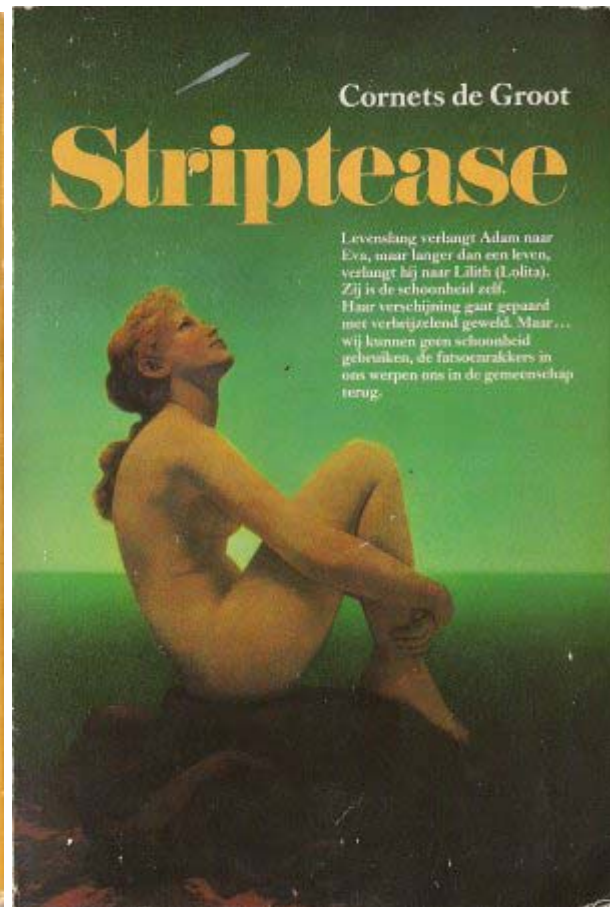
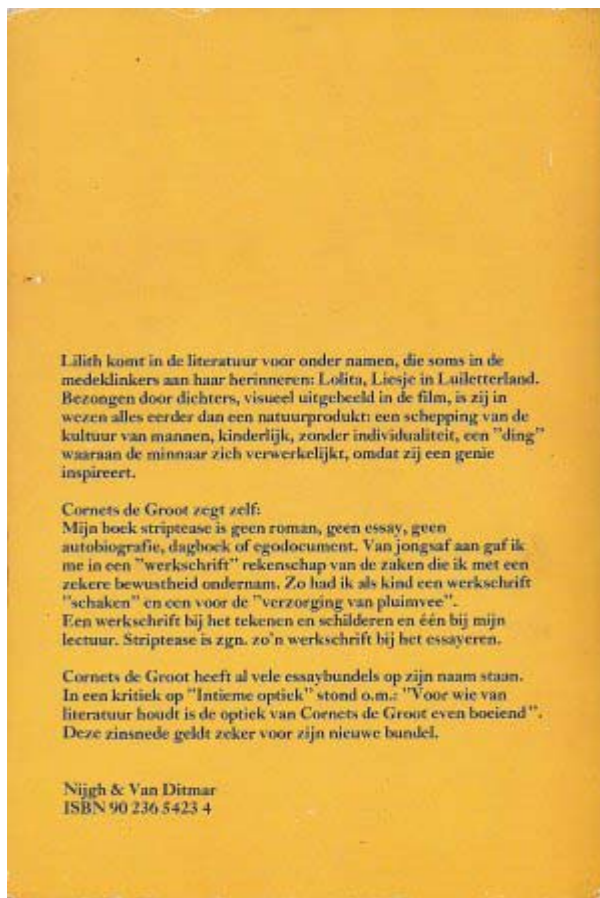


Striptease Cornets de Groot



bron

Cornets de Groot, 'Striptease'. Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage, 1980, p. 1-144

algemene opmerkingen

Dit bestand biedt, behoudens een aantal hierna te noemen ingrepen, een diplomatische weergave van *Striptease* van Cornets de Groot uit 1980.

redactionele ingrepen

Een aantal delen van de tekst is in deze publicatie niet overgenomen. Hieronder volgen de tekstgedeelten die wel in het origineel voorkomen maar hier uit de lopende tekst zijn weggelaten. Ook de blanco pagina (2) is niet opgenomen in de lopende tekst.

[ongenummerde pagina (p. 1)]

STRIPTease

[ongenummerde pagina (p. 3)]

Cornets de Groot
Striptease
een anti-essay

NIJGH & VAN DITMAR
'S GRAVENHAGE

[ongenummerde pagina (p. 4)]

522441/ISBN 90 236 5423 4

@ 1980 by B.V. Uitgeverij Nijgh & Van Ditmar, The Hague, The Netherlands.

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotocopie, 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, photoprint, microfilm or any other means without written permission from the publisher.

Omslag naar het schilderij 'Stars' door Maxfield Parrish (Collectie, H. Hoffman, Harrisburg, USA)

Van Cornets de Groot verscheen eerder bij Nijgh & Van Ditmar:

Contraterrein
Intieme Optiek

Nijgh & Van Ditmar's paperbacks nr. 244

[ongenummerde pagina (p. 144)]

Inhoud

Voorwoord 5

Striptease 8, 10, 14, 18

Girl picture album foldout 21

1 pin up 21

II Een zoete meid 27

III Over de compositie van zestien 32

Striptease 43, 56, 58, 60, 64, 70, 75, 77, 80, 82

Sibylle 84

Bijlagen 93

Poësie-poëzij 93

E.J. Potgieter, *Klagt en troost* 101

1975. Het jaar van de vrouw 105

De jonge grijsaard 105

Het meisje 106

Het mechaniek 107

Vestdijks poëziekritiek en de persoonlijkheid als norm 109

De artistieke opbouw van Vestdijks romans 129

Marcel Janssens, *Een feuilleton-essay van Cornets de Groot* 137

[Achterflap]

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

Cornets de Groot zegt zelf:

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

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

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

Bijgh & Van Ditmar
ISBN 90 236 5423 4

[pagina 5]

Voorwoord

Ergens, en op een zekere tijd, duikt er een Lilith op: een vrouw die Gods vrouw is, en niet alleen de zijne, maar vooral ook deze, die Adam zich veroverde, ver vóór de schepping van Eva. 'Levenslang verlangt Adam naar Eva, maar langer dan een leven, bij wijze van spreken, verlangt hij naar Lilith.

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

Haar rol wordt niet zozeer door allerlei uitzonderlijke persoonlijke kwaliteiten bepaald, als wel door Adams droom, een jongensdroom. Zij is de projectie van zijn vrouwelijke component. Waar zij verschijnt, breekt zijn persoonlijkheid. En zij verschijnt in onze dagen bij voorkeur als striptiseuse in een nachtclub, aangezien exhibitionisme een aangelegenheid is van vrouwen in het algemeen, en van deze vrouw in het bijzonder. Zij is, als ze optreedt, geenszins alleen. Haar kunst roept de man op, en zij speelt mede zijn rol: zij ontbloot zich daar, waar hij haar met de ogen ontkleedt. Striptease is de stylering van een alledaagse gebeurtenis; het is die stylering, die beantwoordt aan het verlangen binnen te dringen in een wereld die niet van deze wereld is. Wij hebben het hier over een kunst die een paar grenzen bruskeert: de 'redelijke', de 'natuurlijke', de 'alledaagse'. Haar narcisme, haar auto-erotiek, en zelfs haar preutse gebaar, dat zijn de fascinerende middelen in dit spel voor de esthetisch gevoelige man, in wie zich tijdgeleijk met de striptease een proces voltrekt dat er parallel mee loopt. De eindfase levert met het naakte meisje het naakte ik van de voyeur op.

