222): de inzet van onze totale persoonlijkheid... *Ooghoogte* - as high as my eye - Het oog dat ons beeld scheidt. Wij verenigen ons met het tegenbeeld en smelten daarmee samen tot het Rebis uit de alchimie, dit geslachtloos en tweekoppig wezen: de mens op weg naar het heil. 'Mensen gaan naar de hemel als engelen, en zij die op aarde hun *soulmate* gevonden hebben, gaan samen - getweeën-als-één als aartsengel' (393), aldus Vinkenoog, die hier (en op 206) Ralph & Phil citeert.

Ik heb tot nu toe geen aandacht besteed aan de omgeving waar Vinkenoog zich in beweegt. Ik weet daar trouwens ook niets van. Het beeld dat Vinkenoog ervan geeft, stemt overeen met wat men van zijn mensen verwachten kan: werkers aan New Babylon i.o. (in opbouw) - een saamhorige gemeenschap, hipsters - en wie niet hip is, is square. Het Amerikaans is niet hun aller voertaal, marihuana niet voor allen het middel, maar wel is de hoogte aller doel.

Johnny de Self-kicker hoort net zo goed in dit midden thuis als Huub, al heeft de eerste blijkbaar geen andere middelen nodig dan zijn eigen zelf, de ander een gaatje in zijn voorhoofd. Niet thuis is Chester, de neger van blz. 249, die zich in zijn agressiviteit laat gaan, terwijl van de hiperbewuste, kritische Mulisch wordt verteld op blz. 275, dat ook hij een Self-kicker is (geweest), in zijn hallucinaties uit de laatste jaren veertig (Archibald Strohal). En inderdaad schijnt het mogelijk te zijn - Ludwig Staudenmaier: *Magie als experimentelle Naturwissenschaft*, 1912 - de mens tot Self-kicker op te voeden.

[p. 101]

Een buitengewone vervolmaking schijnt mogelijk te zijn, de methode Staudenmaier schijnt sentra, die gewoonlijk zonder bewustzijn, vegetatief werken, door oefening bewustzijn te schenken (Staudenmaier heeft al zijn proeven op zichzelf toegepast en helder beschreven. Hij stierf tenslotte als schizofreen, maar dat behoeft niet te pleiten tegen de methode: je wil wel eens wat, soms het onmogelijke). Gesloten is de gemeenschap dus niet. Vinkenoog herkent Lou en Adamski, Pauwels en Bergier als zijns gelijken. Hij neemt hun (on)waarschijnlijke theorieën over en in zijn theologie hanteert hij de bij volkspredikers gebruikelijke etimologie. Geloven, zegt hij, is 'ge-love-n'. In een fragment als dit: 'En de aardappelen en de jeneverbessen, de druiven en de hop, de klaver en de hennep, de tomaat, de rijst en de sojaspruiten, de papavers en rozen: het zijn alle redenen van God' (255) schijnt de 18e-eeuwse fisikoteologie te herleven, - maar de even 18e-eeuwse verdeling der planten in schadelijke en onschadelijke is hier dan toch maar opgeheven, want *alles* heeft zijn nut. 18e-eeuws ook lijkt Leibnitz' kreet: 'In feite gaat het erom een wereld te scheppen - *en er is geen betere dan deze*' (258). Maar deze wereld is voor Vinkenoog dan ook al New Babylon. Er is niets 18e-eeuws meer: het is poptheologie en popwetenschap anno 1965. Brokken bijgeloof om van te rillen? Maar soms is bijgeloof iets meer dan alleen maar een folkloristische survival, en kan het alleen maar groeien in het geloof, als een parasiet op een plant. En misschien doet het er niet toe of het pad Subud, dan wel de alchimie ons in het reine brengt met de wereld. Men moet in het reine komen: dat is het punt. Vinkenoog citeert Lautréamont: 'La poésie doit avoir pour but la vérité pratique. () Un poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu.' (164).

[p. 102]

Liefde geeft ons geen stenen voor brood. Het is geen droom die droom moet blijven. Het is het enige avontuur: 'sprookje en werkelijkheid, droom en daad, woord in maag en hersenen, liefde in spieren en zintuigen, kracht in zenuwen en hersenen: klaar voor verder, hoger, sneller, kristalhelder klaar: het nadert.' (283).
Het ik is niet langer opgesloten in zichzelf - uit vrees. Maar het beweegt zich in de wereld - vrij - want die wereld werd opgenomen in het ik dat overwon.

oktober 1965

[p. 105]

een heksensabbat

Er gaan geen dertien in een dozijn en waar er dertien in een dozijn gaan, is er een teveel. Aan deze mistieke natuurwet beantwoordt niet alleen de geschiedenis van Christus en diens apostelen, of het verhaal van de dertien feeën van Doornroosje - ook in de heksengemeenschappen, *coven*, sellen van dertien leden zoals men weet, werd de hand gehouden aan de volheid van het dozijn en dientengevolge moest er eens in de zeven jaar iemand uit hun midden aan Dianus, de oppergod, worden geofferd.

De geschiedenis van heksen begint, volgens Margaret Murray, in de prehistorie en is dus ouder dan het Christendom, naast welk geloof de hekserij het uithield tot op de dag van vandaag. Het wonderlijke van de historische hekserij is, dat zij onder haar adepten behalve studenten ook monniken, behalve geleerden ook prinsen, bisschoppen en vorsten telde.

Jeanne d'Arc, meent Murray, was een heks en het tegen haar gevoerde proces was een heksenproces. Zij was het slachtoffer van Dianus: men weet dat de opperheks, koning Karel VII, geen vinger naar haar uitstak. Dat zij sterven moest, scheen dus wel in orde te zijn, en dat er twee heren schenen te regeren op aarde, moet, op grond van de gelijktijdige verering van de God der christenen en die der heidenen, worden aangenomen, helaas. Het verschijnsel van een twee godsdiensten belijdend mens is overigens niet zo absurd, als ons tans voorkomt. Het Christendom heeft nu eenmaal een groot aanpassingsvermogen, groter dan een Calvin wel wenselijk achten kon - en een Christendom, verzoend met hekserij, is daarom evengoed denkbaar als een Christendom dat zich met de astrale mistiek weet te verstaan...

De twee-heren-leer die hier in Europa zo spontaan kon ontstaan, kreeg een stevige steun van ons aller Mani (216-277), de stichter

[p. 106]

van de met zijn naam aangeduide dualistische godsdienst, het manicheïsme, dat de kosmos verdeelde in het Rijk des Lichts waarover de Vader der Grootheid regeerde, en het duistere Rijk waar de Prins der Duisternis, leenman van de eerste, heer en meester over was. Aangezien deze Prins de schepper was van de aarde en van de boze stof, had hij recht op zijn scheppingen en wat meer zegt: op zijn schepselen - de mensen dus. Onvervreemdbaar recht, waar de leenheer niet tegen in kon brengen. Zelfs toen de onvermijdelijke krijg tussen de beide groten uitbrak - een gevolg van de hebzucht van de vorst der Duisternis, die het Rijk des Lichts bij het zijne wilde inlijven - kon de Vader der Grootheid niets voor ons doen. Licht en donker raakten verward in een waanzinnige strijd op leven en dood, sindsdien. Slechts een wonder, waarover later meer, kon ons doen deelnemen aan die strijd en nog steeds, zoals wij maar al te goed weten, strijden wij om het Licht de overwinning te doen wegdragen. Want dat het Duister eens uit geworpen zal worden, dat is een afspraak die wij thans met elkaar maken, nietwaar? Voor ons heeft Mani's leer weer alle charme: wij hebben het wel geleerd, begrip op te brengen voor de gedachte dat reeds de geringste misstap de grootste catastrofe is. Reeds langer dan Augustinus ooit is geweest, zijn wij de ware volgelingen van Mani, de groote Pers - al laat onze *Imitatio Manii* ons weinig hoop, nu wij weten, hoe *hij* in zijn *Imitatio Christi zijn* voorbeeld overtrof, door zich pas te laten kruisigen, nadat hij met de grootste zorg was *gevild*...

Mani's prediking drong door van Perzië uit tot diep in China, tot ver in Noord-Afrika, ja, zelfs tot in het Byzantijnse Rijk, al voelde

[p. 107]

de Keizer daar niet veel voor Mani's vrome volgelingen. Zij werden er met zachte drang naar 's Rijks grenzen gestuurd, waar zij ketterkolonies vormden: een rij fortten tegen de

woeste Bulgaren. Manicheïsten zouden echter geen Manicheïsten zijn, indien zij die heidenen niet liever bekeerden dan bestreden. In ieder geval schijnt het gedurende dit contact gebeurd te zijn, dat het eertijds door Mani tot Manicheïsme gemanicheïseerde Christendom door de Bosniese Manicheïsten tot een sort van Christelijk manicheïsme werd gekerstend.

De onder steeds zwaardere Byzantijnse druk naar Bosnië uitgeweken Manicheïsten, of Bogomilen, zoals zij zich naar hun priester Bogomil - Geliefde Gods - gingen noemen, stuurden al gauw hun missionarissen uit: naar Italië, Spanje en Zuid-Frankrijk. Met name in dit laatste land werden zij met warmte begroet - niet zonder reden uiteraard. Want het Katarisme, zoals het nieuwe geloof daar genoemd werd, had feodale trekken, en hoewel Zuid-Frankrijk, dit stamland van rebellen, ketters en poëten, nooit fatsoenlijk was gefeodaliseerd, bleek de (van afkomst Frankiese!) band heer-man, die dáár politiek beschouwd tot zo goed als niets verplichtte, als symbool van persoonlijke lotsverbondenheid in het hogere van te beduidender betekenis. In zo'n klimaat van vrome vriendschap kon het nieuwe geloof, waarin het ging om de band God-schepsel, gedijen, zoals de troebadoerskultuur er, met haar band donna-zanger gedijen kon. Maar de strijd tussen Licht en Duisternis, zoals die zich in het Westen voltrok, bracht inmiddels uitzicht op verlossing: het wonder, waar ik al over sprak. O, niet dat de mensen gered konden worden, zolang de oorlog tussen de beide partijen volgens de regelen der kunst werd uitgevochten. Want al zaten de twee grote

[p. 108]

heren elkaar als Philips II en Oranje in het haar, nooit zouden de mensen kunnen rekenen op rechtsgeldig ontslag uit hun dienstplicht, zolang de Heer der Duisternis zich niet aan feodale ontrouw schuldig had gemaakt. Daartoe moest de goede God hem dus zien te verleiden. De Vorst der Duisternis had recht op zijn mensen - had hij ook recht op Christus? Wás Christus wel een mens?

Het schijnt dat de Katharen meenden - maar ook Gregorius de Grote heeft in die richting gedacht - dat Christus een val was, door God opgezet, om er de duivel in te laten lopen. Christus in mensengedaante zou de Boze ertoe moeten brengen macht over Hem uit te oefenen: een macht die door niets te rechtvaardigen viel. Want Christus was van de boze geen man - en hij zou er stichtelijk voor bedanken, het ooit te worden, zoals uit Mattheus blijkt:

'Wederom nam de duivel Hem mee naar een hoge berg en hij toonde Hem al de koninkrijken der wereld en hun heerlijkheid en zei tot Hem: 'Dit alles zal ik U geven, indien Gij U onderwerpt en mij hulde bewijst...' (Matth. 4 : 9).

Men ziet hoe de Satan zich volgens plan misdroeg en toen Christus na enige tijd het slachtoffer werd van de kinderen der Duisternis, kon hun Heer van zijn rechten vervallen worden verklaard. Sindsdien waren zijn horigen vrij: zij konden voortaan kiezen tussen de Heer der Duisternis of de Vader van Daarboven.

De Albigenzen zoals de franse Kataren zich naar hun centrum Albi noemden, kozen voor het Licht. onder hen waren het vooral de Perfekti tot wie men na het Konsolamentum door handoplegging ging behoren, die het met het nieuwe geloof zeer nauw namen.

[p. 109]

Voor hen een program van vegetariëse kieskeurigheid, onthouding in het seksuele en deelname daarentegen in het hogere, met als hevig begeerd einde, de dood door zelfuithongering. In het graafschap Toulouse hadden de Albigenzen hun graaf mee en zij vonden in de troebadoer hun propagandist. Maar zij hadden hun vijanden ook: Rome natuurlijk en de tot hun vernietiging in het leven geroepen Inkwisisie. Er kwam nóg een moeilijkheid bij. Want toen de Kataren kozen voor het Licht, vielen, door die keuze alleen, de heksen automaties de Heer der Duisternis toe. En omdat Rome niet kon aanvaarden, dat het Kataarse licht het Roomse evenwaardig was, werden heksen en Kataren over één kam geschoren en op de brandstapel gebracht. Een overhaaste daad

des geloofs mag men zeggen, die wellicht ten onrechte de twee-heren-dienst van de aardbodem wegsloeg. Die kruistocht, *de eerste tegen christenen* (1209), wierp heksen en Christenen voor het eerst in het eenrichtingverkeer dat zij van toen af aan, aarzelend eerst, maar vastbeslotener allengs, zouden gaan.

De heksen gingen hun gang. 's Nachts, in het geheim, hielden zij hun bijeenkomsten, de heksensabbats, waarvan het hoogtepunt de kus was aan de hogepriester, de '*osculum infame*', zegt de Inkwisisie, want die was volgens haar, maar Margaret Murray betwijfelt of het waar is, een kus op de kloten van de opperheks. Nog zijn ze met hun dertienen - onbezorgd tot nader order. Daar dansen ze, naar Vestdijks woord: 'als lammeren op de wei, en wie vloekwoorden zegt, mag in het midden staan'. Zij brengen elkaar in ekstase, hun opwindende dans, die is het, waardoor ze denken te vliegen, hoog, hoog, temidden der sterren...

Wie duidelijk wil maken dat zoiets gebeuren kan, wie zich de overdracht van zo'n mirakel aan anderen gemakkelijk wil maken,

[p. 110]

moet, altans voor de vorm, met de lezer meedoen, hem een ongelovige Thomas te zien geven die per ongeluk in zo'n heksensabbat terecht komt, in een wereld, die hij niet kent en dus ontkent: net als de lezer. Wint hij? Maar daar is hijzelf al, de Boze, Satan, de joviale die al babbelend, keuvelend, dreigend, probeert het ongeloof van de duivelloochenaar uit te bannen. En zijn argumenten zijn daarnaar: braadspitten, schroeven, het kruishout... Thomas wankelt reeds en in hem wankelt het geloof van de lezer. Het slot van het verhaal moet nu spoedig volgen, snel, snel, want de lezer dient te begrijpen, dat iets is, of had kunnen worden, bewezen...

Dit gebeurt in Vestdijks roman *De kellner en de levenden* - tenminste: het had daar kunnen gebeuren. Want hoezeer ik ook mijn visie uit *De artistieke opbouw van Vestdijks romans* (De Gids, oktober 1962) met betrekking tot dit boek handhaaf, evenzeer zal ik trachten die visie hier op de kop te zetten en in de twaalf levenden plus Leenderts als dertiende een heksencove te zien. Hij lijkt immers sprekend op de gevallen engel, deze Leenderts, hij heeft maar al te veel met de Prins der Duisternis te maken. Hij is te opvallend een tegenpool van die andere kelner, die zachtmoedige, nederige voetveeg uit de stasjonswachtkamer. Leenderts macht, als men hem geloven wil, is onmetelijk en dit punt is van enorm belang, omdat zo'n macht betekent, dat zijn slachtoffers wel nooit aan hem zullen kunnen ontsnappen. Maar goddank wordt zijn opsnijerij op het stuk van rang en stand te elfder ure gelogenstraft: er zijn machten, blijkbaar, hoog boven die van Leenderts verheven.

Hoog boven hem verheven is ook de goedhartige kelner die voor

[p. 111]

zijn tegenstander nog woorden van verontschuldiging weet te vinden en verzachtende omstandigheden voor deze ellendeling wil laten gelden. Zoiets pleit voor de grootheid van deze mens: maar het pleit uiteraard vooral voor Vestdijk zelf, die dit boek, zoals men weet, in november 1940 begon, die kort daarop in Michielsgestel Haacks lotgenot werd, daar de voorziene nihilistische sensaties proefondervindelijk te verwerken kreeg, en die na de oorlog, in juni/juli 1948, kans zag een boek met zo'n zwart-wit-problematiek zonder effektbejag en spekulaties op lichtontvlambare gevoelens te voltooien.

De tijd, schreef ik in *De artistieke opbouw*, is bij Vestdijk heden, verleden en toekomst in elkaar gedrukt als een treinwraak. De tijd werd aldus tot een uiterst gekompliseerd *nu*. Wat kon St. Michielsgestel ook anders zijn voor Vestdijk dan dat: de volledige breuk met het verleden en met de toekomst? St. Michielsgestel kwam op zichzelf te staan, los van elke band. De mens kwam op zichzelf te staan, alleen, alleen, - losgesneden van zijn voorbeeld, overgeleverd aan zichzelf en niet meer in een verband met het verleden denkbaar, - hoogstens, en dan nog maar ter illustratie, te omringen met andere,

soortgelijke, tot atomen versplinterde tijdseenheden, vertegenwoordigd door uit die tijd afkomstige voorbeeldende figuren (Job, de Kataren, de heksen, Hamlet, Judas, Leonardo) - voorbeelden, niet zozeer ter navolging als tot bewustmaking van de eigen situatie. Daarom is dit boek ook nergens abstrakt moraliserend, is het geen juridies of theologies betoog, wat het toch makkelijk had kunnen worden, indien niet het Gestelse lied er het innerlijke fond van was...

Maar keren wij terug tot Vestdijks voorbeeldende figuren. In deze

[p. 112]

roman is de verhouding God-Satan ongeveer dezelfde als in het boek Job: op een afstand en een tikje weemoedig. God is misschien niet zo erg verbolgen op Lucifer, als wij het in onze zelfoverschatting wel geloven willen. Van het standpunt van God uit beschouwd is Lucifer misschien een engel om wie God verdriet heeft en ook wel hebben moet, misschien: want Lucifer was Hem onder de eersten misschien niet alleen de eerste maar ook de liefste. Het ging misschien niet eens over Job, toen God en Satan om diens ziel aan het dobbelen gingen: het ging om Lucifer: zijn ogen moesten worden geopend. Misschien gaf God hem de vrije hand om hem te laten ondervinden wat dat is: altijd aan het kortste eind te moeten trekken. Zo kreeg ook Leenderts tot op zekere hoogte de gelegenheid om het te zoeken waar hij wou - en hij zocht het in de hekserij. In het getal dertien zag hij zijn grote kans: want was het aantal flatbewoners met hem als leider niet al in principe een heksengroep waarin slechts de organisatie ontbrak? En was het slachtoffer dat heksen hun meester verschuldigd zijn niet reeds aanwezig in de figuur van de tbc-er Wim Kwets?

Leenderts vroeg van zijn volgelingen ook niet eens zoveel: hij vroeg slechts de ontkenning van God, bezegeld door een 'osculum infame' en deze dan nog gekuist tot een zoen op de navel van Leenderts - '...en het gebruik van de tong daarbij niet sparende...'

Zo werd de strijd tussen licht en donker een strijd tussen dertien en dertien: de twaalf levenden met de goede tegen diezelfde twaalf met de boze kelner. Zo werd de worsteling tussen licht en duisternis uit de ruimte getild en verplaatst naar en in het innerlijk van Vestdijks mensen zelf. Want niet God of Satan, maar de mensen beslissen misschien. God wikt en waagt: de mens beschikt.

[p. 113]

De mens verzoent Lucifer met zijn Heer als alles goed gaat, maar hij kan er niet toe worden gedwongen wellicht...

Als Kataar keert hij zich tegen de heks in zich: de heks zit hem immers in het bloed, in de botten, ja: 'in zijn botten voelde hij het ook wel; hij weigerde alleen het te voelen in zijn ziel', schrijft Vestdijk over Veenstra, de journalist - reeds in het begin van de roman, en het slot zegt niet anders, want 'dat dit lichaam God en het bestaan vervloekte, wie twijfelde daaraan? Het deed niet anders, het had nooit anders gedaan: het waren maar al te trouwe volgelingen van de oberkelner Leenderts, deze spataderen, deze leeggehoeste longen, dit pijnlijke tandartslendestuk, het hart van de dominee, de enkel van Haack, tweemaal gestoten en thans tekeer gaand alsof er een gloeiend muntstuk op lag...' Het is nog anders te zeggen - op een manier die eigenlijk niet mag en die ook niet te rechtvaardigen is dan door het perspectief dat zij opent. Hier is een citaat uit citaten samengesteld, een paar zinnen die weliswaar niet in deze samenhang voorkomen in Vestdijks boek, maar die er, losgemaakt uit de tussenzinnen met strepen en haken, hadden kunnen staan: 'Vlees hier, vlees daar, en de botten ergens ertussen - anatomie van Leonardo, ontworpen naar de vage glimlach van de Mona Lisa - een vracht van koude gelei - was het vervloeken van God wel veel erger dan dit?'

En daar is meteen de tweede voorbeeldende figuur: Leonardo. Leonardo: deze blik op vlees en gebeente - wat een perspectief! Waarom roept Vestdijk hem hier op, op deze plaats, in dit boek? omdat Leonardo de grondlegger is van de School van Fontainebleau, het strijdperk van Herakleitos en Demokritos zoals men weet. De splijting van de wereld

in een gebied van marties heldendom en tragies geweld enerzijds - anderzijds het gebied van

[p. 114]

Venus: galant, genotziek, skabreus: het Manicheïsme gesekulariseerd. Als geen van zijn tijdgenoten misschien heeft Leonardo de rampzalige splijting in het bestaan tot de eenheden lichaam en ziel aan den lijve ondervonden.

Seksie op het lijk: uit een enkele aantekening bij zijn eksperimentele anatomiese studies blijkt, dat hij het een weerzinwekkend bedrijf vond. Maar geen tijdgeijk anatoom evenaarde hem in kunde en hartstocht voor het onderzoek. Verraad vond hij het.

Verraad. Vestdijks boek handelt over verraad, zulk verraad als van Haack en Judas - Judas, die door Leonardo tot de verborgen hoofdperson werd gemaakt op de schildering die Christus' worden: 'Eén uwer zal Mij verraden...' illustreert.

Vestdijk weet natuurlijk dat Leonardo zijn vrolijke, maar verraderlijke vriend, de geliefde Giacomo, de bijnaam 'Salai', Satan, gaf. Er spreekt een zekere waardering voor de jongen uit zo'n naam, een zekere familiariteit ook, met het onheilige - een familiariteit die Vestdijk al evenmin vreemd is en die hij in *De grootheid van Judas* ook toont. Juist om die verbondenheid met Leonardo voert Vestdijk deze dualist die op 't eind van zijn leven door Frans I wordt meegenomen naar Frankrijk, omdat de koning een stuk Italië veroveren zál, welbewust ten tonele. Het wás een dualisties Italië dat de koning kreeg. Toen enige jaren na Leonardo's dood Rosso naar Fontainebleau kwam, werden Mars en Venus voorgoed met de absolute macht in de wereld van de kunst bekleed. Dat kon niet anders na Leonardo: Rosso kwam, toen moest ook Vestdijk wel volgen.

De weg des Lichts is rechtlijnig genoeg: men hoeft slechts mee te gaan in haar sirkelgang...

[p. 115]

Na de dertienvoudige ontsnapping aan Leenderts laat de peripetie, de beslissende wending van het verhaal, nog even op zich wachten. Want de brand van heksen, de hellevaart aan het eind van het boek, houdt de beslissing der twaalf nog in het ongewisse. Zij staan, naar aristotelies voorschrift nog tussen vroom en onvroom in. Er is nog geen vergoddelijking, geen apoteose, integendeel: nu werd de ernst pas spel, nu liet God zich pas vervloeken!

Waar kwam dat door?

Het antwoord geeft ons de kosmiese metafoer van Vestdijk: de metafoer die ons het heelal in handen geeft, de metafoer ook, die in de hand de afspiegeling van het heelal terugvindt. 'Hij heeft het heelal eerst in zijn geest, vervolgens in zijn handen', aldus een aforisme van Leonardo.

Maar wat doen handen dan? Wat had Leenderts met zijn handen gedaan? 'God', zegt hij, 'schiep de sterren aan het uitspansel, die ik met mijn eigen poten naar beneden heb gehaald'. Natuurlijk, wanneer het lukt een god aan het uitspansel te doen schitteren zoals dat in *Aktaion* gebeurt, moet het ook mogelijk zijn de sterren in de afgrond te slingeren. Dát deden de poten van de oberkelner en over de sterrenhemel der tegenvoeters lopen ze dus te zweven, de flatbewoners. Hoe innig is het verband tussen deze astraalmistieke en de chiromantiese metafoer:

'Hoeveel fijner en samengestelder was een hand ook niet gevormd dan een hoofd! In een hand ging veel meer om; en daarom kon men alleen goed nadenken, wanneer ook de handen nadachten op hun manier, dus werkten. Sterker nog, had men iets niet goed begrepen, of was men iets vergeten, dan hoefde men zich maar tot de handen te wenden om inzicht in volledige helderheid deelachtig te worden en zich alles weer te herinneren', laat Vestdijk

[p. 116]

Cheiron - Aktaions meester - zeggen, wiens naam *hand* betekent. Men herinnert zich, hoe bij de Katakten het Konsolamentum werd verleend door handoplegging? Dat kon alleen met zulke handen. Zulke handen zuiverden Aagje aan het slot van de roman, en iedereen zou wel knielen daarbij, en Wim Kwets mocht met hem mee, met de kelner, en de vloek van zijn lichaam mocht in dat lichaam besloten blijven...

Onder de astraal-mistieke metaforen lijkt die van Vestdijk wel de minst klassieke. Zijn mensen vinden geen paradijs, zij vluchten niet in een andere wereld, die van het niets, of die van vervlogen maar grootse tijden. Zij leven in het nu, maar het is geen eeuwig nu. Het nu van Vestdijk is even vluchtig als deze seconde. Het nu van Vestdijk is als de pest uit *Het Veer* en zijn mensen zijn als pelgrims achter die pest aan. En zij maken het er zich comfortabel: iets anders is niet mogelijk, misschien. Eerwaardig zal het verleden altijd wel blijven en onbetrouwbaar de toekomst waar dit nu zwanger van is. Maar Vestdijks mensen hebben, ieder voor zich en hoe zich de wereld ook tegen hen keert, het heelal in eigen hand. Voor hen werd de ondergang waar zij in dolen geen kopie van die gang daar boven. Zij zelf zijn verantwoordelijk, en 't beeld van het heelal in eigen hand blijft bij Vestdijk dan ook altijd een beeld, - 't wordt geen 'werkelijkheid'. Niettemin kan men zich dat beeld niet concreet genoeg voorstellen...

januari 1965

[p. 119]

van letter tot letter

Misschien berust het allemaal op toeval, de gelijktijdigheden van Wereldoorlog I en de moderne kunst, de tegenzin in doodgaan en het overboord gooien van de interpunctie, de kubistische *camouflage* en de poli-interpretabiliteit van de beeldspraak, de doorbraak in de loopgravenoorlog en de doorbraak in de geest - in ieder geval is het geen toeval dat de wereld, die de burgerlijke verbloeming ten spijt een dadawereld was, als zodanig aan de kaak werd gesteld.

*Ik zal beginnen mijn débacle te geven
ik zal beginnen mijn faljiet te geven
ik zal mij geven een stuk gereten arme grond
 een vertrapte grond
 een heidegrond
 een bezette stad
ik wil bloot zijn
 en beginnen*

Zo *eindigt* Paul van Ostaijen in 1920 zijn 'Vers 6' uit *De feesten van angst en pijn*. Geen mens die nog moeite wil doen om 'schoon' en in het harrenas te *eindigen*. Men wil helemaal niet meer eindigen: men wil - ook in de poëzie - van de Punt af, en daar steekt natuurlijk niets absurds achter, noch een gebrek aan vermogen tot vormgeven. De achteloosheid ten aanzien van de schone voleinding is een algemeen hedendaags verschijnsel, helemaal niet iets aparts voor poëten en soldaten die 'just fade away'. Tachtig procent van onze popmusic fades away. Misschien zit er een mogelijkheid tot vernieuwing in dit wegvegen van het einde, dit relativeren van het

[p. 120]

definitieve, waarvan Van Ostaijens regels al een idee gaven, en waarvan Lucebert spreekt in het volgende:

wat dan is de dichter? het einde nabij is hij
een in ignorante mist drijvende wijsvinger en
zijn wijsheid een eigen gangbare wijzer
langs de tijden traliënd tijgerslank sluipend

Een soldaat in een rookgordijn: ellendig, maar beschermd! Wie het einde zo nabij is, voelt zich opgepakt en neergesmeten in het nu, en voor hem geldt wat Lucebert in 'Het einde' schreef:

alleen die in zijn engte de elementen telde
buigend bevend als geselslagen
geeft het laatste geluid: het lied
heeft het eeuwige leven

Maar daarmee is het einde al geen einde meer, maar wordt het laatste geluid tot wet verheven en de republiek der letteren een nomokrasie.

Het wegvegen van het einde kan natuurlijk niet alleen in het blote weglaten van leestekens liggen of in het middeltje van de fading. Om te laten zien wat er allemaal bij Lucebert gebeurt, moet ik een rijstebrijberg van letters en woorden door. Maar voor ik daaraan begin, zoek ik naar een *sleutel*: niet omdat ik een systematies mens ben, maar omdat ik een hekel heb aan pech. Gewone, formalistische informatie is mij daarbij welkomer, dan de dieptepsichologische sienjalen van de verborgen bedoeling.

[p. 121]

Nu heeft Lucebert in *Van de afgrond en de luchtmens* een 'kleine vormleer' geschreven, al is het dan - 'geef spieren aan rood en aan geel/ogen en oren aan blauw' - de vormleer van een schilder. Maar het is een schilder, en het gesitueerde zegt dat ook, die de dingen niet waarneemt en ze vervolgens weergeeft, maar die de dingen laat ontstaan en ze daarna annekseert door ze te vullen met een betekenis die geheel zijn eigendommelijk bezit is. Binnen- en buitenwereld zijn één voor hem. Hij is gezegend met een bepaald soort ideoplastiek, een ideoplastiek achteraf om het zo maar eens te zeggen: een ideoplastiek waar bij voorbeeld de sterrenbeelden hun namen, hun voorstellingen aan te danken hebben. Het is de ideoplastiek van de door Rudy Kousbroek geroemde 'pre-adamische' cultuur en hier rijst dan ook mijn werkhipotese op, dat de kosmische metafoor van Lucebert die van de pre-adamiese mens is. Treffende gelijkenis, artistieke weergave, dat is allemaal het doel niet van zulke kunstenaars als Lucebert, maar materiaal is hun onmiddellijke middel. 'Daarom streeft niet de meester maar geeft / meesterschap aan de onmacht', aldus 'kleine vormleer'. Wat men ziet, is van minder belang dan wat men *erin* ziet. Zien heeft met waarnemen weinig te maken. Waarnemen is een natuurkundige, zien een psychische kwestie, en daarom:

'er zij een rafel een vlek om lang te omhelzen'... Deze vormleer overgebracht in termen van een poetika voor Lucebert zou een theorie opleveren, die rafels en vlekken verwisselt voor letters, woorden, teksten, inkt. Uitgangspunt is en blijft het ruwe materiaal in deze poetika van majuskel tot inktvlek: mijn sleutel.

Maar laat ik eens proberen, zonder het me al te moeilijk te maken, of die sleutel me werkelijk de toegang verschaft tot de gedichten

[p. 122]

van Lucebert. Als ik nu eens een van die gedichten koos, die door hun 'eenvoudige structuur en bedachtzame aard' gemakkelijk verstaanbaar zijn? Aangezien de blurb van *triangel in de jungle* vermeldt dat deze bundel juist een verzameling is van zulke gedichten, kies ik er daar een van uit, bij voorbeeld een dat mij alvast gelijk geeft wat het 'fading away' betreft:

ontaarde prins

te dien dage verliet hij de klasse van discipline
trad hij toe tot de orde der muschachtigen
niet weer liet hij zich aansteken door spijkerbalsem
ent snarenspeeltuig van de varkenskers
weerhield hem van de ijdele stedendwingerij
savonds in zijn roosgewijze gondel
onder zijn paarsgepolijste ogen
liet hij nog menigmaal zweven
zijn quant à soi
maar nadat hij heeft gelezen
van koning antiochos epiphanes
baadt hij veel te midden van het vulgus
laat orkesten komen laadt
op krateskroost en cemstovrouwen rozenolie
en zijn stem aant lauwe water laat nog
dobbert:
popillius.....ratzuiver.....rataplan
popillius...