Sinds H. C. Poot zijn zang aan de zuster van de zon wijdde, zijn er een paar dichters geweest, zelfs in het calvinistische Nederland, die aan zulke dubbelprocessen hun aandacht hebben geschonken. Slauerhoff natuurlijk in de eerste plaats: (Ochtend, Arcadia, Chinese dans, Japanse danseres; ik sla er een hoop nog over), Achterberg vervolgens (Rok, - maar natuurlijk kan ik hier de hele bundel Zestien noemen). Van de prozaschrijvers noemde ik Campert al (Tjeempie); maar Hermans moet niet verzwegen worden (Hundertwasser).

Lilith is de schoonheid zelf. Haar verschijning gaat gepaard met verbrijzelend geweld: wij kunnen geen schoonheid gebruiken. De sociale grenzen, ons verstand, de fatsoensrakers in ons, werpen ons in de gemeenschap terug; de roddel legt beslag op Salomé, en medelijden gaat naar Johannes de Doper uit. Zo gaat dat. Tenzij men een Herodes is (of een Take natuurlijk), die gelaten het dierlijk niveau aanvaardt, waarboven men zich niet verheven hóeft te voelen.

Deze ontboezeming moest me even van het hart, voor ik terzake kom, Mijn boek, *Striptease*, is geen roman, geen essay, geen autobiografie, dagboek, of egodocument, de vele data ten spijt.

Van jongsaf aan, en zonder Maria Montessori, gaf ik me in een 'werkschrift' rekenschap van de zaken die ik met een zekere bewustheid ondernam. Zo had ik als kind een werkschrift. 'schaken' en een voor de 'verzorging van pluimvee'; een werkschrift bij het tekenen en schilderen dat ik meende te moeten beoefenen en één bij mijn lectuur. *Striptease* is zgn. zó'n werkschrift bij het essayeren. Maar het is fictie. Het berust op zuiver toeval als personen en toestanden in dit geschrift gelijkenis vertonen met eventuele 'doubles' in de werkelijkheid: die doubles ken ik niet. Ik ben zelfs de 'ikzegger' niet in dit 'verslag'.

Leiden, februari 1977

[ongenummerde pagina (p. 7)]

*Wij lijden van den Rijm al dat het Schip in Zee
Van vloed en ebbe lijdt: wij leggen 't op de ree,
De ree van Reden, aen; en 't schijnt, de volle zeilen,
En 't schijnt, de ruyme schoot en weten van geen feilen;
Het Roer ligt midden-boorts, de vlagge wijst voor uyt,
De Naelde wijckt noch wraeckt, en alle gissing sluyt,
En all 't besteck gaet vast: voor-wind maect rechte streken,
Maer, Stierman, waer is 't Schip ten einde van sess weken?
Voor St. Helena? jae, soo 't God en water will,
Soo niet, aen St. Thomé, of mog'lick in Brasil.
Dat doet de blinde kracht van ongemerckte Stroomen.
Soo gaet het in 't beleid van Rijmers en haer' droomen*

(CONSTANTIJN HUYGENS)

[p. 8]

18/1

Omdat ik nog iets in te halen heb, een jeugd, een mens en zijn papieren, zit ik vandaag, zoals gewoonlijk de laatste tijd, aan haar bed, een bandopnemer in het hoofd. Memento mori - mijn moeder sterft. Nu al dagen, weken, een maand. Wat weet ze nog van mij? Van toen? Meer dan ik, denk ik, want nieuwsgierigheid naar, en belangstelling voor de eigen persoon beschouwde zij als barbaars, en ik onderdrukte die neigingen ook trouw. Mijn gevoelens konden hoog zijn of diep - wat ik toonde was vrolijkheid, goede smaak, sportiviteit: beschaving!

Ik wilde dus iets, daar, aan dat bed, in die cel, dat ziekenhuis. Maar dat lukt me niet, vrees ik. Kijk maar, hoe ze daar ligt, suf, verdoofd, uitgeteerd, antwoord gevend op vragen, op vragen, die ik haar niet stel.

Wat ik deed toen ik 7, 6, 2 jaar oud was? Tevergeefs. Het arme mens weet nauwelijks waar ze zelf aan toe is, al stooft ze haar grillen gaar in dat trieste hoofd, waarin mijn laatste biografie wordt versmoord.

Misschien spreiden de takken zich maar om het landschap voor mij verborgen te houden. Zelfs de horizon ligt achter heuvels en wolken. Toch zijn er vaak twee bergen. Soms tekenen de toppen zich scherp af tegen een kantwerk van lichte nevels. Terug. Je bent 7, 6, of 2 jaar oud. Aan de rand van de diepte: een vallei? Een krocht des doods. In de afgrond: als een landkaart van een woestijn van steen. Af en toe blikkert er iets, een beekje, - waar was het?

Of: er gaat een weg langs de baai, hoog uitgehakt in de steen. Waarom dan niet een groene bergwand aan de ene zij, in uiterste steilte omhoog, waar het talud aan de andere kant loodrecht de zee in wil? De stilte is er stil van het geschreeuw van horden van apen. Maar in de diepte bruist de zee, en de wind vaart in de bomen, ginds in de hoogte.

In de hoogte! Daar stort zich het water door een bamboestam in het bovenste van de drie terrasvormig aangelegde bassins: het zwembad, - waar was het? Waar? Hoe werkt herinnering precies? Maar ik herinner me niet. Ik word opgepakt en neergesmeten, daar, op dat smalle strand, Contraterrein.

Vlak bij ligt de plaats waar vissers die middag hun sleepnet op het droge trokken, en waar ik nu honderden schelpen vind. Sommige ervan zijn nog

[p. 9]

bewoond, ze krabbelen zich een labyrint in het zwarte zand: de heremietkreeft. Sprakeloos, in ambivalente verschrikking, kijk ik er naar. Onder het Zuiderkruis, dat nu snel helderder wordt, hangt een zwarte schijf, glanzend, die met grote vaart in de duisternis verdwijnt. Ik vertel haar mijn ondervinding. 'Hoe bestaat het', zegt ze. Aan de spijlen van het bed, aan weerskanten, hangt een plastic zakje, vol troep en derrie, die ze niet meer langs de normale weg kan spuien. Moet zij zich verbazen over de wonderen der techniek?

'O trut', denk ik.

Ik liep weg, de duinen af, de tennisbanen langs die ik uit het raam had kunnen zien, op zoek naar een tabakswinkel, een broodjesboer, een café. Kwam het van haar, die angst om fouten te maken, het wantrouwen, waar ik mezelf mee bezag? Te vaak steeg het bloed me naar het hoofd, als ze driemaal zachtjes klakte met de tong, - afkeurend. En dat ik dan mijn oren wit kneep om het blozen ongedaan te maken, weet ik nog, - maar al te goed.

Maar nu ik mijn eigen geschiedenis zou willen horen, ongeflatteerd, kan ik er haar niet meer om vragen. Ik draag mijn verleden niet mee in de mensen en dingen om mij heen. Dat is geweest. Het overvalt me hoogstens, in zeldzame ogenblikken, en nu ik het niet meer reconstrueren kan, kan het me ook weinig schelen, of alles wel precies op een rijtje komt te staan in die geschiedenis van mij.

Terug, terug naar haar, denk ik.

Want intussen ligt ze daar maar, in dat kamertje met dubbele ramen - de planten en bloemen netjes achter glas - zich los te maken van deze wereld. De dekens, wat afgegleden, lieten haar blote armen vrij. Het was niet bepaald wereldschokkend, maar het schokte mij. Ik wilde gaan zitten, zonder haar te wekken. Maar daar sloeg ze haar ogen al op, vroeg ze om haar vest. Ik hielp haar bij het aandoen, veinzend niet te weten of te zien, hoe het vel haar in rimpels om de botten hing.

'Dag lieverd', zei ik, en daar zat ik - een paar uur van de eeuwigheid af. Daar word een zoon weer klein van. En stil. Een schitterende rol!

[p. 10]

25/1

Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch.