Kiezen wij om dit gedicht te begrijpen (want ook verstaan alleen is

[p. 123]

lang niet alles) hetzelfde uitgangspunt als Lucebert, het ruwe materiaal dus, dan moeten we bij Van Dale terecht.

Volgens Van Dale's woordenboek zijn de hieronder volgende woorden in het nederlands gebruikelijk en zij hebben onder meer de erachter geplaatste betekenis:

Klasse: 'klasse van discipline, voorheen een strafafdeling bij iedere compagnie: één, twee, in de pas, anders moet je naar de klas; (nat. hist.) elk der delen waarin een hoofdafdeling verdeeld wordt, zelf weer verdeeld in orden; de zoogdieren vormen de eerste klasse der gewervelde dieren'.

Orde: 'orde, vereniging van personen die aan bepaalde regels gebonden zijn: een geestelijke orde' (verder vermeldt Van Dale: ridderlijke orden, wereldlijke orden, etc.). '(nat. hist.) naam van de grotere afdelingen van dieren of planten waartoe de families verenigd worden: de orde der insekteneters' (inderdaad zijn de musachtigen een familie, geen orde).

Spijkerbalsem: 'spijkerbalsem, volksn. voor terpentijnzalf, vroeger veel bij kneuzingen, winterhanden en -voeten gebruikt. (Zo geheten naar Jan Spijker, die in de 18e eeuw dit geneesmiddel in de handel bracht).'

Snarenspeeltuig: In de reeks samenstellingen met 'snaren-' staat vermeld: 'snarenspeeltuig' zonder verdere omschrijving.

Varkenskers: 'varkenskers, een kruisbloemig plantengeslacht (Cornopus): varkenskers komt vrij algemeen op vochtige kleigrond voor.'

Roosgewijze: 'roosgewijs, op de wijze van een roos, een rozet'.

Paarsgepolijste: 'polijsten, door een fijne wijze van slijpen of schuren glad en glanzend maken, bruineren: goud, zilver polijsten' (kursivering aangebracht; - roosgewijs en paarsgepolijst hangen

[p. 124]

ook nog samen door paarsgewijs: 'bij paren, twee aan twee').

Quant à soi: 'quant à moi, wat mij betreft: zijn quant à soi bewaren: stijf deftig zijn' (H. W. J. Gudde vermeldt in zijn *Prisma woordenboek Frans*: 'tenir son quant à soi, zich groot houden').

Krateskroost: 'Krates, naam, die men soms aan een misvormd mens geeft. Kratesje' (kursivering aangebracht).

Ratzuiver: 'raszuiver, van onvermengd ras: raszuiver koolzaad.'

Dat Lucebert in dit gedicht het oog heeft op een tijdgenoot van Antiochos Epiphanes en Popilius Laenas is niet onaannemelijk, want waarom anders deze namen hier genoemd? Ook kan ik me voorstellen dat het hier om een gehelleniseerde Jood kan gaan, iemand die de 'klasse van discipline' verliet, het heilig geloof verloren had, niet op de vlucht ging voor Antiochos, de woestijn in met de getrouwen - iemand die een stads- of straatvogel werd: een mus. Misschien gaat het, die mus in aanmerking genomen, om een inwoner van een randstad - er waren er genoeg: Alexandrië, Antiochië, Athene, het hele alfabet uit... Misschien gaat het om zo'n straatslijper: onbeschaamd, zelfbewust, individualisties. Iemand die helemaal niets voelt voor spijkerbalsem, met welk woord eerder op de eeuwige zaligheid als loon voor de marteldood zal worden bedoeld (zie de boeken Makkabeën) dan op Jan Spijker, de handelaar erin. Deze gedachte herinnert me er trouwens aan dat ik eens toevallig een bemoedigend woord van Gerrit Kouwenaar gelezen heb, die stelt dat men gemakkelijk eksperimentele poëzie kan lezen, mits men zijn mitologische, filosofiese en andere handboeken maar het raam uitgooit... Enfin, precies als bij spijkerbalsem is het woord varkenskers een

[p. 125]

vorm, beschikbaar voor een lucebertse inhoud. Joden die op bevel van Antiochos varkensvlees aten, bleven gespaard. Wie weigerde, werd jammerlijk om hals gebracht. Het snarenspeeltuig verleidde de wankelenden ertoe, zich het onreine vlees als vers fruit te laten smaken. In eigen religie zwak en voor die van de toekomst bevreesd (Epiphanes betekent 'als god verschenen'), zagen zij af van verzet en van de stedendwingerij van Judas en de zijnen - zo kan men het gedicht toch begrijpen?

Door gebrek aan zwaarte omhooggevallen, losgeraakt van het volk, weet de prins met de paarsgepolijste ogen (paars of purper: kleur der heersers in Rome. De keizerlijke mantel, zegt Plinius, werd gekleurd door een stof, onttrokken aan de scharlakenbes - *Quercus coccifera*; het purper der slakken was misschien te gewoon? Jesaja's opwekking, beginnend met 'Al waren uw zonden als scharlaken' - Jesaja 1 : 18 - maakt deze ogen in verband met dit purper dubbelzinnig, hoewel niet eens zo, de geschiedenis der oudheid in acht genomen) zijn figuur nog een tijdlang te redden. Maar wanneer bekend wordt dat Antiochos briesend aan het ultimatum van Popilius Laenas heeft toegegeven (168 v. Chr.) stort zijn quant à soi, zijn onverschilligheid ten aanzien van het volk in elkaar. Hij moet zich schoonpraten, zich afgeven met het eens verloochende pleps dat hij nu moet zien te paaien met daverende sjoows en giften, met betogingen in waters van onschuld, dat Popilius het bij het rechte, want best bewapende einde had, en dat hijzelf 'ratzuiver' is...

Ik kan tevreden zijn met de uitkomst van mijn onderzoek naar de bruikbaarheid van mijn sleutel. Zelf heb ik na kunnen gaan dat Lucebert inderdaad uitgaat van het ruwe materiaal, de woorden in

[p. 126]

het woordenboek. Ik heb vastgesteld dat hij die woorden niet zomaar bij elkaar sleept, omdat ze immers moeten worden geschreven *cum ira et studio*: met andere bedoelingen dan Van Dale het doet.

Ik zie dan ook dat Lucebert een woord dat maar gedeeltelijk zijn inhoud aan kan, naar behoefte vervormt. Zo schrijft hij *ent*, *aant* en *savonds*; *stedendwingerij* en *paarsgepolijste*; een woord als *muschachtige* laat hij in de verouderde spelling staan, wat misschien iets verraadt van de ouderdom van Luceberts Van Dale; *popillius* staat voor Popilius, *ratzuiver* is uit raszuiver gevormd. Van deze letristiese vondsten komt men hele reeksen tegen in het werk van Lucebert; de zin ervan kan men zich voorstellen uit het begrip ratzuiver. Maar wat is de zin van die verdubbelde I in popillius? Het is eigenaardig dat Lucebert de volledige naam van Popilius Laenas niet noemt tegenover deze van Antiochos Epiphanes. Heeft hij in die verdubbelde letter I de naam van de veldheer verborgen willen houden? Het lijkt erop, want in de bundel 'Luceberts *gedichten 1948/1963*' staat *pompilius*, een andere letristiese troevalje, die ons wel helemaal vervreemdt van Laenas: Pompilius is immers de naam van een legendarische koning van Rome, die op geen enkele wijze met Antiochos in verband te brengen is... Popilius verscheen als een reddende engel in het joodse land, en op zijn onverwachtst. Men wist alles van Antiochos, men wist nagenoeg niets van de romein: men verhaspelde zijn naam, en er viel geen samenhangend woord over de man te vertellen. Zo moest hij in dit gedicht wel verschijnen op zijn onverwachtst, op zijn allerlaatst, in een naam die de zijne niet was, en in een verband waar geen touw aan vast te knopen is... Inmiddels merkt de lezer dat al deze nieuwe

[p. 127]

woorden voorbeelden zijn van woorden die aan ortografie en woordvorming, voortvloeiend uit het beginsel 'van majuskel tot inktvlek' tegemoet komen: woorden die bewijzen op hoe goede voet Lucebert wel met het woord staat. Hij ketst het ene woord tegen het andere en soms tegen zichzelf, en een nieuwe zin, een nieuw begrip springt uit de vonkenregen voort. Hij plaats een woord als een *displaced person* in een volkomen vreemde omgeving, waardoor het zijn oorspronkelijk karakter verliest en zich

dientengevolge anders gedraagt dan men op grond van het woordenboek verwachten zou. Soms smelt een woord door toevoeging, vervanging, plaatsverwisseling of verwijdering van een enkele letter met een ander woord samen, soms blijft een spel-, druk-, zet-, of schrijffout staan, en door al deze mogelijkheden mee, krijgt de dichter die zijn weg weet het voedzame woord toegespeeld, waardoor 'steeds twee beelden worden geboren', zoals Lucebert zegt in 'kleine vormleer': 'een beeld van begin' (het woordenboekenwoord in dit verband) en 'een beeld van begaan' (de transfiguratie ervan) en slechts de fantasieloze ziet niets in die beelden en laat hun samensmelting tot iets nieuws niet toe...

In Luceberts poëzie blijkt het woord een lege vorm te zijn, die pas door het denken, het beleven van de dichter gevuld wordt en zonder die inhoud bleef het woord leeg. Misschien is dat niet iets nieuws, misschien was dat altijd al het geval, maar dan was het dit nooit in deze mate. Nooit was een gedicht zo direkt, zo voor de hand liggend, een vertolking van de proefondervindelijke uitkomsten van dichterlijk denken, voelen en doen als hier, en het moet mij trouwens van het hart, dat de uitdrukking 'eksperimenteel' in het algemeen veel te vaak uitsluitend betrokken wordt op de vorm van het gedicht: dat het proefondervindelijke, het eksperimentele element, de kant van de dichter, eenvoudig wordt genegeerd. Alsof de eksperimentele poëzie niet per definitie een van het proefondervindelijk onderzoek van de dichter afhankelijke poëzie is!

mei 1965

[p. 131]

de daden van het licht

Tegenover het sisteemloze systeem van gedichten lezen naar uit het gedicht zelf voortvloeiende criteria is een systeem van lezen denkbaar naar een criterium dat uit een heel oeuvre oprijst. Ergens in het werk van enig auteur stuit men soms op een: beeld dat zijn verhouding tot het heelal tot uitdrukking brengt: een toetssteen niet alleen voor dit ene gedicht, maar voor een hele periode waarop die metafoor van toepassing is.

Luceberts wereld is de pre-adamiese.

Is het een onbereikbare wereld?

Dat hem in zijn streven naar die wereld maar al te vaak een gevoel van misplaatstheid overvalt, wijst er misschien wel op. Alleen het denkbeeld dat de realiteit toch te overwinnen is, brengt hem over die gevoelens heen, wat voor nederlagen hij ook te inkasseren krijgt. De uitdaging die de werkelijkheid, de wereld, het heelal hem is, eist trouwens de volle inzet van zijn persoon. In zijn kosmiese metafoor vereenzelvigd hij dan ook het ganse heelal met zijn eksistentie: schreef hij niet naar aanleiding van het raadsel dat de wereld hem is een prijsvraag uit waarvoor hij zichzelf als oplossing inzond?

Binnen- en buitenwereld moeten één zijn, geen realiteit houdt dat tegen. 'Vernietig uw nuchtere nachten', schreef hij dus in zijn 'kleine vormleer', - maar hoe kon dat? Het kon. Reeds twee-en-een-halve eeuw vóór Lucebert, in 1716, schreef Poot: 'De koude maan werd heet'. Dat was geen natuurverschijnsel, nee, dat was mensenwerk: bezieling van het heelal: poëzie.

Is het een toeval dat W. J. M. A. Asselbergs zijn beschouwing over Poot, *De zuster van de zon* (De Nieuwe Taalgids, 1960), juist tussen de jaartallen 1686 en 1716 klemmt, een periode, nagenoeg tijdgelijk met het tijdvak van Paul Hazard? Geen toeval

[p. 132]

is het misschien dat juist Poot en Lucebert, dichters immers uit een tijd van crisis, dezelfde behoefte gevoelden aan de eenheid van binnen- en buitenwereld.

In zijn briljante voordracht over Poot vertelt prof. Asselbergs dat Fontenelle in diens *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) van een markiezin te horen krijgt, dat de nacht de mijmering begunstigt 'en een zekere ordeloosheid van het denken waaraan men zich niet zonder genoegen overgeeft'. De dag inspireert niet, zo zei de markiezin, tot een 'je ne sais quoi': een onbepaalbaar mooi-zijn zonder vaste vorm of grens, volgens de door Marivaux gegeven definisie. En, zegt prof. Asselbergs, 'het je ne sais quoi is het pakkende tegenover het stralende, het aangrijpende tegenover het overzichtelijke, het nachtgeheim tegenover de daghelderheid'.

Er is meer.

De dag trekt ons uit de wereld en plaatst die tegenover ons. De nacht daarentegen plaatst ons in de 'wereld en de wereld in ons. De nacht maakt ons één met de wereld, het andere splijt ons: wij zijn er, maar wij zijn er niet...

Ook bij Poot ontbreekt in weerwil van die eenheid het tragiese gevoel van misplaatstheid niet: de maan in zijn beroemdste gedicht is volstrekt misplaatst: wat moet zij met haar liefde nu Endymion slaapt? Maar zij heeft in ieder geval de bevrediging van door saters" te worden bespied in haar minnespel. Dit zijn nu eens voyeurs die de liefde niet verstoren, maar voeden. Zo is ook in Luceberts titelgedicht uit *de amsterdamse school*, zijn liefdesverklaring aan het leven zoals men weet, een absurd uitgebreide opdracht opgenomen. Wat moeten die mensen daar, indien zij niet moesten fungeren als de vele getuigen van zijn wereldomvattende erotiek? De pre-adamiese metafoor is die van Fontenelles edelvrouwe, die

[p. 133]

van de Abtswouder boer, van de edele wilde, van Lucebert. Hij beheerst de dagdroom van de nachtmens, hij veroorzaakt het wonder van de hitte uitstralende maan. Maar

welke fisikus kon proefondervindelijk bewijzen dat hij gelijk had, de edele wilde, met zijn kosmiese metafoer die door een zekere ordeloosheid van het denken de eenheid van mens en natuur herstelt? Zo'n geleerde moest zelf een stuk natuur zijn: een niet te splijten eenheid van fisikus en artiest...

Voor een enkele onder de dichters is de kloof tussen natuur en kunst soms een uitdaging. Dan is er een kans dat zijn gedicht de vorm krijgt van een dialoog tussen hemzelf en zijn natuur: een dialoog die de tegenstellingen aanwijst en (of) met elkaar verzoent. Zo, als een fuga, klinkt bij voorbeeld Luceberts geloofsbelijdenis uit Apocrief/ de Analphabetische naam. De 'melodie' (r. 1, 3 en 5) roept als vanzelf de 'tegenmelodie' (r. 2 en 4) op in:

Ik tracht op poëtische wijze
Dat wil zeggen
Eenvouds verlichte waters
De ruimte van het volledig leven
Tot uitdrukking te brengen

In dit gedicht voelt Lucebert zich gespleten tot een mens 'gelijk aan menigte mensen' en 'de stenen of vloeibare engel' daartegenover. En voor hem is die splijting een uitnodiging haar op te heffen:

[p. 134]

Ik heb daarom de taal
In haar schoonheid opgezocht
Hoorde daar dat zij niet meer menselijks had
Dan de spraakgebreken van de schaduw
Dan die van het oorverdovend zonlicht

Men kan uit dit gedicht konkluderen dat Lucebert door de omhelzing van de wonderen des lichts de eenheid van mens en natuur tracht te herstellen.

De geschiedenis van de wonderen des lichts is de geschiedenis van de strijd tussen waarnemen en zien. In zekere zin is dit de geschiedenis van het oog, die na een lange prehistoriese tijd met Brunellesco (1377-1446), de ontdekker van de perspectief, begint. De perspectief is de eerste aanval op het licht, op het grasieuzen, het lichte. Tastbaarheid als een tank. Zware, massieve vormen. Welk oog kon zulke lasten nog tillen? En welk licht was dit, als het het licht niet was van de geest der geometrie? Het zou zich ontwikkelen tot het licht van Copernicus, de renaissance, tot dat van Newton, de barok. Voor het eerst in de geschiedenis werd men zich ervan bewust, dat er dingen zijn buiten ons. Het oog strooide sinds Brunellesco, de dingen rond zich heen en werd het middelpunt van de sirkel de kim. Het alziend oog. Het dacht een veroverend oog te zijn, maar het was in al zijn bewustheid slechts een onbewust oog, want het wist niet wat het deed toen het de dingen op een afstand plaatste en daardoor de wereld van zich vervreemde. De dingen werden de mensen vreemd. Waarom maakte Descartes enkele eeuwen na Brunellesco van de twijfel een systeem? Omdat hij zijn ogen niet geloofde. Niemand kon zijn ogen

[p. 135]

meer geloven. Vroeger maakte men zich niet zo druk om de dingen: nu wel. Na Descartes werd het Ding an sich uitgevonden: het ding dat we niet kunnen kennen, omdat we het niet kunnen zien, niet kunnen zijn.