(GOTTFRIED BENN)

Wat is er tegen toneel in te brengen? Ik hou niet van deze soort literatuur. Waarom niet? Bedenklijk is immers al dat ik de schouwburg mijd, omdat ik zelf een toneelspeler ben. Dat laatste vaak genoeg ten minste, - thuis, op school, onder vrienden, op straat. En ik weet heel goed dat ik bij iets meer applaus iets meer van theater houden zou. Een mens is maar een komediant, en een mens ben je toch vooral, wanneer je op het punt staat, het niet te zijn. Een mengsel van subhumane en uebermenschliche strevingen - een hypocriet, wat trouwens het Griekse woord is voor toneelspeler. Maar misschien is het wel die gebondenheid aan een rol die me in het toneelspel tegenstaat. Hoewel? Wat is het vaak niet aardig, je anders voor te doen, dan men je kent! Hoe graag speel je het spel niet mee, dat anderen je opdringen. Een ander zijn, een ander imiteren - is er zoveel verschil in dit zoeken naar knaleffecten?

Herder, de romantikus, hield beschaving voor onmogelijk, als de Trieb der Nachahmung de mensen niet ingeschapen was. En van Nachahmung leeft alle kunst, alle wetenschap. Zodat het ook wel een beetje gevaarlijk is, iets nieuws en oorspronkelijks te willen ondernemen. Het is trouwens niet alleen een ander die men nadoet. Het zijn zijn waarden, zijn idealen, dromen en goden. Wanneer men daar profijt van weet te trekken, - ook dan is men een mens. En men is het te meer, naarmate men beter weet, dat al die waarden maar ficties zijn: een mens leeft van het *alsof*, al gaat hij er ook wel es aan dood, zoals Lanseloet van Denemerken, een vroege acteur.

Wie is deze stakker? Een schepping van zijn milieu. Een hoofse ridder, indien tegenover Sanderijn geplaatst, een schelm in het bijzijn van zijn moeder. Tegenover zulke eenduidige figuren als zij, is onze held een stuurloze schipperaar, die zijn rol zonder al te veel inzicht speelt.

Welke rol? Die van een edelman, een landsheer, de hoogste in den lande, de hoop van een dynastie. Daarom kost het Sanderijn weinig moeite hem

[p. 11]

van haar lijf te houden: ze hoeft maar een beroep op zijn hoofsheid te doen. Maar om diezelfde reden kost het zijn moeder geen moeite hem te verleiden: zij belooft hem de opperste macht over het meisje, onder voorwaarde dat hij een paar liederlijke, hoezeer ook moederlijke wensen inwilligt. En nu gaat het erom, of hij 'zichzelf' kan zijn, of hij het voorwendsel vinden zal, waardoor hij zijn doel bereikt, zonder zijn zelfrespect te verliezen. En natuurlijk slaagt hij daarin. Wanneer het Ueber-Ich en het Es elkaar moeten vinden, is het Ik er nooit te beroerd voor, die twee de hand te reiken. Hij zal Sanderijn niet alleen geweld aan doen, hij zal haar ook, op verzoek van zijn moeder, grof beledigen - in de hoop dat Sanderijn de daaronder verscholen gaande, oprechte liefde toch zal verstaan:

Want al sprekict metten mont

Ik en saels niet meinen in minen gront.

Zijn Ik is een antwoord op ideeën en verwachtingen van anderen, zonder dat je zou kunnen zeggen, dat hij 'zichzelf' niet zou zijn. Hij houdt 'zich' alleen maar schuil; men kent hem niet daardoor, maar dat is voor een vonnis over hem ook helemaal niet nodig. Wil men een hardvochtig oordeel? Zijn ridderlijkheid houdt zijn ware begeerte verborgen - zijn begeerte ontnemt zijn ridderlijkheid alle waarde.

Maar men kan billijker zijn: Lanseloet is een toneelspeler, een mens in zijn totaliteit, en

daarom ook dieper, tragischer en rijker dan de moeder of de geliefde, die als mens in hun ontplooiing zijn beknot. Hanteren ze niet, hoezeer op verschillende wijze, dezelfde maatschappelijke norm, die Lanseloet het recht op zijn liefde ontzegt? Een mens in zijn totaliteit, - die uitdrukking vergt een definitie, en het is Vestdijk die die geeft: zo'n mens is niet alleen zichzelf, 'maar ook de jeugd van zichzelf, hij is zijn ouders, zijn vrienden, zijn minnaressen, zijn ondergeschikten, zijn provincie, zijn omgeving, zijn sociale klasse - hij is alles wat hij gezien, ervaren, geleden en genoten heeft; en ten slotte is hij ook nog wat hij niet is () De mens indien hij een totaliteit is (moet ook dit zijn): zijn eigen ontkenning' (*Proust en het algemene, Gallische facetten*). Huldigen we deze opvatting, dan is Lanseloet zijn moeder, zijn Sanderijn, zijn Reinout, zijn 'Ik'. Daarom 'is' hij óók de ridder, met wie Sanderijn trouwt, en die de belichaming is van al wat hoofs is. Dit model van ridderlijkheid is hem immers met de paplepel ingegoten: hij 'is' die ridder en in die ridder is hij zijn eigen ontkenning. Hij is de drager van maatschappelijke normen, die hij gevoelsmatig verwerpt, al aanvaardt hij

[p. 12]

ze tegelijkertijd pro forma, om zelf voor de anderen aanvaardbaar te zijn. Zo'n reactie is natuurlijk niet onbegrijpelijk: hij weet veel te goed, of liever, hij voelt met al zijn zintuigen aan, dat de machtsmiddelen van de algemene opinie niets aan gevaarlijkheid zouden inboeten, als hij er zich niets aan gelegen zou laten liggen. Lanseloet trekt mensen aan, om dezelfde reden waarom hij. ze afstoet. Hij is, zonder de krachten van het verleden tegen te willen houden, nonconformistisch. Hij is ongetwijfeld oprecht in zijn liefde, maar weet soms zelf de volgende stap niet. Daarom kan hij ook geen direct begrip van anderen verwachten; alleen hij zelf schijnt in staat te zijn zijn 'Ik' te kunnen beoordelen, wat betekent, dat hij weigert zichzelf te beoordelen op voorschrift van anderen. Hij ontmoet dan ook wanbegrip bij wie hem het naast staan, hij maakt dan ook zijn ware motieven niet openbaar: hij is precies de enige die ze kent - zoveel spreekt er nog uit de verzen die ik hiervoor aanhaalde. Overigens zijn het niet alleen de woorden, maar is het het gedrag, dat inzicht biedt in zijn ziel; want daaruit blijkt dat hij niet echt door faalangst wordt beheerst, en dus ook niet door zucht naar roem en eer, of door de gangbare moraal. Hij zou op zijn verstand kunnen rekenen, gezien het feit, dat zijn gevoelens hem niet willen bedriegen; daarom is zijn grootste fout, dat hij op aandrang van buiten tegen zijn gevoelens in handelde: dat hij Sanderijn geen kans gaf hem te leren kennen - niet als iemand die het hogere omlaag wilde halen, maar als iemand die de zedelijke moed heeft, het collectieve oordeel 'nedere minne' naast zich neer te leggen als een uitvlucht die nu juist de weg naar het hogere blokkeert. Het is anders gelopen. Sanderijn vlucht, Lanseloet kwijnt weg: hij is niet in staat zijn eigen queeste te ondernemen. Een nieuw personage verschijnt op de planken, - na de moeder de tweede tritagonist in dit stuk: Reinout, een 'dienaar, een primitieve psychotechnicus, die zich - men lette op zijn wat harteloze woorden aan het slot - minder om het heil van zijn meester bekommert, dan om het lot van de gemeenschap, die vooral geen last moet hebben van een verliefde vorst, maar die integendeel de vruchten plukken moet van diens gaven en macht. Deze Reinout is het die zijn heer van de problemen af moet helpen. Hij wordt er op uitgezonden Sanderijn te vinden. Want zolang ze alleen maar afwezig is, biedt het leven Lanseloet nog alle hoop. Men kent de afloop: Reinout keert alleen terug, en deze, die de vorst tot de realiteit terug moet roepen, ziet tegen een leugen om bestwil niet op: Hij misrekent zich: Lanseloet sterft, omdat hij zijn rol in dit leven ten einde heeft gespeeld, - men stuurt een liefde niet met

[p. 13]

pensioen. En dat is n.m.m. het werkelijk hoofse naar de geest, en geen formalisme. In deze zelfverwerkelijking overwon Lanseloet de ontkenning van zijn 'Ik'. Het betekent dat hij in zijn voor de wolven gesmeten liefde de zin van het bestaan ervaren heeft, en dat hij meer van het leven niet verwacht. In zijn ontmoeting met de wereld was steeds het

wezen van de ander bepalend geweest voor Lanseloets woord en gedrag. Bij Sanderijn 'is' hij Sanderijn, een ridderminnaar; bij zijn moeder 'is' hij zijn moeder: een zwijn. Alleen tegenover Reinout, een opvallende nul; kon hij zichzelf zijn: een ridder die sterft van verlangen. Zoveel tegenspelers als er zijn, zoveel persoonlijkheden herbergt Lanseloet. De pluriformiteit van het 'Ik' bepaalt het wezen van de toneelspeler. Dit inzicht doet me vermoeden dat het ware onderwerp van de toneelschrijver de psychologie van de toneelspeler is: de mens die zich een rol aanmeet, zich een rol laat aanpraten, of iemand die de rollen verdeelt; ik zou het es uit moeten zoeken.

Werknotitie:

'Zijn ridderlijkheid houdt zijn begeerte verborgen - zijn begeerte ontnemt zijn ridderlijkheid alle waarde', schreef ik. Wat zou het dan niet aardig zijn, Hermans' kijk op de mensen toe te passen hier! Lanseloet is in wezen agressief en hebzuchtig. Achter een façade van hoofsheid, waarmee hij zichzelf niet minder bedriegt dan hij het anderen doet, laat hij zijn sadisme schuil gaan, evenals zij.

Pas na Sanderijns verdwijning laat hij dat masker vallen, en op het bericht van haar dood breekt de chaos door: de neiging tot vernietigen, die hij bij gebrek aan een object dat de moeite waard is, op zichzelf richt - al is het dan nog geen zelfmoord.

Maar ook de visie van Piet Paaltjens is hier de moeite waard! Een ridder die het verlorene niet zoekt, maar er om treurt, daarbij verzuchtend hoezeer de daad op proza lijkt, en de klacht, de traan, op poëzij!

Twee beelden voor één Lanseloet: een geciviliseerd, en een darwinistisch. Iemand die de maatschappij en haar normen, haar ideologie, gelden laat, ook al doorziet hij het fictieve karakter ervan, - tegenover een ander, die weet dat beschaving in een sadistisch universum voor de haaien is, ook al zou dit spel van vormen en regels het leven tijdelijk dragelijk maken. En beide één. Want als een mens een mens in zijn totaliteit is, dan is hij het in alle meerduideligheid.

[p. 14]

3/2

Aquarius! Een mens in zijn totaliteit: geen ander teken dat zo zeer zo'n bestaan belichaamt. Hier is de tovenarij volbracht subject en object tot 'subobject' te versmelten. Het ik is de ander en omgekeerd, en beiden zijn één. Dat maakt Aquarius dan ook niet geheel discutabel, zeggen de handboeken, maar wat wil men? Het leven laat zich niet geheel begrijpen. Ik stel me soms ook voor dat een rechtlijnig leven, een geordend bestaan, geheel door het werkelijkheidsbeginsel zou kunnen worden beheerst. Dat rede, conventie en vooroordeel samengeschalkeld kunnen worden tot één instrument: de 'redelijkheid', het 'gezonde verstand' - een wapen dat al wat ons diep verontrust op een afstand van lichtjaren houdt, en een barrière van taboes en eufemismen verdedigt. Maar wie zich niet zonder genoeg aan een zekere ordeloosheid van zulk 'denken' overgeeft, wie voor de wereld aanvechtbare ideeën huldigt, kijkt door die ge- en verboden van religieuze, maatschappelijke of wetenschappelijke aard heen, in een wereld waar het lustprincipe vorstelijk regeert, gebiedt en dwingt.

Daar, buiten die gesloten ruimte, is alle bewijskracht machteloos. Wie uit aquarius op aarde neerdaalde, is dan ook geen leraar van nature omdat hij bewijzen bij de hand heeft, maar omdat hij intuïtief is, tot enthousiasme prikkelt, en dit ook om zich heen weet te verspreiden, vaak in op het geringe gerichte discussies, die hem soms de wereld van alledag doen vergeten. Hij bewijst niet, maar maakt aannemelijk en vanzelfsprekend. Mijn eerzucht is het, 'dat wat zich niet rationaliseren laat, zichtbaar te maken, met vaak fascinerende middelen' (Kees Fens over *Intieme optiek*). 'Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar' (Klee).

Maar laat ik es van Narda vertellen. Zij was een meisje, dwars als weinigen, en - een paar jaar terug (ze was amper veertien) - nog zonder de bekoorlijkheden die ze allengs voor mij begon te ontplooien. Maar tóen belichaamde zij heel het wantrouwen van de klas, de school, de leerling, - een wantrouwen dat ik moest zien te overwinnen, wilde er zoiets als een leraar uit mij ontstaan. Een conflict met haar was niet te ontlopen, - of conflict? Het werd een ordinaire ruzie waar ik weinig van begreep, en waar ik haar gewoon maar bij betrokken, al stond ze er eigenlijk buiten. Wie hadden er wel mee te maken? Waar kwam opeens die vluchtige citroen-

[p.15]

geur vandaan, die meteen het hele lokaal vulde? En dat stomme hoongelach, terwijl alom de sinaasappels over de vloer rolden, het plotselinge teken van onverwacht en onbegrijpelijk verzet: wie of ermee begon?

Was ik onredelijk toen ik hel en hemel bij elkaar riep om van dit geteisem te weten te komen of ze eigenlijk wel door hadden... waar haalden ze de euvele moed vandaan... met alle praatjes die me werden verkocht, konden ze me dat niet duidelijk maken. Ik snoerde ze de mond, benutte kwistig de hele voorraad sarcasme waar ik over beschikken kon, en dempte met dit onwaardig middel alle hilariteit. Ik nam haar na de les te grazen, - niet die anderen. Een psychose à deux. Ik moet bekennen dat ze zich toen even hooghartig gedroeg, als ze kort daarvoor verraderlijk en onbetrouwbaar had geleken. Maar daar ging ik niet voor door de knieën. Begon ik daaraan, dan kon ik wel oprassen, dan was ik absoluut niets waard.

Een andere vraag was natuurlijk wat ik met haar aan moest. Was straf hier soms op zijn plaats? Droeg ze wel schuld? Die anderen soms, of ik? Er was geen schuld. 'Schuld' bestaat niet - daar had ik mee moeten beginnen. Derhalve valt het kwaad niet te straffen: er is geen kwaad: men straft alleen maar een kind. Dit kind, dat er, wie weet, misschien wel van uit ging dat een leraar iets beters te doen heeft, dan het scheppen van een werksfeer. Orde houden bv. Of leerlingen intimideren. Door gezag. Of een grote smoel. Door kennis die macht is. Of omdat men voor volwassen moet doorgaan als leraar. Straf, dacht ik, - zoiets doe je niet. En in mijn naïveteit vertelde ik het haar. Gebeurde het daarom, dat ik, later dan anders bij de bushalte, haar aan zag komen, met

snelle pas, met iets vrolijks in haar ogen? Het spitsuur naderde de top, kantoren sloten, auto's raasden voorbij. Daar stopte de bus, daar stapte ik in, verwonderd toch dat ze achterbleef. Een wuivende hand. Wat riep ze nog?