'Een klein kind / kan men verstaend doen staan in kant', schrijft Lucebert in zijn 'kleines handbuch des positivismus' (*Triangel in de jungle*). Maar Kant had gelijk en Joh. P. Müller leverde voor de juistheid van diens filosofie het bewijs. J. H. van den Berg citeert hem in zijn *Het menselijk lichaam*, deel II 'Laten wij duidelijk uitspreken (het kan niet genoeg

herhaald worden), dat licht en duisternis, kleur, geur en geluid niet tot de buitenwereld behoren, maar tot ons. Niet de dingen zijn gekleurd, maar het oog heeft kleur. Niet wat ginds is geeft geluid, het oor heeft geluid.' Van den Berg bespaart Müller zijn kritiek niet, ik evenmin. Ziedaar de mens losgesneden van de verschijnselen, de opgesloten, in zichzelf geworpen mens. We hebben er geen idee meer van wat er buiten ons ligt, want wij sloten het buitenstaande niet in en wij traden ook zelf niet uit. Wij durven niet 'pre-adamies' te zijn: iets weerhoudt ons daarvan. We zijn bang voor 'buiten'...

'Op wacht staat buiten de nacht', schrijft Lucebert en hij gaat voort in dat gedicht:

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

[p. 136]

Dit in *Apocrief* naamloze gedicht heette in Podium (1951) nog 'Huis en hof': een veelzeggende titel!

Maar Luceberts dichtkunst, wij weten het, houdt voor de realiteit geen halt. Die realiteit, het uitzichtloze, wordt door zijn kunst niet omgebogen. Deze poëzie aanvaardt haar, maar is er vervolgens eenvoudig de negatie van. Hoe ging dat? hoe kon dat?

De tegenaanval op de geest der geometrie, op het licht der verlichting kreeg misschien een geweldige impuls van de moderne kunst waar het experimentele in geworteld is.

Kant had onzichtbaar gemaakt wat knetterde van leven. Maar Klee?

Klee: 'Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.

' Will Grohmann, op wie ik met betrekking tot Klee vertrouw, schrijft in zijn aan de tekeningen van Klee gewijde boekje:

'Klee sieht den Gegenstand oder das Thema nicht nur von aussen, sondern gleichzeitig von innen und im Werden.' Klee heeft weer een oog, in tegenstelling tot de Kantianen die in zijn werk 'niets' zien. Klees figuren zijn begonnen zich vrij te maken: zij komen weer buiten:

Het hart kust zijn venster
De huid ontsluit zich
De ogen kijken naar buiten
Lucebert: 'KIee', uit *Apocrief / De Analphabetische naam*

Bij deze tegenoverelkaarplaatsing van Kant en Klee, waarbij een zekere opzet mijnerzijds niet te ontkennen valt, worden enkele verwarring stichtende gedichten van Lucebert wat doorzichtiger. 'Huis en hof' bij voorbeeld, en het in problematiek

[p. 137]

daarop aansluitende gedicht 'VIII' uit *de amsterdamse school*.

W. F. Hermans schrijft in *Wittgensteins levensvorm*, dat Luceberts uitval naar het neopositivisme ongemotiveerd is, want zegt hij, Von Mises, de auteur van *Kleines Handbuch des Positivismus*, is van mening 'dat de wetenschap het oog richt op een doelbewust geïsoleerde reeks van verschijnselen'. Daarom is het neopositivisme de kunst, de poëzie, ook niet vijandig gezind: poëzie en neopositivisme hebben eenvoudig niets met elkaar te maken.* Dat blijkt ook wel, want Lucebert richt het oog niet op het geïsoleerde, maar maakt de dingen uit hun isolement los, Rudy Kousbroek schreef dan ook naar aanleiding van Luceberts *de amsterdamse school*:

de instelling t.o.v. het ontbindbaar ding
analytisch begrepen of niet
is onbewogen het hoort niemand toe

is op iedereen betrekkelijk en
men heeft een kater van categorie

't Is er Lucebert niet om te doen om positivist te zijn maar, naar Kousbroeks woord, 'de operator teveel'.

Het positivistiese oog, het tot nul abstraherende, zelf tot nul geabstraheerde oog is een vastgezet oog. Dat van Lucebert niet: dat is het grote verschil.
Lucebert ziet met het mobiele oog, met het oog dat buiten komt

* In De Gids (8/1965) schreef ik in mijn grenzenloze domheid heel wat anders, waarvoor hierbij gaarne ekskuus.

[p. 138]

en daar is waar de dingen zijn en het licht tekeergaat: niet op dit netvlies, maar daar, ginds, buiten. Hij brengt zijn oog dicht bij de dingen, dicht bij hun licht: hij schuwt het verkort, de afwijking door de afstand, de perspektief. Tot op de kortste afstand brengt hij zijn oog bij het licht: zijn oog *wordt* dat licht.

Bij Lucebert is er geen afstand tussen licht en oog, oog en dingen: zij zijn elkaar en samen een. Het proefondervindelijk bewijs van het bestaan van dit licht komt echter niet van Lucebert en ook niet van Poot. De man die zich met dat bewijs onledig hield - zijn leven lang -, hoopte met zijn werk de fysica van Newton afbreuk te doen, en dat hij daarin is geslaagd, ziet men aan Lucebert. Zelf hield de geleerde zich voor een volgeling van Kant helaas, maar die waan bestond slechts onder invloed van slechte vrienden: het eigen gemoed wist wel beter. Anders is het toch ook niet te verklaren dat hij - Goethe - in de eerste regels van zijn *Zur Farbenlehre* zonder blikken of blozen schrijft:

'Die Lust zum Wissen wird bei dem Menschen zuerst dadurch angeregt, dass er bedeutende Phänomene gewahr wird, die seine Aufmerksamkeit an sich ziehen. Damit nun diese dauernd bleibe, so muss sich eine innigere Teilnahme finden, die uns *nach und nach mit den Gegenstände bekannter macht*' (kursivering aangebracht).

En verder schrijft Goethe:

'Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu danken. Aus gleichgültigen tierischen Hilfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seinesgleichen werde, und so bildet sich das Auge am Lichte fürs Licht, damit das innere Licht dem äusseren entgegentrete.'

Oog is licht. Het is een theorie die door de eerste de beste mol

[p. 139]

bevestigd wordt: geen licht, geen oog.

'Meine Farbenlehre ist so alt wie die Welt', zei Goethe tegen Eckermann, en als Lucebert iets bevestigt, dan is het dat:

Wat ligt er ook dicht bij

Het licht dan het licht van de ogen

Dit licht van de ogen

Is een sobere hand voor de wereld

('Lied tegen het licht te bekijken', uit *de amsterdamse school*).

Een sobere hand: bereikbaarheid. Bij de dingen zijn, ze zien, ze zijn. Het licht achterna, het jagen, roven, ermee versmelten, licht te zijn, Lucebert te heten: naar dat licht:

Ik ademhaal: ik jaag het hippende licht

knip knip

en overal overal stroomt stroomt mijn oog

rivier van fotografie

Zo'n oog is niet der mollen, niet Kantiaans. Dit oog ziet. Het ziet dat de dingen zelf kunnen kijken, het weet dat er een geheimenis bestaat, zoals Keuls het zegt, tussen oog en roos. Dit oog 'bildet sich am Lichte fürs Licht, damit das innere Licht dem äusseren entgegentrete...'

Lucebert:

de huizen kijken in mijn ogen
daar is het zwart
ginds is het wit

[p. 140]

zwart en wit zien
daartussen hangt een wind
een lied een wind van woorden
(triangel in de jungle)

Met close reading komt men erachter dat in de zin 'zwart en wit zien' *zwart en wit* een meerledig onderwerp is bij het gezegde *zien*. Twee systemen, dat van de wereld en dat van de dichter, krijgen elkaar in het oog en hier heeft de kosmiese metafoor van de pre-adamiet zijn grote kans tot verdere ontwikkeling. Er bestaat nu eenmaal een samenhang tussen de dingen onderling: het ene verschijnsel lokt het andere uit: En als ook de mens alzijdig met die wereld der dingen verbonden is, dan is het zoeken naar objectiviteit, naar een van de mensen onafhankelijke, altijd geldende waarheid, naar de immer voortschrijdende isolering van het ding, zijn loswikkeling uit de samenhang met andere verschijnselen en zelfs uit de samenhang met de mens (waardoor het pas tot Ding an sich worden kon) altijd een enorme fout geweest, van poëties standpunt uit.

Een spanningsveld tussen oog en roos zou denkbaar, de roep der dingen te beantwoorden mogelijk moeten zijn. Tussen wereld en dichter hangt een lied een wind van woorden, - tussen de zakelijkheid van Van Dale en het poëtiese instinkt. In dit spanningsveld tussen stof en geest vindt het woord pas zijn ware richting. Als ijzervijlsel schikt zich de betekenis van het woord naar de lijnen in de geladen ruimte, en het woord is pas weer voor andere betekenissen beschikbaar zodra dit poëties magnetisme is verstoord, en een andere optreedt. De lading van het

[p. 141]

woord is maar van tijdelijke aard (een wind van woorden) en dat is dus anders dan bij woorden als 'van erts tot arend' of zelfs als 'van majuskel tot inktvlek'. In het algemeen is er bij Lucebert maar een zeer los verband tussen de verschijningsvorm en het betekenend vermogen van een woord; maar het gaat op de weg van majuskel tot inktvlek ook in de eerste plaats om die weg: niet om uitgangspunt of doel...

Bij Lucebert is het woord dus niet iets definitiefs: het is een 'momentopname', een aspekt van een werkelijkheid. Het woord van Lucebert is niet een woord dat men twee maal in dezelfde werkelijkheid kan laten duiken, want de aspecten van die werkelijkheid veranderen zonder ophouden, onmerkbaar bijna, als beelden op een filmstrook, als de laatste maten, wegstervend, maar eindeloos herhaald op een rammelende gitaar, of als de laatste regels van 'ontaarde prins'...

Maar hoezeer herhaald: de durende verandering blijft. Licht meldt zich als de duisternis wenkt. Iedere kleur roept zijn tegenkleur op, zegt Goethe, - en iedere wereld zijn tegenwereld, Mulisch, - elk woord zijn poëet, ik.

zo is het vreemde
ik zie en ben begonnen
ben begonnen en zie
als een golf is de otter der ontzetting

Dat is de werkelijkheid van de eksperimentele dichter. Het lied, de wind van woorden, roept stellig de ontzetting ook op, zoals, het welsprekende het stomme, de stilte de stameling, de schaduw de zon. Er zijn, zoals Goethe zegt: 'die Taten des Lichts und das

[p. 142]

Leiden'. En er is de zichtbaarmakende kunst van Klee. Er is ten slotte het door deze krachten en tegenkrachten veroorzaakte spanningsveld, waarvan ik geen mooier model vind dan het volgende waarin men in het in kursief gedrukte Goethe en Klee gemakkelijk herkent:

De daden van de zwijgzame
De maanachtige krekkel wast de door zon gewonde stenen
De daden van de welsprekende
De plotselinge vloed in de plechtige nekharen

De daden van het talloos ogige water
Zichtbaar maken wat stil is
Ik wil dat wat stil is
Steelsgewijs kronen met vlamme lippen

De daden van deze lippen
De zachtgekartelde put der omhelzing
Behelsend de rood getande kus
Behelsend de getuit sluimerende
Muil van de buste
En stil en luid blij en angstig is
Mijn klinkend lichaam
Een blinkende zeeëngte zingende

Marivaux zei: een onbepaalbaar mooi-zijn zonder vaste vorm of grens.
Men ziet het: licht is niet alleen oog, licht is oor. Oog is oor, licht is geluid en dat is allemaal poëzie:

[p. 143]

Zij draagt het licht van geluid
Zij draagt het geluid van licht
Het sluipt de oren uit
Het sluit zich binnen de mond in

Een klinkend lichaam, een blinkende zeeëngte: deze gelijkstelling is alleen maar mogelijk, omdat de beeldspraak in deze poëzie zo nauw verbonden is aan het zelf aan voortdurende betekeniswisselingen onderhevige woord. Zoals het woord bij Lucebert, zo relateert ook zijn beeldspraak het 'definitieve'. Die beeldspraak heeft, niet minder dan het woord, een momentaan karakter, afhankelijk van het natuurbegrip van de dichter. Ook het beeld veegt dus zijn eigen schone voleinding uit, en al is het dan misschien niet zo dat de dichter de streep onder de rekening schuwt, dan is het toch zo dat hem de gedachte daaraan alleen al door de door hem ervaren natuur onmogelijk wordt gemaakt. Misschien kan Luceberts beeldspraak daarom niet werkelijk autonoom zijn; ik moet er in ieder geval op wijzen dat ik 'het gedicht dat gelijk is aan zijn beelden' en dat Buddingh' ziet, niet zie.

Waarschijnlijk heeft Buddingh' gelijk als hij zegt dat de beelden in het eksperimentele gedicht verstandelijk niet te duiden zijn. Maar waarom dan getracht een gedicht verstandelijk te duiden als het totaal van zijn beelden? Een zekere ordeloosheid van het denken volgend, verklaar ik mij bereid om van de daken te schreeuwen dat het gedicht

méer is dan de som van zijn (momentane) beelden: 'het lied heeft het eeuwige leven'. Wie zo iets zegt, huldigt niet de opvatting van een autonome, maar van een teonome of, als men wil, met een pleonastiese uitdrukking van mij: nomonome, maar

[p. 144]

funkionele beeldspraak. Natuurlijk zijn Luceberts beelden ook niet autonoom, maar aangewezen op de door Kouwenaar verworpen handboeken en wetenschappen en gebonden aan de problematiek van de dichter. Dat ligt toch ook in de rede der dingen na een figuur als Achterberg?

Maar al heb ik nu ook gesuggereerd dat de pre-adamiese wereld een louter-poëtiese is, en al heb ik daarbij vermeld dat de kloof tussen die en deze wereld een gevoel van misplaatstheid wekt in de dichter, - ik wees later tevens op de mogelijkheid om door de strijd tegen het waarnemende en vastgezette oog de eenheid van oog en roos te herstellen, de zuiver-poëtiese wereld en de volslagen niet-poëtiese te doen samensmelten, - en daarmee was het duidelijk dat het in Luceberts poëzie dáárom ging: om het volledig leven, niet om een deel daarvan: om alleen maar het woord. Het gaat in deze poëzie om de verbondenheid van de dichter met zijn wereld, de verbondenheid van alles met alles.

Prof. Asselbergs toont bij Poot aan dat hij in weerwil van zijn spontane 'natuurlijkheid' het klassicistische beginsel huldigt: de samenbrenging van contrasten, waardoor poëzie kan ontstaan, die geheel van uitdagende beelden is vervaardigd.

Iets uitdagender, want diabolies, zijn de beelden van Lucebert, wanneer hij zijn poëzie door samenbrenging van contrasten in het leven roept. *Val voor vliegengod* steekt vooral in zijn voorwoord zijn diabolies karakter niet onder stoelen of banken. De bundel draagt een motto aan Robert Graves ontleend, waar een experimenteel dichter niet dankbaar genoeg voor kan zijn: 'Truth captured without increment of flies', en onder dit woord levert Lucebert zich uit aan onze kritiek. Hij doet dat in dit

[p. 145]

voorwoord niet helemaal uit zichzelf: Bert Bakker en Paul Rodenko hebben hem om 'iets persoonlijks' gevraagd. Zakelijk beschouwd bevat dit 'persoonlijke' enkele herinneringen aan Heemskerk en Amsterdam, met name aan de artistieke milieus aldaar. Aan zichzelf in Heemskerk en aan Willem Wering in Amsterdam demonstreert Lucebert hoe een weinig tegemoetkomendheid de kunstenaar mild maakt: op het vrijgevege af, - hoe daarentegen een parasiet bereid is zijn nihilisties idealisme voor heel wat minder dan een beetje welwillendheid te verloochenen.