Ik geloof niet dat ze kort na deze gebeurtenis al dweept met mij, of zelfs maar iets van die leerlingenliefde aan de dag legde, die ouders een glimlach ontlokt. Ze toonde zich weerbarstig genoeg, zodra ik maar iets ter sprake bracht, dat met poëzie van doen had. Dan ging ze op haar handen zitten, keek strak voor zich uit, en stelde zelden vragen. Inwendig ergerde ik me aan haar onverschilligheid, aan het onrustbarend analfabetisme, waar ze dan blijk van gaf. Maar het leerde me takt en zelfbeheersing. Ik vroeg me af of ik dan werkelijk niet in staat was de goede voorbeelden te kiezen. Bij collega's ging ik niet te rade omtrent deze problemen, - ze waren te gelukkig op het stuk van dit soort persoonlijke moeilijkheden. Door hun zakelijke aanpak. Door hun gezegend schoolmeestersbloed dat ze in staat

[p. 16]

stelde afstand te scheppen, zodra die weggevallen scheen. Maar ik was behalve onhandig, ook nog hulpeloos en alleen. Men had mij neergelaten in een land waar ik geen weg wist, ook niet met de mensen daar, en al helemaal niet met mezelf. Ik was de wanhoop nabij.

Dit was een kritieke fase in de verstandhouding tussen Narda en mij; een tijd van observatie van haar kant, gevaarlijk voor mij, omdat ik te beantwoorden had aan wensen en neigingen die ze voor mij verborgen hield, die ze zelf misschien niet eens doorzag, maar die ik toch wel raden kon, omdat juist zij voedsel gaven aan haar instemming of strijdlust. En vooral ook omdat ik begreep en aanvoelde dat ik mijn aantrekkelijkheid, die ik zeker voor haar had, van haarzelf ontving. Tenslotte bedacht ik iets dat me helpen kon.

Ik hield van boeken. En als ik dat zeg, bedoel ik echte, ware liefde. Ik wilde dat zij, haar klas, van boeken zouden houden. Ik moest de spanning tussen hen en mij uitbuiten. Droeg men mij eenmaal een warm hart toe, dan zou het niet moeilijk zijn die gevoelens over te dragen op het boek. 'In mijn jonge jaren prees ik de meester, wiens schilderijen mij bekoorden, maar toen mijn oordeel rijper was geworden, prees ik mezelf, omdat ik hield van datgene, wat de meesters verkozen hadden mij te doen liefhebben', zegt Okabura Kakuzo in *The book of tea*.

Zoals gezegd, dit moest lukken, en het lukte ook, behalve bij haar. Want daar was de dweepzucht, 'the apprentice love'. Mijn wapen, wanneer daar al sprake van kon zijn, had zich tegen mij gericht. Sterker nog, ik was haar wapen.

Ze wijdde zich volledig aan mij, nam me de administratie van absentes, afspraken en huiswerk uit handen, constant vol aandacht, om te zorgen dat alles goed ging - en dit toch zo onopvallend, dat het leek alsof het zo hoorde. Eens vergat ik op een docentenvergadering te verschijnen, en overlaadde haar de volgende dag met verwijten. Ze deed of ze haar armen om me heen wou slaan, en zei: 'Ik ben net de kinderverzorgster'. Haar geest was een combinatie van humor, praktische intelligentie en zuiver sentiment, in steeds wisselende samenstelling. Ik kon gerust zijn. Van nu af aan kon in mijn klas alleen nog maar gebeuren, wat ik toeliet. Dat jaar werd één verrukking. Een zekere onafscheidelijkheid tussen ons bleef bij mijn collega's niet onopgemerkt; dat bleek uit geamuseerde opmerkingen aan haar adres.

Ze was openhartig. Op een dag duwde ze me een geschrift in handen, waarin ze mijn hulp inriep tegen Everhard Cock, een vriend van haar vader, een leeftijdgenoot van mij, die haar al van haar dertiende af

[p. 17]

bewerkte via de bijlessen Frans die hij haar gaf. Eens kreeg hij haar zover, dat ze in bloot bovenlijf naast hem op de bank naar de tv ging zitten kijken. Verder gebeurde er niets, moest ik geloven, en geen woord kwam er toen over haar lippen.

Ik beseftte wat ze verwachtte. Niet een volwassene moest ik zijn, niet eens een leraar,

maar een hogere medeplichtige. Met een hoopvol oog op haar gericht, deed ik haar geloven dat er niets beschamends was gebeurd. Ze borg haar hoofd in haar armen, toen ik haar ontvouwde dat een meisje pas afglijdt in het dwaze, als haar eigen diepste verlangens geen rol zouden spelen bij een ervaring als deze. 'Kom', zei ik, 'dacht je soms dat anderen niet graag onder je truitje zouden willen kijken?'

Wij vernietigden het geschrift. Maar de volgende dag verscheen ze niet op school. Na het weekend belde ik op, hoe ernstig de ziekte was. Nee, die stelde niets voor, liet ze weten, - woensdag was ze er weer. En werkelijk, nog vóór het eerste uur die dag vond ik haar alleen in mijn klas. Met een T-shirtje aan, waar, op het zakje links, opzichtig het fabrieksmerk was gedrukt. Dit kleurige geheel droeg ze, niet zonder trots, een borstlengte voor zich uit. 'Dat betekent iets', dacht ik nog. Toen gaf ik me aan de aanschouwing over. Nog in het uur dat volgde, maakte ik een begin met de verbrijzeling van het beeld van de machtige en evenwichtige volwassene: wij konden hem niet langer gebruiken.*

* Zie bijlagen, p. 93.

[p. 18]

9/2

'Weten je ouders het, van Everhard?' vroeg ik.

'Natuurlijk niet, mijn vader zou me doodslaan', zei ze. 'Gisteravond ben ik nog één keer naar hem toe geweest, om hem te bedanken met een fles voor zijn hulp. Hij was bovendien nog jarig ook. Ik droeg een jurk die van voren open ritst. Toen we even alleen waren, keek ik hem aan van: "Zo, zie nou maar es dat je van me afblijft!" Dat deed hij natuurlijk niet, de zak; ik heb er wel om moeten lachen'.

Weg met Everhard. Hij had geen reden van bestaan meer. Meer voor haar bereiken dan dat ze met de hakken over de sloot kwam, kon hij niet. Zo kwam ze in mijn vierde. Ik besloot niet alleen haar, maar heel die klas te behandelen alsof er geen traditie bestond. Die bestond toen natuurlijk ook niet: de wereld veranderde met de dag.

De zomer ging voorbij zonder gerucht. Narda was, zoals het hoort, onbereikbaar. Ik haatte de vakantie. Ik verlangde naar school: wat kon dat anders betekenen, dan dat ik verlangde naar haar? Naar haar jeugd en de mijne. Slaagde ik erin die te vinden, dan was er geen verschil tussen haar wereld en de mijne. Ze hielp ook mee aan die vereffening, toen al, toen ze zei dat ze zich zonder leraren om zich heen stierlijk vervelen zou. 'Ik geloof dat ik alleen maar lerares wil worden, omdat ik jullie niet zomaar achter kan laten.'

De herfst verstreek in harmonie. Ik deed iets meer aan poëzie. Ik moest wel, al voelde ik me onderbetaald, en al was Narda's houding er tijdens die lessen niet op vooruit gegaan. Ik wou de poëzie, het raadsel en het sacrale blijven verdedigen, al ging de hele school ervan over de nek.

Vanzelfsprekend had ik ook graag andere onderwerpen aangesneden. Maar wie kon ik deelgenoot maken van mijn gevoelens? Waar iemand te vinden, die bereid was mij te helpen mijn innerlijk land in stand te houden? Een paar geheimen te bewaren? En vooral met Narda moest ik voorzichtig zijn, hoe ontvankelijk ze ook was voor de woorden en de aandacht die ik schonk. Want daarachter hield zich immers het schandelijke van mijn verlangen naar haar schuil, en o wat een schade zou het aanrichten in haar ziel, wanneer anderen zich meester maakten van mijn vreselijk geheim!

[p. 19]

Ik stelde me voor hoe de *hetze* tegen zo'n viezerik gevoerd zou worden: met onrustvoerende blik, maar vooral met het leeftijdsverschil als enig wapen. Dat er eerder nooit iets aan de hand was geweest - met haar niet, met de gemeenschap niet, en zeker niet met mij - zou dan wel geen enkel gewicht in de schaal kunnen leggen. Mijn enige angst, werkelijke angst, was dan ook niet voor die laster - men lastert zoveel, en ik heb er zo zelden pijn aan - maar die voor het verlies van de godin van mijn verering.

Bij alles wat ik deed, hield ik rekening met deze bedenkingen, aangezien het dwaas zou zijn niet te geloven, dat naijver en gemeenheid om voorrang zouden strijden bij wie, als ging het om een kwaad, dit kind tegen mijn liefde af wilden schermen. Ik begreep Everhard ook wel, ik overwoog dat zulke gevoelens bij onderwijsmensen die het risico aandurven, op zijn hoogst een beroepsziekte kon zijn, als het al een ziekte was. Ik bedacht dat op een school die aan subordiatie weinig gewicht toekende, zo'n ziekte eigenlijk tamelijk gezond genoemd kon worden.

Maar hoe goed ik Everhard ook begreep, ik begreep Narda nog veel beter, - zij moet het gevoel hebben gehad van geen aanspraak te mogen maken op liefde. Ze overtrad een paar taboes. Ze zweeg die avond bij hem. Zo zweeg ze die morgen bij mij. Ze lokte al zwijgend het misverstand uit, dat er bestaat tussen de volwassene die geen lieve woordjes kent, en het kind dat de oren spitst om ze te horen. Is het vreemd dat zij ziek werd, toen haar verwachting niet uitkwam? Eén telefoontje, die hotline tussen hart en oor, herstelde haar, al had dat helaas het bijkomend gevolg, dat ik teruggeworpen werd op die voorkeurloze aandacht voor iedere scholier, die geen enkele leraar weet op te

brengen. Had ik wel genoeg gedaan, toen ik een streep zette onder haar verleden, en toen wij gezamenlijk de almachtige volwassene zijn plaats wezen?

Integendeel. Zolang ik die andere onderwerpen - mijn verrukkingen en angsten - onberoerd, zolang ik haar schuldgevoelens en die van de klas schuldgevoelens liet, had ik *niets* gedaan.

Zo komt het dat ik haar, toen ze zestien werd, de bundel *Zestien* van Achterberg schonk. Poëzie die ik toen maar de hele klas aanbood, met voorbeelden van andere schrijvers erbij: Poe, Petrarca, Ronsard, - voorbeelden waaruit viel af te leiden dat de man die zoveel ouder was dan zijn geliefde, pas in onze tijd gedwongen wordt de werkelijkheid verborgen te houden. Zijn enige afwijking is dan ook zijn claustrofilie - een ziekte waar hij, als het aan hem lag, best van zou willen genezen. En wie weet ligt het ook aan hem, zo'n verbetering.

[p. 19]

Zestien zuiverde immers het klimaat. Er kon opeens zo heel veel meer na de studieuze lectuur van die bundel. In geen andere klas voelde ik me zo vrij als in deze, waren de lessen zo zeer uren van ontspanning en openheid, had iedereen het gevoel zichzelf te kunnen zijn, en was het niet meer nodig fantasie en romantiek uiteen te rafelen tot een rommelwereldje van weetjes.

[p. 21]

Girl picture album foldout

I Pin up

Waar observeerde Hermans de pinup girl van wie (of waarvan?) hij de fenomenologie schreef (in *Het Sadistisch universum*)?

Op omslagen van tijdschriften, in weekbladen, op Ansichtkaarten, emballages, aanplakbiljetten, advertenties en kalenders. Maar de voor hem duidelijkste, openlijkste en meest informatieve afbeeldingen trof hij aan in *Esquire*.

'Het Amerikaanse wachtkamerblad *Esquire* bevat elke maand, een uitslaande, gekleurde plaat, welke een jongedame in zwempak of fantasie ondergoed voorstelt. Het is geen gekleurde foto, maar een tekening, waar echter de verworvenheden van Picasso of zelfs Matisse niet in zijn benut'. Geen wonder. Want de verworvenheden van Petty en Vargas werden benut, en de girls heten dan ook naar hun verwekker: 'de Pettygirl (1933/'40), de Vargagirl ('40/'53). Haar eigenschappen, volgens Hermans: 'De ware pinup girl is niet zwoel, zij is een volière van vrolijkheid'. En zij is geen 'kunst' 'volgens hem, ook geen 'natuur'. Wat dan wel? 'Zij bevindt zich in een sfeer waar zedemeesters kennelijk geen belangstelling voor hebben'.

* Hermans' artikel is van '49. Daarom gaat wat hij schrijft ook op voor het tijdvak tot '50. Bovendien geldt het alleen voor de Petty- en Vargagirls van *Esquire*. Want tussen '33 en '53 bestond er een pinup type dat niet de indruk van volslagen onechtheid wekte. Men moet het alleen niet zoeken in *Esquire*, maar in de film-, de students art- en de hose and heels tijdschriften, die meer op de zinnen zijn afgestemd dan *Esquire* in exclusivistische hooghartigheid nodig vond. Het hier bedoelde type is niet in hoofdzaak een 'volière van vrolijkheid'. Zij wordt gefotografeerd. Zij toont serieuzer kanten van de vrouw, o.m. door het gebrek aan humor en de nadruk op schroomvalligheid enerzijds, en door romantiek, fetisjisme en wereldwijsheid van een uitdagend karakter anderzijds. Zij is een ander

* Met het jaar dat *Playboy* zijn intrede deed ('53), zijn de vrouwbladen geen tekeningen meer, maar foto's; iets meer 'natuur'. En bovendien iets meer 'kunst', doordat de fotograaf m.b.t. het model van het 'hoe' een even groot probleem maakte als van het 'wat'.

[p. 22]

dan de moeder, naar wie wij levenslang verlangen, een ander ook dan de vrouw, die rivalen van haar echtgenoot van de hand moet wijzen. Zij onttrekt zich dan ook aan vergoddelijking en diabolisering, dit schema dat eeuwenlang de emancipatie van de vrouw verijdelde. Zij is van niemand en iedereen - een 'links' instituut. Niet in de hemel, niet in de hel, maar in de aardse droom is zij thuis. Zij wordt door de industrie van de fictie, door mode, pers, film, tv. en reclame tot leven gewekt. Zij is het 'toonbeeld van een vrouw die voldoet aan de eisen welke de heersende mode aan bekoorlijkheid stelt' (Hermans). Haar verschijning heeft niet alleen effect op het mannelijk instinct, maar ook op dat van de vrouw en het meisje, voor wie ze model staat. Haar orale erotiek uit zich in het gebruik van lipstick die haar mond tot 'a kisser' maakt, zoals Hermans zegt; haar anale erotiek in haar opschik en in haar bekentenis dat ze het liefst een chèqueboek leest. Cultuur is iets waar ze nog nooit van gehoord heeft. Toch is ze niet vulgair, - ze is integendeel canailleus. Bovendien is ze bovenmate mooi, uitermate sexy, onwijs kinderlijk en op onschuldige manier pervers. Kan men zeggen dat ze in wezen trouweloos is? Nee - haar voorkeurloze liefde geldt alle mannen: een auto-erotisch trekje dat haar siert.

Zij is geen kunst, geen natuur, geen echtgenote, geen moeder. Maar zij is een kunstmatig opgewekt 'natuurlijk' model, dat als vrouw de droom van dichters zou kunnen vervullen. Dichters merken haar dan ook op, en bezingen haar. Zij is zo mooi als de poëet maar wil, en zij verzet zich er niet tegen wanneer deze minnaar zich en zijn dichterschap aan haar verwerkelijkt. Zij onderwerpt zich aan hem, zoals hij zich onderwerpt aan het dictaat van de mode, die haar gestalte geeft. Haar hele lichaam is geërotiseerd, genitaliseerd: zij is iets feitelijks, iets heel concreets. Zij is aanleiding tot

een wereld van erotische fantasie; 'een beeld waarop (generaties van) dichters hun emoties hebben doen neerslaan'; een beeld waarop die zangers hun eigen vrouwelijke component projecteerden. Hun liefde voor haar is narcistische liefde. In haar beminnen zij de persoon, die deel is van hun eigen wezen. Is zij daarom zonder individualiteit? 'De absolute pinup girl', zegt Hermans, 'is qua talis anoniem'. Zeer aan de pinup verwant is het meisje zonder naam uit Achterbergs bundel *Zestien*. En van nu af handelt dit opstel over dat meisje.