Op dit vrolijke verhaal laat Lucebert dan hele zwermen vliegen los onder leiding van de - in dit voorwoord maar nauwelijks aangeduide - heer der vliegen, Beëlzebub dus, naar wie de bundel is genoemd. Lucebert voelt een merkwaardige belangstelling, een slecht verholen liefde voor de gehate vliegen. Hij kent ze bij naam en toenaam, in alle verscheidenheid. En al vervloekt hij ze: hij spaart ze zoveel hij kan. Want zij symboliseren voor hem de macht van de poëzie. Poëzie tormenteert hem: niet minder dan die vliegenplaag. Voor hem is poëzie een satanskwestie en poëtiese bezetenheid een duivelsbezoeking. Niets verzuimt hij dan ook om de diaboliese kanten van de poëzie in het licht te stellen. Waarom eigenlijk? Bestaat er vandaag de dag nog steeds behoefte aan het beeld van de onder de poëzie bezwijkende poëet?

Een defense of poetry zou voor zo iemand een aardige bezigheid zijn, maar hoe nu, nu zo'n defense eenvoudig neerkomt op een duivels apologie? Daar is zo'n figuur de figuur niet voor, - Lucebert wèl, al hoeft hij zich daarvoor paradoksaal genoeg niet met Beëlzebub solidair te verklaren... Men hoeft zich om dat te begrijpen slechts te herinneren dat in het heiligverklaringsproces

[p. 146]

zoals zich dat in de rooms-katolieke kerk afwikkelt, twee partijen moeten worden gehoord: de Godsadvokaat en de advokaat des duivels. Lucebert heeft de laatste rol voor zich gekozen. In zijn defense of poetry verzet hij zich op zijn heftigst tegen de Godsadvokaten der poëzie, verzet hij zich met andere woorden tegen de kanonisatie der poëzie. Hij heeft het op zich genomen de poëzie zo zwart mogelijk af te schilderen: geen esthetica past op deze kakofonie, geen moraal op dit vrolijk Babylon. Men kan zich voorstellen hoe hierdoor de strijd tussen God en Duivel wordt geïntensiveerd? Dan ziet men ook hoe tegen deze achtergrond de poëzie des te heller komt te stralen. Het pleit *tegen* de poëzie is een pleidooi ervoor. Truth captured without increment of flies...

'Val voor vliegengod' kan veel betekenen. Het kan zijn dat de dichter zich verplicht voelt de vliegengod die hij, blijkens het voorwoord, geen kwaad hart toedraagt, te voet te vallen. Het kan ook zijn dat de naam slaat op een val die de vliegengod wordt gezet. Het kan ten slotte zijn, dat de ene opvatting de andere niet uitsluit. De beslissing moet in de poëzie zelf te vinden zijn: in het voorwoord wordt daarover niets eksplisiet gezegd. Laten we daarom het eerste gedicht uit de bundel, 'ik zie mijzelf als bloem', eens nader bezien.

Het begin ervan is verrassend, het is een tegenoverelkaarplaatsing van de nietige, zich met de bloem vereenzelvigende ik-figuur en de het landschap beheersende stieren, die evenwel tot niets in staat zijn - ook onder de gunstigste omstandigheden niet. Lucebert stelt het in de hierna komende strofen dan zo voor, dat de ik-figuur zich in de bloem bevindt, dat de 'ik' dus, neiging tot

[p. 147]

bloemgedaanten vertoont. In deze strofen is dan ook de bloem aan het woord, maar aangezien die bloem het dichterkijk ik herbergt, mag men zeggen, dat hij, die bloem, op zijn beurt, neiging tot diergedaanten vertoont. Het is wat ingewikkeld allemaal, maar zo'n eenwording van dichter en bloem, van binnen- en buitenwereld krijgt men ten slotte ook niet kado. In de nu volgende strofe spreekt in ieder geval de bloem en als men dat nu maar wil aannemen, dan mag men het verwarrend dooreengooien, van mensen en bloemen wat mij betreft desnoods verwaarlozen:

bij deze neiging tot diergedaanten
is beheerste inkeer misdaad
mijn vingertoppen vallen mij af
als ik mijn ogen aanraak
mijn rond en dicht heelal een graf
dat naar geheime zijde openstaat

Het is met deze bloem, dat zich 'ik', de dichter, vergelijkt. 'Inkeer is misdaad' staat er, en men kan dat begrijpen. Bloemen, op de kleistogame na, behoren voor het vriendelijke volkje van vlinders, vliegen, bijen en kevers open te staan. Maar deze bloem sluit blijkbaar zijn bloembladen om de meeldraden heen ('mijn vingertoppen vallen mij af / als ik mijn ogen aanraak') en vormt aldus een rond graf met een opening naar 'geheime zijde'. In de volgende strofe - nog steeds is, in de eerste drie regels daarvan, de bloem aan het woord - wordt verteld dat de bloem in het voorbij zoemende insect de stoorzender van het oorspronkelijk woord verneemt, en dat hij de drager daarvan 'ongedaan' maakt: een zinspelend op het omzetten van Van Dale-woorden in

[p. 148]

poëtiese? Hoe dat zij: het is duidelijk dat we hier te maken hebben met een vleesetende bloem, een vliegenvall, waar de dichter zich, om zijn haatliefde voor de poëzie in beeld te brengen, een ogenblik mee vergeleek. Een ogenblik, want niets beklijft. In de laatste strofe heft Lucebert die vergelijking weer op ('ik ga nu niet vanzelfsprekend naar de

fauna over / maar bij getover') want haar funksie heeft zij vervuld. Zij liet het zien hoe de dichter de val is, waar de poëzie in terechtkomt; zij verzoende de tegenstellingen en bewerkte het opeens niet meer zo vanzelfsprekende verbond tussen poëzie en poëet, tussen de beminde en het beest, boze vliegengod en goede geest. Om die verbinding van onverbindbare tegenstellingen, die het liries ekwivalent van het 'volledig leven' is, mag poëzie - van de duivel bezeten - heilig worden verklaard.

mei 1965

[ongenummerde pagina (p. 149)]

de nieuwe poëtika

[p. 151]

lichamelijke taal

*Ze spotten met mij omdat ik zo scheef ben.
Wat! Beefde dan des Pottenbakkers hand?
Omar Chayyam / vert. J. C. van Schagen*

Voor Willy

Strofen, verzen, woorden, letters, leestekens - gelijkheid van klank, een melodieuze verloop, ritme, metrum, een bepaalde konstruksie, een zekere structuur: als een gedicht uit deze en dergelijke elementen is opgebouwd, hebben we te doen met poëzie.

De spiegel draait haar raad
en het waterzaad paant paant paant

Van deze tekst is met veel close reading en veel goede wil en intuïsie alleen niet veel te maken. De taal van Lucebert is, zoals hij zegt, lichamenlijk, maar wat betekent lichamenlijk? Lucebert heeft nooit een 'geestelijk' lied geschreven en op *het fijne geestelijke lezen* raakte hij nooit verslingerd. Zijn eigen gedichten geeft hij namen als 'het proefondervindelijk gedicht', 'het klaarblijkelijk lied', 'lied tegen het licht te bekijken'. Een gedicht over het (zijn) gedicht heet: 'haar lichaam heeft haar tipograaf'. Hij geeft met deze namen aan, dat zijn gedichten gestalte hebben, een uiterlijk waarneembare vorm. Pas als ze gedrukt zijn, zijn ze gedicht geworden, ge-dicht, gesloten:

spreek van wat niet spreken doet
van vlees je volmaakt gesloten geest

[p. 152]

aldus *Haar lichaam heeft haar typograaf*. In het gedicht blijkt Lucebert verliefd op zijn gedicht en jaloers op de tipograaf ervan. Zo'n verhouding lijkt misschien dwaas, maar we vinden iets dat er op lijkt ook bij Gerrit Achterberg: toen Paul Rodenko zijn eerste esseej over de poëzie van deze dichter had geschreven, moesten er scheidsrechters aan te pas komen om te verhouden dat Rodenko voor de rechter werd gesleept. Wie acht geeft op zulke feiten (Lucebert besluit zijn gedicht met: 'van mijn mond jouw mond leeft', etc.), past wel op de term 'het autonome kunstwerk' al te lichtzinnig te hanteren: 'vorm' is veel. Maar de 'vent' laat zich niet weg-vormullun: hij is en blijft eerste en laatste belanghebbende. Strofen, verzen, woorden, letters, leestekens: dat is van de tipograaf. Maar het wezenlijke van zijn lichamenlijke gedicht is des dichters, en Lucebert laat zich niets ontnemen:

spreek van wat niet spreken doet
van vlees je volmaakt gesloten geest
maar mijn ontwaakte vinger leest
het vers van je tepels venushaar je leest

Waar taal de grenzen van taal als kommunikasiemiddel overschrijdt, wordt de metafoer geboren... Zó - konkreet - is het gedicht voor Lucebert, en even konkreet is zijn taal. Het is taal waar geen taal voor is, taal die zich baart uit de verstomming: taalkreasie uit poëtiese en tipografiese middelen: letters, woorden, ritme, rijm, metaforisme (voor deze laatste term: G. R. Hocke).

De schoonheid van een meisje
of de kracht van water en aarde

[p. 153]

zo onopvallend mogelijk beschrijven
dat doen de zwanen

maar ik spel van de naam a
en van de namen a z
de analfabetische naam

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

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

Een brede stroom die zich uitstort in tal van katarakten. De grootste moeilijkheid is wel de tweede strofe: 'de naam a, de namen a z' wat moet men daarvan denken? Het zijn namen die het gedicht ten dienste staan. Lege namen die op hun lading wachten. Namen die de tipograaf onder zijn beheer heeft, en die hij ook wel spellen zal, nu het gedicht (= ik) de analfabetiese naam ervan spelt, en dus werkelijk spreken gaat van wat niet spreken doet. In poëzie komt taal tot uiting - niet taal als kommunikatief middel, maar gewoon: taal als expressie van het in kommunikatieve taal onmededeelbare.

De regelmaat in de strofenbouw zal iedereen opvallen: de verdeling 4-3-4-3. Maar deze uiterlijke evenwichtigheid staat in schrille

[p. 154]

tegenstelling tot de labiele stemming in het gedicht. In de derde strofe is er opnieuw de ambivalente verhouding (ditmaal van het gedicht) tot de drukker, die hier al wordt voorgesteld als de onderdrukker van het gedicht. Effektief is de invoering van het apokoinoe 'niet doen verdwijnen': het gedicht behoudt daardoor zijn gave typografische gestalte, maar dat doet geen afbreuk aan de geest van verzet die uit die woorden spreekt. De laatste strofe drukt de ambivalente verhouding tot de dichter uit, die niet in staat is het gedicht in zijn stem te bewaren of omgekeerd. Maar dat de woorden hier elkaar door wie weet welke emoties van hun plaats verdringen - de ruimte van drie verzen, haast te klein, verheft die spanningen extra - wijst er nogmaals op, en de tekst getuigt daar ook van, dat het uit het sprakeloze is, dat taal *geschapen* wordt.

Een rekapitulatie van het bovenstaande leidt tot het volgende inzicht: het woord 'lichamelijk' in de uitdrukking 'lichamelijke taal' moet allereerst worden opgevat als (typografische) 'gestalte hebbend', en in de laatste plaats als tegenstelling tot *geestelijk*. De eerste tegenstelling tot de lichamelijke taal is de lichaamloze taal: de taal die niet opgetekend wordt en die sterft met de stem. 'Lichaamloos' is dus niet de taal van het voorgedragen gedicht, aangezien daar een tekst van is. Dit voorgedragen gedicht toont Lucebert ons in zijn 'Zij draagt het licht van geluid': een stap naar de kunst van de *jazz and poetry*. Maar hoewel voordracht het gedicht mag doen stralen, primair blijft de typografische vorm: zonder de dode letter op het dode papier komt geen poëzie tot leven...

[p. 155]

Mijn duiveglans mijn glansende adder van glas
Mijn viervoetige narennen mijn kneedbaar

Smeltpunt op de pupillen ruworige
Heester onder mijn handpalm deze
Deze stem is van stamelen een lichaam
Een vochtig voortvluchtig lichaam

Zeg - hoor je niet dat ik dood ben
Ik turner van de warwinkel
Een zaal een tombe een toren ben je
En met kettingen doorspekt
Denkt de rechtvaardige zingende de slechte zingende denkt hij

Dat hij het tientallen vloeistoffijne meisjeslijf
In een gipsen snaar gevangen heeft
Ja dat denkt hij
Hij denkt dat

Dit gedicht is wel terecht beschouwd als een liefdesgedicht. Maar het is een liefdesverklaring aan het gedicht zelf. Het gedicht heeft deze beweeglijkheid, dit ongrijpbare, dit zuiver poëtiese. Volkomen barok is de opeenstapeling van metaforen in de eerste strofe, waar de dichter het gedicht mee aanspreekt, Tot aan het woord *handpalm* loopt de stroom van woorden ononderbroken voort. Maar wanneer hij tracht de vele verschijningsvormen van het gedicht in één karakteristiek samen te vatten, wanneer hij dus overschakelt van een fisioplastiese naar een ideoplastiese bepaling van het gedicht, dan hapert de vloeiende beweging. Er is een sesuur achter het woord *handpalm*. Het

[p. 156]

objektiverende woord *deze* wordt in het volgende vers herhaald: een anadiplose die het ritme structureert en die de afstand suggereert, die er door die overschakeling van het ene op het andere gezichtspunt, tussen het gedicht en de dichter is ontstaan. Het was wel *mijn* duiveglans, *mijn* glansende adder, maar het is niet meer *mijn* stem... De poging om vat te krijgen op het gedicht dwingt tot analyse, abstractie, objectivering. Tot één formule zijn alle poëtiese elementen herleid, langs een voor het oog gemakkelijk te volgen weg. De grootste tegenstellingen (duif en adder) naderen elkaar (heester en palm) en treffen elkaar in één punt: in deze stem, die van stamelen een lichaam is. De gemeenschap van dichter en gedicht brak: het gedicht werd 'autonoom'. Werd het autonoom? Toen de dichter op het punt stond zijn gedicht in woorden te grijpen, dreigde het hem te ontsnappen: een vochtig voortvluchtig lichaam. Werd het voortvluchtig? Het gedicht *zegt* iets - de dichter *hoort* iets. Dit horen en zeggen zijn één: 'Zeg - hoor je niet dat ik dood ben?' 'Mijn duiveglans mijn glansende adder van glas' is een gedicht in de vorm van een dialoog. In de tweede strofe spreekt dus het gedicht tot de dichter: 'een zaal een tombe een toren ben je / en met kettingen doorspekt'. De dichter is een gevangenis. Vandaar dat hier geen enjambementen te vinden zijn, geen ademloze keten van metaforen. Ieder vers is zelf element van ordening: de dichter heeft, inderdaad, het gedicht te pakken, maar - zie derde strofe (tóch enjambement, tóch een doorbraak in de ordening door het vers) - niet zonder het besef van te kort te schieten. Het gevolg is dan ook dat het gedicht, waar het zo één is met haar dichter, al evenzeer het menselijk tekort aankleeft, dat ons aller deel is. Waarom zou uitgerekend lichamelijke taal ook

[p. 157]

volmaakt moeten zijn? Pas door de emotie te doden, pas door de stem, dit voortvluchtig lichaam, in letters te *klinken* komt het gedicht tot leven: van 'mijn duiveglans mijn glansende adder van glas' naar 'ik zie mijzelf als bloem' uit *Val voor vliegengod* is maar een stap. Maar het bewijst, dat Lucebert in vijftien jaar in zijn opvatting van dichterschap en gedicht niets veranderd heeft...

Ik heb me altijd afgevraagd wat de naam van de bundel *De amsterdamse school* moest betekenen. Slaat die naam op Hoornik en zijn verwanten, slaat het op een manier van tekstonderzoek zoals door prof. Hellinga voorgestaan? Het is in ieder geval een school der poëzie voor de rijmstraten uit de jungle, - een school met een leerprogramma en met leuzen. Men kan de drie gedichten die ik hierboven las: 'haar lichaam heeft haar typograaf', 'zij draagt het licht van geluid' en 'mijn duiveglans mijn glansende adder van glas' beschouwen als een paar van de meest belangrijke punten uit dat experimentele programma. Ze staan daarom ook in de door mij genoemde volgorde achter elkaar in *De amsterdamse school*. Ze vormen daar een kleine siklus, ze verklaren de term lichamelijke taal als taal in een gestalte, taal in gedrukte vorm, taal die voor onderzoek braak ligt. Het heeft zin op deze dingen te wijzen, want deze kwestie is, voorzover ik weet, nog niet duidelijk uit de doeken gedaan, ja, het komt me voor, dat men aan het woord 'lichamelijk' een aantal interpretaties heeft vastgeknoopt, die de weg tot Luceberts poëzie eerder blokkeren dan openen. Lichamelijke is, zegt Paul Rodenko, 'een zeer onduidelijke term, die op zijn minst drie inhouden dekt: de 'massiviteit' van het gedicht zelf (het min of meer aan abstracte 'betekenis'-ruimte

[p. 158]

tussen de inelkaar grijpende componenten van beeld, ritme en klank: in deze zin heeft een gedicht van de jonge Marsman meer 'lichaam' dan een van Bloem); de mate waarin de beeldvorming direct-zintuiglijk bepaald is; en, in engere en meer praegnante zin, de rol die het 'ondernavelse' in het gedicht speelt, hetzij beeldend, hetzij betekenisvormend.' Hoewel dit citaat, uit het verband gerukt als het is, wat onduidelijk klinkt in de door Rodenko tussen haakjes geplaatste toevoeging, - het is duidelijk dat de lichamelijke die hij ziet, niet de lichamelijke is, die het gedicht aan de typograaf dankt. Luceberts poëzie bestaat uit gedrukte woorden, ieder woord is zelf een lichaam en in het gedicht krijgen ze hun *analfabetische naam*. Primair is het lichaam - pas in een gestalte wordt het woord woord, ook al ontbreekt het in het woordenboek, ook al zou men niet weten, welke betekenis aan dat woord te hechten. Betekenis speelt niet zo'n belangrijke rol, want Lucebert wijkt af van de afspraak dat een bepaald woord ook een bepaalde betekenis heeft. Hij maakt een andere afspraak, met zichzelf, en soms kunnen we met enige moeite nagaan welke afspraak dat was.

Te dien dage verliet hij de klasse van discipline
trad hij toe tot de orde der muschachtigen...

De woorden *klasse* en *orde* zijn leeg. Hun betekenis in Van Dale zegt niets over hun betekenis in het gedicht. Maar de betekenis die het woordenboek noemt, wijst de weg, en wie de zin van die woorden - hun analfabetische naam - verstaan heeft, begint te vermoeden dat deze woorden als het ware neologismen zijn: produkten van taalkreëatie uit het stomme woord. Wie Lucebert met enige aandacht volgt, begint te vermoeden, dat een woord

[p. 159]

inderdaad totaal niets betekent, maar dat het zijn betekenis pas krijgt door de wijze waarop het met andere woorden verbonden is, - en dan is het nog lang niet de grammatikale structuur die het woord zin verleent en inhoud, maar het zijn de typografische en poëtische middelen (waartoe ook de orthografie gerekend moet worden), die dat doen. De weg naar de betekenis van een woord loopt over andere woorden, zinnen, strofen, gedichten, bundels, - nee, niet eens. Betekenis betekent *niets* in een gedicht: de poëtische middelen zijn alles. Die scheppen taal: door herhaling van klank, van woord, door ritme en rederijkerij, door nuansering en duisterheid: door de kracht van het vormende principe:

De spiegel draait haar raad
en het waterzaad paant paant paant

In poëzie vraag men niet in de eerste plaats naar betekenis. Betekenis is onze laatste vraag. In overeenstemming daarmee is close reading ons laatste hulpmiddel bij het begrijpen van een gedicht. Close closing up gaat voorop.

Het feit dat Lucebert zo'n waarde hecht aan het lichaam van een woord, een gedicht, brengt met zich mee een grote belangstelling voor het woordenboek, alliterasie, paronomasie, anagram, schrijf-, tik-, druk- en spelfouten, hiperkorrekte spelling en fonetische, weggelaten letters, toegevoegde letters, assonances, en alle mogelijke soorten rijm, homoniemen, interpunctie en zulke zowel de dichter als de tipograaf toekomende zaken meer. In het gedicht *De schoonheid van een meisje* zagen we dat het apokoinoe - strikt genomen een element dat geheel des dichters is - vooral werd ingevoerd om het esteties besef van de tipograaf niet te kwetsen. Datzelfde gebeurde met de woordopeenhoping in de laatste strofe van dat gedicht. Zo blijken zelfs stilistische middelen in het gebied van de typografie functioneel te kunnen zijn. Om Luceberts poëzie naar waarde te kunnen schatten is het nodig een uit zijn poëzie samen te stellen poëtika en stilistiek te schrijven. Er zal geen poëtika komen. Het maken ervan is tijdrovend werk, het is slopend voor de gemoedsrust. Luceberts poëzie tormenteert een lezer, nee het is geen pretje...

oktober 1966

[p. 163]

de nieuwe school der poëzie

*Onder het samenkomen
van klank en wezen moeten
zin en begrip verdwijnen.
G. Achterberg*

Wat Lucebert bedoelt met 'lichamelijke taal' blijkt uit het gedicht 'Haar lichaam heeft haar tipograaf'. Lichamelijke taal is taal in typografische vorm. Dus zijn de typografische elementen: letters, woorden, spaties, leestekens, indelingen in verzen, strofen of strofoïden voor het gedicht van Lucebert van primair belang, alsmede iedere zich voordoende combinatie van letters tot woorden 'zonder zin' (lettrisme). Men kan uit deze belangstelling voor het typografische verklaren:

zijn aandacht voor spelfouten (druk-, zet-, tik-, schrijffouten) en willekeurige letterverplaatsingen in bestaande woorden;
zijn aandacht
voor paronomasie, anagram, palindroom, etc.;
voor samenstellingen uit delen van andere samenstellingen;
voor fonetische spelling;
alliterasie,
overige vormen van rijm,
verwaarlozing van spatie,
inschakeling van spatie waar dat niet verwacht wordt,
herhalingen,
homonimie,
polisemie,
interpunctie en de verwaarlozing ervan,
moeilijke versvormen (rondeel, kreeftdicht, sonnet);

[p. 164]

voor kunstrichtingen die de wereld omvormen tot een gebouw van de fantasie - dus: ekspressionisme, surrealisme, dadaïsme, etcetera.

Deze inventarisatie van zijn materiaal zal wel verre van volledig zijn, maar men ziet er uit, dat al deze elementen van het gedicht Lucebert vat geven op de wereld. Het zijn bouwsegmenten die hij alleen nog maar hoeft te verbinden, en daarom zijn ook die bindmiddelen van elementaire waarde. Een van die bindmiddelen noemde ik reeds: de verwaarlozing van de interpunctie, waardoor een strofe soms op drie of vier verschillende wijzen gelezen kan worden, afhankelijk van de interpunctiemogelijkheden. Andere verbindingsconstructies zijn het asindeton, apokoinoe, de anakoloet en de ingewikkelde verstrengeling van begrippen, die alleen door het oog, niet door het oor opgelost worden (*versus rapportati*). Deze verbindende elementen lassen de losse bouwsegmenten vast in een organisch geheel, dat tal van paradoxen en *oxymora* in zich op kan nemen, zonder uit elkaar te springen. Voor Lucebert is de gelegenheid om tal van woorden in tal van betekenissen op te vatten een middel om uitdrukking te geven aan zijn behoefte de wereld-zelf te zien als één oksmoron. De wereld: een raadsel, de dichter: een oplossing. De wereld alleen: een zinloosheid; de dichter alleen: 'de operator teveel' (Rudy Kousbroek). Beide tezamen: een eenheid: maar dan van tegenstellingen, - een evenwicht, maar uiterst labiel. Formule: primitiviteit plus poëzie is mistiek. Anders: de dichtkunst van Lucebert is het zoeken naar het alverbindbare woord (alverbonden, alverbindend).

[p. 165]

Wie de typografische gestalte van het gedicht ziet als begin en einde van de dichtkunst, gaat niet uit van de waarneming en evenmin van de fantasie: hij werkt er hoogstens naartoe. Als uitgangspunt voor zijn dichten kiest Lucebert het dichten zelf: het maken van een gedicht uit het poëtische materiaal zelf. Dat is iets anders dan het maken van vokalises, iets anders dan *poésie pure*, iets anders dan Vera Janacopoulos, want dat is dichten vanuit het poëtische *gevoel*. In eerste instantie is het gedicht van Lucebert materiaalonderzoek, in eerste instantie is zijn gedicht een 'kompositie', zoals een schilderij van Kurt Schwitters dat is. En zoals men tegen zo'n schilderij aankijkt, zo moet men ook het gedicht van Lucebert kunnen zien. Dat hij ook, en voor mijn part: vooral poëzie geschreven heeft waarin natuur en fantasie hun plaats vinden, mag ons niet blind maken voor deze meer formele, experimentele kant van zijn dichterschap. Zo formeel is die kant trouwens niet: het experiment rangschikt niet alleen maar de stof, maar die gerangschikte stof rangschikt in de dichter ook nieuwe ervaringen: hij maakt het *profondervindelijke* gedicht...

telby is een woord, het is geen gedicht. Maar door het te schrijven ontstaat er een woordbeeld - klanken worden hoorbaar, andere klanken dringen zich op. In de dichter gebeurt iets. Hij wordt geprikkeld, nieuwsgierig, hij voegt er andere letters aan toe: tel/by: lettrisme.

[p. 166]

materiaalonderzoek

tellby toech tarra
inna nip
inna nip
tarra toech tellby

[p. 166]

tellby toech tarra, - scherpe klanken in de *t*, hoekige klanken die niets dan puntigheid, prikkeligheid laten horen: door het woord tellby gedetermineerde klanken. Men kan met die klanken doorgaan: een woordkonstruksie als een spaanse ruiter. Men kan ook variëren, kontrasteren, afhankelijk van het eigen esthetische gevoel. Lucebert houdt van contrast - inna nip - een contrast dat hij herhaalt, er zit iets ronds in en vrouwelijks maar eveneens: het zijn gedetermineerde klanken. Rechthoekigheid en sirkeling, en via de sirkeling de omkering: tarra toech tellby.

toepassing
uitters
klein
rondeel
dat rond
deel deel
dat rond

Tellby is een gedicht. Het is rederijkerij. Het is misschien geen kunst. Nee, het is een *werkstuk* uit de school der poëzie. Er is uit elementaire dingen nu eenmaal veel te halen, zoals Leo Navratil toont in zijn 'Schizophrenie und Sprache'. Het gaat er nu om een gedicht te kiezen, waar het dichten van het

[p. 167]

dichten uit het klaarst uit blijkt. Ik meen zo'n gedicht te hebben gevonden in het negende uit de siklus *De dieren der democratie* (in *Triangel in de jungle* [Klik op de link voor het gedicht in een apart venster]). Maar dan moet ik het ook zien als een gedicht op zichzelf, dwz. methodies het verband ervan met andere gedichten (die uit de siklus, die uit de bundel, die uit andere bundels) loochenen, tot nader order. Tot nader order, want zo'n verband laat zich niet blijvend loochenen, en alles heeft natuurlijk betekenis. Alleen moet men bij deze manier van dichten niet uitgaan van de betekenis in de eerste plaats. Een lezer moet niet denken in 'betekenissen', maar in letter, woord, vers, strofe, wit, interpunctie en in de klanken, stiltes, stemheffingen en -dalingen, in de aksenten die

door deze lichamelijke taalelementen worden gesymboliseerd, in de suggestie die van deze vormtaal uitgaat. Voorop gaat de overtuiging dat vormen vaak meer betekenen dan de 'betekenis' van een woord...

Overzien we het hele gedicht, dan is in de eerste plaats vast te stellen, dat ieder vers in dit gedicht een element van ordening is. Enjambement komt in het geheel niet voor. De interpunctie die hier achterwege is gelaten, levert dan ook helemaal geen moeilijkheden op, maar biedt ook geen mogelijkheden voor meer dan één rangschikking van de zinnen. Lucebert heeft zijn gedicht een strofoïde opbouw gegeven. De verhouding verzen per strofoïde is: 2-3-3-6-7. In de eerste drie strofoïden valt een gelijkvormige konstruksie op: de staart van de zin bestaat uit een drievoudige herhaling van een werkwoord. De vorm van deze strofoïden is dus gedetermineerd door die strofoïde, die Lucebert het eerst geschreven heeft (dat is niet noodzakelijk de eerste van het gedicht), zodat inderdaad gesproken

[p. 168]

moet worden van een bewuste kompositie, - een zeker streven naar evenwicht, naar organisatie en maat. Deze gestrengheid is ook merkbaar in het ritme: rechtlijnig, direct en mannelijk, en niet zonder een eigenaardige doordrijverij in de staart van herhalingen: stereotype automatismen van het spraakmechanisme, zonder dat men de indruk heeft, dat het hier gaat om gestotter... De herhaling is hier dus blijkbaar geen ziekelijke uiting van de dichter, wat is er dan de functie van? Herhalingen vestigen onze aandacht op iets, door onze aandacht voor iets anders te verdoven. Vaak heeft de spreker zelf behoefte zijn aandacht voor het andere te blokkeren door steeds het ene te noemen: wij worden niet altijd bewust bedot... Dat wil uiteraard helemaal niet zeggen, dat Lucebert hier onbewust heeft zitten dichten, of dat zijn spraakautomatismen hem hier uit de hand lopen, of dat hij tracht het onbewuste aan het woord te laten komen... Zoveel is wel duidelijk, dat deze drie strofoïden gemáákt zijn, gemonteerd, bewust gekomponerd. Dat blijkt uit de staart van de derde strofoïde, die in de herhaling een variatie vertoont: 'aanslaat omslaat aanslaat'. De aandacht voor het ene is doorbroken, de aandacht, zoals de variatie aangeeft, is omgeslagen, en nu het ene de aandacht niet meer boeit, komt opeens al het andere voor die aandacht vrij: in de vierde strofoïde... Er is daar een veelheid van objekten waar de aandacht gewoon geen raad mee weet. Pogingen tot ordening binnen het vers worden niet eens ondernomen - het is een asyndetie aan elkaar schakelen van een hele hoop woordverbindingen, en ook met het ritme is iets gebeurd; het heeft een subjektiever karakter hier, het reportaasje-achtige in het ritme van de eerste drie strofoïden is volkomen zoek. Men voelt: opeens is men bij iets betrokken, waar

[p. 169]

men tevoren nog zo goed als vrijblijvend tegenover stond. De vierde strofoïde is een nieuw element in de kompositie, de tegenhanger, het tegengestelde, omgekeerde van wat voorafging. Het is géén breuk in de kompositie, niet een Fremdkörper daarin: ook tegenstellingen zijn bouwstenen, en als het 'ik' afgesloten wordt (door de driemaal drievoudige herhaling) in een zekere zakelijkheid, breekt het vroeg of laat toch in de dingen in, en kleurt ze met zijn wezen. De laatste strofoïde heeft weer iets van het ooggetuigenverslag - maar zonder de objectiviteit van het begin: het is alsof de reporter zelf hier bewogen is. In de opbouw treft weer een zekere overeenstemming met de eerste strofoïden. Ook hier is er een staart, ook hier is er een reeks van herhalingen, ook hier is er in die herhalingen variatie. Maar de staart is ekstra lang: die neemt drie verzen in beslag, waarom? Men kan zeggen dat de elementen van de eerste drie strofoïden zich met die van de vierde in de vijfde tot een eenheid verstrengeld hebben: dat in V zakelijkheid en het persoonlijke, voordien gescheiden, herenigd zijn. Men kan eveneens zeggen dat het ene in het vele uiteenviel en tot een eenheid van hoger waarde werd opgeheven. Ik wist trouwens van te voren,

dat het heuristische betekenis heeft, om bij het lezen van dit soort poëzie voorlopig alleen maar te letten op de vormen. Zetten we dus gewoon ons ongelofelijk saaie onderzoek voort!

Rijm! Rijm komt vooral assonerend voor in alle strofoïden.

In I: raad-paant

In II: straat-naast;

naast-tast;

In III: kraan-schaap-slaat;

[p. 170]

In IV: rijmverdoezeling! De derde en de zesde regel assoneren:
vaart-kaak;

In V: volrijm: brug-rug, - haant-haant

assonance: straat-haant; merg-hent.

Het rijtje toont duidelijk aan dat opnieuw de vierde strofoïde afwijkingen vertoont; de vijfde heeft daarentegen iets afrondends: het is het sluitstuk. Maar zijn we dan nu al op het rijm uitgekeken? Welnee, - ons treft hier een zeer eigenaardig rijm, dat ik bij al het lezen dat ik doe, nog nooit eerder gezien heb, en dat ik maar de naam *verdrongen kettingrijm* gegeven heb. Voor het eerst komt dit rijm voor in de eerste strofoïde:

De spiegel draait haar raad
en het waterzaad...