Martien J. G. de Jong ontdekte dat Ed. Hoornik al de beschikking had over de gedichten 'Zestien II, III, IV en V' (het openingsgedicht, 'Zestien I' is nl. van later datum) jaren vóór de bundel werd gepubliceerd. Op zijn

[p. 23]

vroegst moeten de oudste gedichten van '39 zijn, misschien al van '38, mogelijk zelfs van '37, of eind '36.

Uit welke gedichten uit de bundel *Zestien* blijkt dat dit meisje werd geschapen naar bekoorlijkheden die in het tijdvak '30/'46 de pinup eigen waren?

'Van geen vrouw is de kleding zo scherp tot blikvanger gereduceerd als van de pinup girl', zegt Hermans - woorden die ons vanzelf op gang helpen naar de gedichten *Rok* en *Pullover* - in deze volgorde.

Kleding als blikvanger - een eufemisme voor 'fetisjisme'? In ieder geval wordt de hartstocht van de verteller gewekt door wat zeer eigen is aan de geliefde: haar kleed, de leliewind, - symbolen die het jagersinstinct wakker roepen, en de doortastendheid van het analyserend oog.

Voyeurisme dan? Maar in dit kijken-naar krijgt het fetisjisme bijzondere nadruk! Vooral wanneer uitgesproken wordt naar welke lichaamsdelen de voorkeur van de ziener uitgaat. Want klinkt dat niet wreed, die aanhef van de tweede strofe: 'De rok om het lichaam *gesmeed*? Het ideaal van de smalle taille bestond nog steeds in de jaren dertig. En in de geest bestaat nog altijd zoets als de vrouw als slavine.

Sadisme dus? Maar er staat, van rok en ledematen, 'in kuise saamgeslotenheid', wat toch wel wijzen moet op dat dwaze perfectionisme dat van de bruid maagdelijkheid vroeg. Van de oudste tijden af was de gordel symbool van de kuisheid: de geliefde bevrijdt zich hier uit de kluisters van de wet, en hoe waar het ook is, dat de derde strofe steviger accenten legt op het fetisjisme van de dichter, uiteindelijk heeft dat ontvonkende waarde. *Rok* brengt ons de lichamelijke van dit meisje opzichtig onder het oog. Maar hetzelfde gebarenspeel dat ons bij deze striptease in kledingstukken en ledematen afzonderlijk de fetisj-symbolen doet zien, streelt dijen, heup en rug tot een laatste fetisj aan één, die het meisje in de woorden 'dit is mijn huid' met zichzelf identificeert. Het geheel is meer dan de som der delen, zoals altijd. Of: de fetisj is hier geen surrogaat, dat de geliefde verdrijft, zoals bij de ware fetisjist wel het geval is.

Ook in *Pullover* verbindt een gebarenspeel de delen tot een nieuw geheel. Maar voordat ik daarover kom te spreken, wil ik wel es weten wat dat precies betekent: *Zestien*.

Dirk de Witte heeft er zich het hoofd over gebroken. Hij bevond dat de bundel de 16e plaats inneemt in de vierdelige verzamelreeks *Cryptogamen*. Maar ook in het verzameld werk staat *Zestien* op de zestiende plaats. Bovendien vertelt De Jong dat de bundel in oorsprong uit zestien ge-

[p. 24]

dichten zou bestaan; toevoeging van het gedicht 'Zestien I' brak met de systematiek (De interessante vraag 'waarom?' laten we hier nu maar daar). Van groot belang vind ik het verband dat De Witte zag tussen de bundel en het gedicht 'Kleine kabbalistiek voor kinderen' (uit *Hoonte*), waarin de dichter bij 'vijftien, zestien' eenvoudig, de Franse vertaling van die telwoorden geeft: quinze, seize. Na 'seize' zegt De Witte, volgt 'dix-

sept': een tot seize dóórlopende reeks wordt daarna in een ander talstelsel voortgezet. Dus heeft zestien blijkbaar een afrondende betekenis. Het suggereert een beslotenheid, deze van de jeugd. Het is de raaklijn met de wereld der volwassenen, een smal gebied dat toegankelijk is voor de sprookjesprins, de dichter. Wat zoekt Achterberg in *zestien*? Een deel van het eigen wezen? Is het toeval dat zijn naam uit zestien letters bestaat? Het getal, zegt Marshall Mac Luhan, die voor dit soort dingen feeling heeft buiten alle kabbalistiek om, is een verwijding en afronding van onze meest intieme activiteit: de tastzin, - het haptische zintuig. Zestien - het getal dat de wensdroom van althans deze dichter belichaamt. Of andersom: zijn wensdroom krijgt in 'zestien' tastbare vorm:

PULLOVER

*In je pullover staan
je borsten, proefgeboren,
dwingend, horizontaal
tegen het weefsel aan.
Ik voel een kleine kraal
bij elke top behoren.
Bevrediging van goed en huid
in hun vereniging rondom
de jonge driehoekvorm,
die in mijn handen sluit.*

'Getallen kunnen niet zinnelijker tasten dan wanneer ze worden gefluisterd in de magische formule voor het vrouwelijk figuur, terwijl de haptische hand de lucht streelt' - aldus Mac Luhan. *Pullover* is zo'n formule, - een strelende hand die de afzonderlijke ledematen verenigt tot nieuwe lichamelijkeheid. In welke gedichten uit deze bundel is het dictaat van 'mode' en 'moderne tijd' ongeveer zo beslissend voor het beeld van de geliefde als in *Rok* en *Pullover*?

[p. 25]

Foxtrot is zo'n gedicht en hierin krijgt zelfs de beweging (dans) of de klank (muziek) of beide, fetisjistische waarde: 'Zoet als het bloed is deze foxtrot'.

In de 'fetisjistische analyse' waar we nu wel op verdacht zijn, wordt deze keer ook de ikzegger betrokken:

zijn voeten - aangeraakt door de hare, 'gegroet'

zijn borstkas - terughoudend, vanwege haar tedere borsten en knielend in hem - haar knieën.

Hier is hij - in tegenstelling met de situatie in *Pullover* - passief; hier zijn niet alleen haar voeten, borsten, knieën tastorgaan: haar hele lichaam is dat: in *Pullover* was dit meisje alleen maar gelaten. Moet dan de minnaar van de weeromstuit gelaten zijn in *Foxtrot*?

Maar dan, zegt hij, en hij zegt het tussen gedachtenstrepn, heeft hij haar lenden in zijn handen, - een gebeurtenis die gevolgd wordt door haar vlucht, van hem vandaan, wervelend uit de hielen, in de hoop van niet, van nooit, nooit meer aan hem te ontkomen?

Foxtrot! Maar in *Pullover* wordt, nee *is* zij zijn prooi! Niet voor niets gaat *Foxtrot* aan *Pullover* vooraf.

'Zoet als het bloed is deze foxtrot' - welke bloeddorst spreekt daaruit, indien de titel de oorspronkelijke betekenis van het woord doet oplichten?