Het tweede voorbeeld vindt men in V:

tot in 't schaamschedel naakte merg
en schande terg...

Bij normale uitspraak rijmt dus de vierde lettergreep van de tweede zin met het laatste woord van de eerste. Bedenkt men daarbij dat in de plaats van de stippeltjes de staart van de strofoïden moet volgen, dan blijkt in de opbouw de analogie van beslissend belang te zijn geweest. De vijfde strofoïde is van begin tot eind (immers de woorden *vader, straat, zuster, water* uit II worden in V herhaald, en ook andere woorden in V zijn, zoals later blijken zal, met tenminste één element uit I verbonden) door

[p. 171]

de tweede gedetermineerd. V had niet anders kunnen klinken dan zo: V is de noodzakelijke gevolgtrekking van het voorgaande en V maakt dus niet alleen door het bezit van tweemaal volrijm de zaak rond, niet alleen doordat het de elementen van de vorige delen sinteties samenvat, maar ook omdat het in zijn vorm en in zijn 'inhoud' terugwijst naar dat begin in I.

De opvatting dat vormen - typografiese gestalten - vaak meer betekenen voor een gedicht dan de betekenis van een woord dat door veelvuldig gebruik geijkt is, wordt de lezer in dit gedicht op twee wijzen duidelijk gemaakt. Volkomen *cliché* is 'mijn zuster staat op straat' - een zin, naar de betekenis zo duidelijk, dat het ons onduidelijk is, wát hij betekent. Daarentegen staat het gedicht vol neologismen. Het dichten uit het dichten schept geen taal tot kommunikatie, maar produceert taal als expressie. Wij zullen de neologismen in een schema trachten te wringen en komen dan tot het volgende:

eenlettergrepig tweelettergrepig

paant

waterzaad

(het) hent schanjemansschoften
(het) haant nutspatroom
 pleinveeveer
 staarkaak
 schaamschedel

en dan blijkt al hoe ontoereikend ons schema is, hoe moeilijk zich iets dat van Lucebert afkomstig is, in een schema onder laat

[p. 172]

brengen. Want nu zit ik nog met het woord (het) *henthant*, en iets, mijn geweten waarschijnlijk, verzet er zich tegen dit woord bij de meerlettergrepige woorden te plaatsen: òf het hoort in het eerste rijtje thuis, òf het schema dwingt ons te zoeken naar een derde kategorie. Laten we voorlopig het door het woord *henthant* geschapen probleem rusten, dan kunnen we van de eenlettergrepigen alvast zeggen, dat het allemaal werkwoorden zijn. De overige woorden zijn allemaal samenstellingen, het zijn bovendien allemaal zelfstandige naamwoorden. Ook die kunnen weer in een schema worden ingelijfd: samenstellingen volgens het principe van de associatie door contiguiteit en samenstellingen volgens het principe van de associatie door ambiguïteit:

kontigu ambigu
schanjemansschoften waterzaad
nutspatroom staarkaak
 schaamschedel
 pleinveeveer

Maar nadere beschouwing leert dat de zaak toch minder eenvoudig is dan zich liet aanzien. *Schaamschedel* verbindt zeker tegenstellingen, maar men kan het zich ontstaan denken als negatie van 'hoofdschedel', en hoofdschedel hoort als samenstelling in het eerste rijtje thuis... Bovendien kan men zich het woord ontstaan denken uit 'schaam' en 'schede' en ook dan zullen we *schaamschedel* naar het eerste rijtje moeten laten verhuizen, terwijl het toch óók in het tweede gehandhaafd dient te worden: men ziet waartoe het alverbindbare woord in staat is:

[p. 173]

eerst trekt het muren op, dan breekt het door die muren heen, en maakt het esseejsten het leven zuur! Wat van *schaamschedel* geldt, geldt ook voor *pleinveeveer*: plein en vee, plein en veer, en vee en veer zijn niet door contiguiteit verbonden. Als woord hoort het dus in het tweede rijtje thuis. Maar het is een lettristische vondst uit pluimveevoer, en dat woord brengt *pleinveeveer* weer naar rijtje I...

Is men eenmaal op weg de ontstaansgeschiedenis van deze neologismen te achterhalen, dan levert zich *nutspatroom* uit als een lettrisme van *schutspatroom*. *Waterzaad* kan dan ook niet veel geheimen verborgen meer houden, - het is een transpositie van tarwezaad... *Staarkaak* is ontstaan door de samenstelling *staarbril* (een bril tegen staar) te ontbinden en de delen ervan een nieuw bestaan te geven in een andere omgeving ('geef hen een kans geef hen een *bril* /... of gewoon een *staarkaak*'). Woorden te maken tot *displaced persons* is van de verbindingsdrang van Lucebert eenvoudig de andere kant van de medaille... In ieder geval leeft het lettristisch experimenteren zich vooral uit in de neologismen.

Niettemin is er van dit lettrisme in de andere woorden ook wel iets te vinden. Ik wijs op het vers 'een vrije wil of bang', dat onmiddellijk associaties wekt aan bil of wang, en dat doet inzien dat ook hier de principes van contiguiteit en ambiguïteit werkzaam zijn.

Voorts is er het lettrisme in: 'een huisdier stoot uit zijn kraan'. Terwille van het inzicht vergelijk ik die versregel met een regel uit *Aan de dichter j.g.e.* (uit *de amsterdamse school*): 'die tussen de dakens spartelt'. *Dakens* is hier een woord dat zowel 'lakens' als 'daken' als 'dekens' suggereert. In het voorbeeld uit ons gedicht

[p. 174]

kan 'kraan' suggereren: traan, kraal, kraai (d.i. het éénmaal kraaien van een haan, en hanen komen in dit gedicht blijkbaar voor).

Een derde vorm van lettrisme komt voor in:

en schande terg t hen dat het hent
dat het hent t hent dat het haant
dat het henthaant

In deze verzen is een letter *t* een bestaan apart begonnen. Het is niet helemaal de uitgang meer van het werkwoord *tergt*, het is evenmin een volwaardig lidwoord bij het woord *hen*: de vorm 't komt immers in Luceberts gedicht nog tweemaal voor, en bovendien klopt het geslacht niet, want het is *de* hen (vergelijk echter: 'de zee de 1 de dier', uit *horror*). Bijzonder intrigerend is de zwevende positie van het woord *hen*: tussen persoonlijk voornaamwoord en zelfstandig naamwoord in! Een plaats verder is het trouwens al geëvolueerd tot een onpersoonlijk werkwoord: *het hent*. We zullen deze kwestie even in de gaten moeten houden voor later...

Intussen, nu ik toch bezig ben met deze verzen, - de funktie van die *t* blijkt niet alleen een grammatikale te zijn, maar ook een ritmiese. De uitspraak van 'schande terg t hen' komt door de isolatie van de *t* in het gedrang. Men mag die niet zomaar achter *terg* plaatsen; bovendien mag men het niet de uitspraak geven die het lidwoord 't heeft. Er ontstaat bij het zeggen van dit vers dus een hiaat achter *terg*, gevolgd door een stemloze klank vóór *hen* die vergelijkbaar is met de stemhebbende *djedar-djedoer-d* van sommige Indiëse Nederlanders (uit de omgeving van Djokjakarta).

[p. 175]

De rem achter *terg* versnelt het ritme, en deze versnelling wordt geanimeerd door de anadiplose 'dat het hent' in de volgende regel. Maar ook die hernieuwde ritmiserings van de zin wordt geremd door de tweede geïsoleerde letter *t*, die alweer een versnelling teweegbrengt, waarna het ritme vrijkomt, en tamelijk abrupt wordt afgebroken in het eind.

Wat betekent dit nu allemaal? Het betekent in de eerste plaats dat de onbuigzaamheid van het rechtlijnig, mannelijk en direkte ritme in

paant paant paant

of

tast tast tast

en

aanslaat omslaat aanslaat

hier geen weerklank vindt, tot onze grote verbazing. Stelden we niet vast dat V juist om de staart met I, II en III in verband stond? En nu vinden we hier een grillige, vrouwelijke ritmie! Hier zien we pas dat ritme is het in werking treden van een hoeveelheid energie, die uit zijn systeem van de terugslag voedsel put, om zich over een zeker tijdsverloop te

verdelen. Die energie is in de voorbeelden 'paant paant paant' etc. snel leeggestroomd. Maar in de staart van V krijgt die energie een nieuwe impuls door de

[p. 176]

tweemaal voorkomende *t*, die het systeem van de terugslag stoort en daarmee de stabiliteit in het ritmisch lichaam. Grammatikaal vormontbindend, is deze *t* ritmies beschouwd in hoge mate vormgevend, en dat de staart van V zich hortend en stotend uitstrekt over drie verzen is vooral te danken aan de effectieve werking van deze *t*.

Er blijkt uit mijn theoreties onderzoek nog iets anders. Hoezeer V ook naar de vorm gedetermineerd is door de eerste drie strofoïden, - het ritme onttrekt zich daaraan. Of moet ik zeggen dat ritme niet past in een onbuigzaam systeem? Dat het verschil tussen metrum (het onbuigzame) en ritme eenvoudig op een fiksie berust? Streng ritmiek bestaat niet - er zullen altijd afwijkingen zijn, en altijd is ook het onbuigzaamste systeem ergens kontingent. Maar dan valt er over determinasie met betrekking tot het ritme ook niet eens te praten, en is het ritme in V een natuurlijke voortzetting van het ritme dat voorafging.

Paul van Caspel (*Experimenten op experimentelen*) vroeg van een aantal mensen (kinderen, studenten, dichters uit de eksperimentele hoek) om gedurende beperkte tijd woorden op te sommen. Lucebert stak bij dit eksperiment boven allen uit met het kleinste rijtje woorden: zestien in een minuut. Er waren vrij lange en tevens gelijkmatige pauzes tussen de woorden, aldus Van Caspel: 'Men moet aannemen dat zich in die tussenpozen het proces voltrekt, waarbij een keuze gedaan wordt uit de associaties die zich aanbieden'. Zo kan men de herhalingen *paant paant paant*, etc. beschouwen als het gevolg van een volledig gericht zijn op één zaak, maar ook als het gevolg van een te gering aanbod van

[p. 177]

associaties. In feite zijn allebei de opvattingen als twee kanten van één medaille. De herhaling in de staart van de bewuste strofoïden sluit een reeks van associaties, woorden, af: de herhaling neemt een stuk realiteit voor de dichter in bezit. Anderzijds bezit de herhaling een zekere stootkracht: wie te kampen heeft met een gebrek aan associaties, heeft blijkbaar behoefte aan meer. De herhaling breekt de weg open naar een nieuw gebied, dat men zich opnieuw eigen kan maken. Zo is de opbouw van de eerste drie strofoïden te beschouwen als een systematische annexatie van steeds ander gebied dat met de stormram van de herhaling wordt opengebroken. De wereld is de chaos; herhaling is ordening en door ordening wordt de chaos overzichtelijk en levert zich aan ons uit. Eenzelfde stootkracht moet men aan sommige alliteraties in dit gedicht toekennen. In

ik hoor een hond ik hoor een schaap
en hoe het schanjemansschoften aanslaat omslaat aanslaat

heeft het allitereren heuristische waarde. Maar dat schijnt in IV heel anders te zijn: sprongen van *schaap* naar *schanjemansschoften* komen er niet voor, het lijkt er eerder op dat de alliteraties hier elkaar voor de voeten lopen. Maar de aanleiding tot dit allitereren verschilt ook van die van het veroverende allitereren. De aanleiding voor het allitereren in IV moet worden gezocht in de vorm van de woorden: het is alliteratie door paronomasie, bijv.: voor-vaart; voor-vee-veer; vaart-ervoor. Weinig opwindende vormen, - klankopposities die elkaar van hun kracht beroven, omdat *betekenis* hier nauwelijks enige rol speelt. Dat die werking

[p. 178]

van krachtverlies niet voortkomt uit het simpele stuivertje-wisselen der klinkers blijkt wel uit het woord 'henthaant': opwindend genoeg, maar dank zij de *betekenis* van de samenstellende delen.

We zien nu wel dat het element betekenis niet altijd te elimineren is, laten we er daarom een dankbaar gebruik van maken en vaststellen dat betekenis in 'een anker voor de vaart' precies doet wat alle alliteraties in IV doen: in de verovering van de ruimte die in IV open komt, werkt zo'n woordkombinatie als een remraket! En is dat niet ook het geval op een plaats waar de dichter de alliteratie tracht te ontlopen, en die in ieder geval uitstelt, verdoezelt, om Vestdijks term te gebruiken:

Geef hen een kans geef hen een bril
een vrije wil of bang - ?

De combinatie 'bil of wang' heeft Lucebert hier bewust vermeden, om aan de alliteratie bil-bril te ontkomen. In IV heerst het principe van de negatie van alles wat heerste in I, II en III. Voorstellingen uit zeer verschillende sferen worden in IV samengebracht tot paradoxen, tegenstellingen en tegenstrijdigheden, die elkaar meedogenloos bestrijden, en die niet met elkaar te verzoenen zijn, naar het schijnt. Nee, een bindende functie heeft het allitereren hier niet.

Zoals we zagen, in IV staan de met elkaar verwante woorden dicht opeen. Dat is in de andere strofoïden anders. Beschouwt men voor het overzicht het gedicht van Lucebert even als een netwerk van associaties, dan ziet men dat tal van knooppunten over het hele

[p. 179]

net verspreid zijn, maar toch met elkaar verbonden. *Hent* en *haant* staan inderdaad zeer dicht bij elkaar, maar hun klankovereenkomst verwijst naar *hond* in III, en via dat woord naar *huisdier* dat weer verbonden is met *kraan* (kraai, kraal, traan). *Staat* en *straat* in II zijn onderling verbonden, maar wijzen door paronomasie door naar *stoot* in III; staat en stoot: hevige contrasten van een panies-depressief karakter!

Paronomasie, tevens lettertoevoeging in I: (d)raai(t)-raad-zaad. Verspreiding over een groot deel van het gedicht van door de *st* in *zuster* opgeroepen vormen: staat-straat-ernaast-rijst-tast-stoot, en, stemhebbend, in *huisdier*. Voegt men het element van de betekenis toe, dan zijn veel meer knooppunten aan te wijzen in het netwerk van associaties. Ik doe dat nu maar niet, omdat dit later toch vanzelf wel aan de orde komt. Wel wil ik wijzen op aan rijm verwante scheppingen in *bang-anker* en *woning-gewoon* in IV: tóch sprongen van een onvoorzien creativiteit als in *schaap-schanjemansschoften*.

Het vraagstuk van de betekenis der woorden staat niet los van de vraag welke woorden Lucebert in zijn gedicht gebruikt en ook de vraag waar hij ze vandaan haalt, rijst hier vanzelfsprekend op. Welke woorden?

Een vluchtig onderzoek leert dat in I, II, III en V de werkwoorden sterk overheersen. In IV daarentegen staan voornamelijk zelfstandige naamwoorden, maar door de gebiedende wijs 'geef' remt deze strofoïde de dynamiek van het gedicht niet in het minst. In V vinden elkaar de werkwoorden en de zelfstandige naamwoorden, dwz. de zelfstandige naamwoorden gaan hier eenvoudig in werkwoorden over: zaagt, hent, haant, henthaant. De

[p. 180]

woordkeus van Lucebert wordt in tal van gedichten bepaald door zijn gebruik van *Van Dale's nieuw groot woordenboek der Nederlandse taal*. Dat is ook hier het geval, en het is helemaal niet absurd, dat een dichter anno 1950 daartoe komt. Reeds Paul van Ostaïen heeft gewezen op de kracht van het geïsoleerde woord, en waar zijn woorden

meer geïsoleerd dan in een woordenboek? Daar komt nog bij dat ook Gerrit Achterberg heeft aangetoond dat het gebruik van encyclopedieën, lexicons e.d. voor de poëzie van meer betekenis is, dan het gebruik van door de poëzie van anderen reeds poëtisch geijkte woorden en begrippen. Lucebert zet de traditie van het expressionisme dus eenvoudig voort: hij zoekt het alverbindbare, geïsoleerde woord, en daarom kunnen we er niet aan ontkomen de betekenis der woorden aan de orde te stellen...

De spiegel draait haar raad

Draait is hier de kern van de zin, niet grammaticaal, maar gewoon omdat het verbonden is met *raad* en *zaad* (*raai* = gras; raai, paan, tarwezaad, rijst, pluimveevoer, haan, hen: associaties door contiguité). Maar *spiegel* is ook verbonden met draait, niet grammaticaal, maar historisch. De zin laat ons namelijk een stuk ontstaansgeschiedenis van dit gedicht zien. Wie in Van Dale kijkt bij het woord *draaien*, vindt daar: 'een andere richting geven aan, wenden: *draai de spiegel eens een beetje*'. Maar in Luceberts zin wordt de spiegel actief, die handelt uit zichzelf. De spiegel wordt bovendien gepersonifieerd door het bezittelijk voornaamwoord *haar*: spiegel is 'mannelijk'. Terwijl ze nu haar raad draait, paant het waterzaad: er gebeuren raadselachtige dingen, waartegen men

[p. 181]

niets heeft in te brengen. Maar wil men in ieder geval begrijpen, waar alles nu betrekking op heeft, dan moet men de mededelingen die Lucebert doet plaatsen in de situatie, waarin die mededelingen zinvol zijn. Ik moet dus nu het isolement waarin ik *De dieren der democratie IX* zolang gehouden heb, doorbreken, en het terugbrengen in zijn eigen milieu: tussen de andere gedichten van de siklus, in de bundel waar die siklus in thuis hoort, tussen de andere bundels die Lucebert ook eens geschreven heeft, en in de tijd waarin dit gedicht is ontstaan, alsook in de tijd waarin dit gedicht nog steeds aktueel blijkt.

De siklus *De dieren der democratie* is een politieke siklus, gekenmerkt door de vrees voor een derde oorlog, waartegen in de siklus, de bundel en de andere bundels gewaarschuwd wordt.

De siklus draagt twee motti: één uit *Punch* (van het crisisjaar 1929) en één uit Ter Haar: 'de Vrede graast de kudde voor.' Bij Ter Haar is de vrede een symbool van vrede, rust, de wereld is één Pastorale. Bij Lucebert daarentegen is de vrede een symbool van de koude oorlog die zo om kan slaan in een hete. Luceberts vrede is een wolf in schaapsvacht, een grimmige karnivoor, die ons in slaap sust, die de welvaartstaat helpt grondvesten, en die ons ongevoelig maakt voor die onderstroming van onvrede, en blind voor die slopende krachten die deze welstandsmaatschappij reeds in de wieg uitvreten en machteloos maken, de pirotechniek en de onverkoopbare hoeveelheden zeep ten spijt. Zo houdt deze siklus voeling met het titelgedicht van *de amsterdamse school*, waar overeenkomstige ideeën opgeld doen. Maar ook met later werk van Lucebert is de siklus verbonden. Ter Haars sitaat komt ook voor in *Val voor vliegengod*, een bundel die eveneens poëzie en de welvaartstaat verbindt, als men de proza-inleiding begrepen heeft.

[p. 182]

Altijd is bij Lucebert lirieke de moeder der politiek gebleven, - altijd heeft hij heftig geprotesteerd tegen demagogie, onderdrukking en smerige propaganda, en altijd zal hij om zijn bittere waarheid de provo's blijven huldigen als 'witte helden van een te winnen wereld'. Van deze situatie uit zullen we nu trachten het gedicht van Lucebert te 'verstaan'...

Iedere artist houdt er zijn eigen god op na: Mulisch zijn Hermes en Lucebert zijn Pan. Pan komt voor het eerst voor in *Triangel in de jungle*: '... en warmte is een land van pan', een pastorale. In een bijzonder fraai gedicht 'Alles moet schoon gemaakt worden

heel schoon' - een gedicht waarin schrijnwerkers, bokkers en wijzgeren terecht stellen dat 'een dichter behoort te wonen in een villa onder rozen aan een vijver' - dreigt alles spaak te lopen, want 'le grand Pan est mort!'

Maar is Pan wel dood? Lucebert noemt zijn franse uitroep een 'vluchtige klacht' en misschien is zijn rouw even vluchtig. Toen Thamuz, de Egyptenaar, op reis naar Italië langs een eiland voer, hoorde hij de klacht 'Thamus Pan-megas tethnece' (de algrote Thamuz is dood) als 'Thamuz, de grote Pan is dood', en verspreidde zo het gerucht dat de wereld ten onrechte vervulde met rouw en weegeklaag... Alle hoop is nog niet verloren misschien, en in ieder geval leeft Pan nog in *Triangel in de jungle*. Maar ook in *de amsterdamse school*. Want in het daarin opgenomen gedicht *Hu we wie* leest men: 'de pana de nieketan' en voorts: poempaen, panaan, pnaanteer, - woorden die dit gedicht nauw binden aan het ons bekende paant paant paant.

In het negende gedicht van *de dieren der democratie* voelt Pan zich allerminst op zijn gemak. Warmte is er niet, er is water, Pan

[p. 183]

gaat tekeer, verlamt de mensen, verschrikt het graan, verjaagt de dieren. Heel de wereld waarschuwt ons terug te keren van het pad des verderfs, maar de geesten, gewekt toen de spiegel in beweging kwam, zijn niet meer te bezweren...

Men bekijke:

en het waterzaad paant paant paant

en

het water rijst en tast tast tast

De parallel in de opbouw valt meteen op, maar ook de parallel in de woordkeus. Waterrijst, een samenstelling naar analogie van waterzaad. Waterrijst, een transposisie van rijstwater, armoedig voedsel. Het water rijst, een transposisie van de 'tarwe rijst': de tarwe rijzelt, d.i. de tarwe valt uit, valt af: een ramp. Zie de Egyptiese plagen, zie voorts Mattheüs 13 : 24-30.

Waterzaad: een transposisie van tarwezaad. Door toedoen van Pan verarmt het tarwezaad tot paan, d.i. tarwegras, zie Van Dale, en wordt het ook 'lichamelijk' d.i. als gedrukt woord, aangetast: verziekt tot waterzaad.

Mijn zuster staat op straat. Nu wordt de situatie waarin Lucebert zijn mededelingen doet aktueel. Punch, 1929 en de welvaartstaat in opkomst, 1951, moeten worden gemobiliseerd, evenals het gedicht *de amsterdamse*

[p. 184]

school en die spiegel die haar raad draait en het waterzaad dat paant. De zin die hier aan de orde is, kan worden gebruikt om tenminste drie verschillende toestanden te noemen (krisistijd, woningnood, letterlijke betekenis). In het geval van ons gedicht wordt door de volgende zin 'mijn vader knielt ernaast' w.i.w. de meest konkrete betekenis van de mededeling begunstigd, maar niet uitgesloten is, dat ook de figuurlijke betekenissen gelden kunnen: in IV staat: geef hen 'een woning met de vaart ervoor...' Maar blijkbaar is het de bedoeling, dat alle opvattingen worden aanvaard: polisemie is bij een dichter die alles met alles verbinden wil, een verschijnsel dat niemand hoeft te verwonderen.

De spiegel zet dit allemaal in beweging. De dichter ziet, kijkend in een spiegel, misties-introspectief, wat er in zijn innerlijk gebeurt. Zijn waarneming is zelfpersepsie, zijn wereld een fantastikon, een eigen schepping. Maar 'spiegel' is ook het 'lichaam' van het gedicht: Van Dale: spiegel is 'het bedrukte vlak van de bladzijde van een boek'... De

eenheid van dichter en gedicht, van wereld en dichter, van raadsel en oplossing! Een vent een vent, een vorm een vorm...

Het gedicht is een hekeldicht, een hekeldicht tegen de maatschappij die zo juist herstelde van de oorlog, tegen de maatschappij die ons eindelijk weer een zekere welstand verzekeren kon. Komen hekeldichters dan alleen voor in tijden van opbloei: provo's, Vondel, Lucebert, Juvenalis? Panem et circenses! De spiegel *draait* haar raad / en het waterzaad *paant, paant paant!* Is dit in de situatie die we opriepen (1929-1951) niet een passende toespeling op een zekere mentaliteit die velen onzer vervult? Zijn

[p. 185]

de opgeroepen geesten werkelijk niet te bezweren, of interesseren we ons er alleen maar niet voor? Brood en spelen, en après nous le déluge?

Volgens Van Dale is spiegel een vierhoekige opening tussen de kruisarmen van een rad, waardoor de as of spil loopt. De paronomasie *rad-raad* is na deze mededeling niet meer te ontgaan: de spiegel draait haar raad, de spiegel draait haar rad: het wiel komt in beweging, de zaak begint te draaien. Het verlamt mijn zuster, het onderwerpt mijn vader, het brengt mij tot gestamel. Maar de dieren drijft het op de vlucht: een huisdier stoot uit zijn kraan, een schaap gaat aan de haal, een hond erachteraan, waar is de herder, heer? De pastorale staat op zijn kop, het schanjemansschoften *slaat aan*, d.i. - zie Van Dale - schiet wortel: in de grondslagen van het leven woekert het kwaad: de kwade Pan. 'Pan - zijn ruige gestalte herleefde in de oudste beeltenissen van den Duivel' (P. H. van Moerkerken, *De wereld van het schone en zinvolle beeld*, Amsterdam, 1921). Pan en zijn schanjemansschoften: het schanjemansschoften: het geduvel... Et in Arcadia ego...

De dynamiek van deze eerste strofoïden is verontrustend: niet Lucebert, de taal heerst hier. De taal schept taal: beelden - een scheprad van beelden, die de werkelijkheid vervangen, en, na nog een stap, zoals Vestdijk zegt, de werkelijkheid *zijn*. Dolgeworden woorden, die ons naar de strot vliegen, adembenuwend, en die ons doen zoeken naar een verweer: 'geef hen een kans geef hen een bril' - onzinnig gebrabbel, afgedwongen bezweringspogingen: een muur tegen de overmacht van de taal. Maar ook een terugdraaien

[p. 186]

van de spiegel, een smeekbede aan Pan: geef hen een kans, maak de blinden zien, hergeef ze hun eigen wil, de macht over hun lichaam, of maak ze beangst voor de weg die we gaan. Rem ze in hun vaart naar de afgrond, geef ze een schutspatroom voor het pluimveeveer... Wie is de god der herders? Dat is de god van het vee. Wie is de god van het vee? Dat is de god van het veevoer. Wie is de god van het veevoer? Dat is Pan. Zijn naam betekent gras, hooi, veevoer. Een schutspatroom voor het pluimveeveer: geef ze hun god terug, de goede, de algrote, en voer ze niet ten verderve, maar schenk ze een woning met de vaart ervoor, zoals het hoort: houvast, een onderkomen, of gewoon: een staarkaak.

Staarkaak. IV is de enige strofoïde, waarin de staart van herhalingen ontbreekt. Ontbreekt hij werkelijk? 'Hij kan zijn kaken goed roeren', d.i. hij kan mooi kletsen. Staarkaak is dan het tegendeel: een zinvol advies tot herhalen om de werkelijkheid in bezit te nemen.

De vijfde strofoïde biedt de grootste moeilijkheden door de woordkeus daar. *Vader, zuster, straat* en *water* komen er voor tenminste de tweede keer voor, maar in een ander verband dan voorheen. *Brug* en *rug* hangen samen, evenals *merg* en *terg*. Maar nu is nog niet op te maken welk woord het determinerende is, en welk het gedetermineerde.

Van *hen* en *haan* valt aan te nemen, dat de hen er het eerst was, maar zekerheid heeft men niet. *Schaamschedel* is een verbinding van tegenstellingen, die ook overeenkomstigheden in zich verenigt, zoals men zich herinnert. (Als 'schaamteschedels' komt dit woord ook voor in *Hu we wie*). Ook *schande* hangt allitererend met dit woord samen. Nadere

[p. 187]

beschouwing leert dat het voorkomen van nieuwe woorden (*brug*, *rug*, *merg*, *terg*) door Van Dale is ingegeven. In het rijtje samenstellingen met *spiegel* - vindt men in Van Dale:

- a/ *spiegelmerg* - *merg*straal in hout - *merg* > *terg*
bovendien wordt hierdoor de associatie met 'zaagt' navolgbaar.
- b/ *spiegelrug* - *rug* van de *spiegel* - *rug* > *brug*
- c/ *spiegelvis* - *haanvis* - *haan* > *hen*

ad a/ het water zaagt ze in de rug
tot in 't *schaamschedel* naakte *merg*

Met alle toelichting blijft dit toch een duistere zin. *Merg* en *zaagt* doet vermoeden dat hout het lijdend voorwerp zou zijn, maar het pronomen *ze* blokkeert deze uitweg. Bovendien wordt onze voorstelling bemoeilijkt door het woord *schaamschedel*. 'Het water zaagt ze in de rug tot in het naakte *merg*' levert voor onze verbeelding geen bezwaren op. Vervangingsproeven tonen aan dat *schaamschedel* kan worden opgevat als bijvoeglijk naamwoord of als deel van een samenstelling met -naakt: 'tot in 't zachte, naakte *merg*' - 'tot in het spartelnaakte *merg*'. Een dichtelijker proeve van vervanging is 'tot in 't *mergnaakte merg*', - een soort van superlatief, en misschien is dat de weg. Van Dale noemt bij '*merg*' *mergschede* ('*schede* met *merg* in een zenuwcel'), en Lucebert kan zo het oksimoron 'tot in 't *mergschede naakte merg*' hebben gevonden (een oksimoron: bij zenuwvezels onderscheidt men drie mogelijkheden: de *neurieten* of *axonen* kunnen naakt zijn, of omkleed door een *neurilemmaschede* of bovendien een *myelineschede*), en *mergschede* hebben vervangen door de variant

[p. 188]

'*schaamschedel*', een begrip dat én 'in zijn diepste wezen' én 'in zijn totaliteit' betekent. ad c/ Zoals in '*rug*' en '*merg*' het verband met *spiegel* is losgelaten, zo verloor ook '*haan*' zijn verband met '*vis*'. Het woord *haan* werd gesubstantiveerd tot het begrip *haan*, en die werking werd versterkt door er het begrip '*hen*' aan toe te voegen, een woord dat op zijn beurt beroofd werd van zijn aanschouwelijkheid door het een plaats te geven (in *terg t hen*) die het zwevend houdt tussen zelfstandig naamwoord en persoonlijk voornaamwoord. Dit is dus een andere konklusie dan onze eerste, als zou uit dit zwevende '*hen*' het begrip *hen* (kip) zijn voortgekomen. Dit abstraheren enerzijds, dit konkretiseren anderzijds en het dooreenstrengelen van die twee tot één geheel, is kenmerkend voor de dichtkunst van Lucebert. Men ziet hier ahw. in de ontstaansgeschiedenis van deze regels hoe hij een probleem van twee aan elkaar tegengestelde richtingen uit benadert, en hoe hij erin slaagt die richtingen tot elkaar te brengen, zonder dat ze een slijtzwam vormen in het gedicht.

In de zin 'en *schande terg t hen* dat het hent' is de geïsoleerde *t* de eksponent van een bijzondere waarde van de tegenwoordige tijd, nl. van die tegenwoordige tijd, die een algemeen geldende uitspraak tot uitdrukking brengt. In feite is de uitspraak in het geheel niet aan tijd gebonden, en daarom valt er ook aan het feit dat door die mededeling wordt genoemd niets te veranderen. De konklusie die men trekken moet, is dan dat '*schande*' voor Lucebert een begrip is, waar mensen wel het slachtoffer van zijn, maar waar zij zich nooit aan kunnen onttrekken. '*Schande*' is een buitenmenselijke, op het leven inwerkende kracht, en omdat *schande* hier in een adem genoemd wordt met '*water*' geldt voor dat *water* ook hetzelfde. Het zijn symbolen voor de krachten die ons naar het leven

staan, en waar we ons tegen verzetten, zonder berusting, maar ook: zonder overwinning. Onze onmacht is ons menselijk tekort. Wij kunnen geesten wakker roepen en ze bezweren, schuld op ons laden en afbetalen. Maar er zijn geesten die werkzaam zijn buiten ons toedoen, en die ons doen 'scheitern', hoe schuldeloos we ook zijn (ze zijn *geen* vader van de straat ze zijn *geen* zuster van de brug). Dit scheitern wordt tot uitdrukking gebracht in dat geladen ritme van de laatste verzen, en in de samenstelling henthaant: deze verzoening der tegenstellingen. Wij hebben een psychiese energie die zich telkens vernieuwt, tot het bittere eind, het zoete: tot we in de tegenstellingen onszelf hebben herkend en ons ermee verbroederd. Ons leven zelf is één oksimoron.

oktober 1966