't Laatste gedicht dat nog min of meer in de pinup sfeer ligt, is *Typiste*. Vanwege de anonimiteit. Vanwege de onmiskenbaar erotische sfeer die ze verspreidt; die zich meedeelt aan een tram, een stad: ik zei al, de pinup is een 'links' instituut.* Maar ik zei ook: in haar bemint de dichter een persoon die deel is van zichzelf. Op deze *Typiste* projecteert hij zijn vrouwelijke component. Zij is zijn zusterziel, ver weg van moeder en

vrouw. Zij heeft dan ook geen andere individualiteit dan de zijne, geen andere onbewuste verlangens dan die hij koestert. Haar werk is de optekening van het dictaat van haar baas. Maar indien zij evenbeeld is van de poëet, dan is die directeur evenbeeld van het onbewuste van de dichter. Vooral om die reden is het zinvol dat aan *Typiste* het gedicht *Sprookje* vooraf gaat. Daar wordt het meisje iets voorgelezen, iets gedictieerd. Materieel is het een dagdroom à deux. *Sprookje* zet het program van het levensgeluk uiteen. Er is daar een wereld

* Een functie van de pinup girl is moeder en vrouw te vergeten. Ware dat niet het geval, de Amerikaanse legerleiding zou de soldatenblaadjes op pinups censureren en hele kolonies 'playmates' voor de 'jongens' achter het front zouden worden terug gestuurd. In dit geval is de pinup een 'links' instituut geperverteerd.

[p. 26]

van verbeelding, emoties, verlangens. Een weten dat geluk verdriet, droefheid vreugde met zich meebrengt. Onmiddellijk geeft het meisje zich over aan haar begeerte: hem meeslepend, want ook hier zijn beide één.

Die begeerte is het, die van de Faustische ommekeer des tijds de extatische kleuren schenkt aan de diepten van de ziel, het domein der driften, dit duizelingwekkend droomoord. Het is de Eros die hen bevrijdt van de tyrannie van het verbodene, en niets kan dan ook verijdelen dat ze de almacht van de lustgevoelens vestigen. De symbolen waar de innerlijke censuur zich in hult, staan de uitkomst van de wensdroom - op te gaan in de ander - niet in de weg: de tijdeloosheid van het onbewuste lost eenvoudig in een Nirwana op.

Niet alleen de openbaring van *zijn* sprookje aan dit in geluk vervoerde meisje, maar ook de verbeelding van haar verlangens in de beelden van zijn ziel doen haar fungeren als het spiegelbeeld dat hij om haar onschuld en om de mateloosheid van haar begeren beminnen kan. Dus is het ook dit beeld dat zijn wens verwerkelijkt, de oerstaat van ongebroken biseksualiteit te herstellen: in het symbool van de gelijkberechtigde vrouw, in de gedaante van deze *Typiste*.

Deze vereniging van het ego met dit vrouwelijk alter ego - voorgesteld als een onafhankelijk individu - betekent, de spiegelwerking in acht genomen, dat het ego zichzelf ook als een autonome figuur ziet. Het feit dat het meisje zestien in niets op de moeder lijkt (en in niets op een echtgenote) kan nergens anders op duiden dan dat de dichter zich uit zijn binding aan de moeder, de vrouw heeft losgemaakt.

Achterberg begint de bundel met het volgende gedicht:

Zestien I

*Laat mij aan u ontstaan,
wezen van zestien jaar.
Ik heb nog niet geleefd
dan enkel maar om dood te gaan,
als ik mijn naam niet heb gegrift
onder het vers, dat in u ligt.
Het vangt met deze strofe aan.*

Met de eerste versregel de beste wijst hij dit meisje aan als zijn *oorsprong*; maar ook is zij het wezentje dat een zinloos door de *dood* beheerst leven om kan zetten in een tijdeloze extase. Geen wonder dan, dat hij in het

[p. 27]

slotgedicht dit zelfde meisje aanspreekt met cherubijn, dat in hem de engel wekt, die zijn naam grift onder het vers dat in haar ligt. De slotstrofe van *Cherubijn* gaat zo:

*Hij (de engel, CN) vliegt met u terug,
mijn dood uit en mijn oorsprong in,
waar ik u ken, O cherubijn.*

Deze rechtstreekse verwijzing ('vliegt terug') naar *Zestien I* bevestigt dat de bede in dat eerste gedicht in vervulling is gegaan, en dat dus in een ruimte in de wereld maar niet van de wereld, die staat van bisexualiteit gevestigd is, voorgoed - en voor eeuwig, die niet met de moeder verbonden is, en die dan ook niet een embryonale staat kan zijn. Het is een 'tweede buitenom' dat door geen 'deling' meer kan worden bedreigd.

Op de tegenaarde, de planeet Contraterrein, loopt een man rond, wiens hospita, een weduwe met een dochter, voor hem als moederimago geldt. De Oedipussituatie is actueel: deze 'moeder' is vooral ook zijn vrouw. Nu wil het geval dat hij alle banden met deze vrouw verbreekt, m.a.w. hij lost het Oedipusconflict radicaal op. Zo vindt hij een Mei-achtig wezen tegenover zich: 'zestien', dat niet meer 'jeugd' en nog niet 'volwassenheid' vertegenwoordigt, maar *zichzelf*, in wie hij zichzelf bemint, en met wie hij zich verenigt.

II Een zoete meid

In zes verschillende van de zeventien gedichten uit Achterbergs *Zestien*, dat is: in 35% van die gedichten komt één maal het woord 'zoet' voor. Maar wat betekent het daar? In het spraakgebruik vindt het woord niet alleen toepassing om een gewaarwording van het zintuig van de smaak, of om een eigenschap van de zaken die de gewaarwording voortbrengen, te typeren. Iedereen weet dat ook andere zintuigen ontvankelijk zijn voor zoetheid: het oor, de neus. En bovendien kan ons innerlijk zoetheid ervaren: het zoete vergift van de liefde.

Direkte tegenstellingen van 'zoet' zijn: zuur, bitter, zout, zouteloos, misschien vergeet ik nog iets. En ook die kunnen met ervaringen in verband staan: een bittere tegenslag; na 't zuur zal ik ontvangen van God mijn Heer dat zoet; zo zout heb ik het nog niet gegeten. Zuur, zout en

[p. 28]

bitter zijn op zichzelf niet onaangenaam: men geniet van zuurtjes, zoutjes, en bittertjes. Maar de gevoelswaarde van die begrippen is in de regel negatief. Op de lijn van de gevoelswaarde van het woord 'zoet' is de positieve kant gemakkelijk zwaar te belasten. Maar de negatieve en neutrale gebieden hebben minder expansiemogelijkheden. In de volgende voorbeelden geef ik een oplopende lijn: zoete broodjes bakken; een zoetsappig gezicht; zoetelijke verhaaltjes; te zoete thee, zoet water, zoete vruchten, zoete kinderen, zoet beest, zoet spreken, zoete woorden, zoetjes fluisteren, zoete kokerij, zoete dromen, zoetelief, de zoete (= Heilige) naam van Jezus.

Hoe gebruikt Achterberg het woord in concrete gevallen?

Zestien III

*Van het meisje van zestien jaar
zijn dit de borsten; neem ze maar
zegt ze, je handen dorsten er naar;
en mij is het even wonderbaar:
hoe door mij heen een verte valt
met een zoetheid zonder oponthoud,
die zich tot firmament versmalt
's nachts buiten mijn raam.*

Goed. Er is een innerlijke gewaarwording: een verre, identiek met die van het firmament, die het meisje door zich heen voelt vallen met een bepaalde zoetheid.

Geen sprake van de kosmische duizeling der surrealisten, waarin heerszucht en kwellende onmacht de belevingsfactoren zijn. 'Zoet' is hier blijkbaar synoniem met 'zalig': de gevoelswaarde ervan is groot: de ervaring *vervult* het meisje (opmerking: in *Foxtrot* is er in dat meisje wèl dat gevoel van grandeur en misère, eigen aan deze duizeling; daar staat dan ook 'leeg van geluk').

Uit: *Rok* de derde strofe:

*Zij heeft de spangen afgelegd,
De elastieken kousebanden.
Een zoete knel, die zich ontspande
in dijen, heup en rug.*

[p. 29]

Een strofe vol fetisjistische symbolen.*

'Fetisjisme heeft' zegt de zesde druk van de Winkler Prins encyclopedie, 'ten doel zich van de partner te distanciëren, zich van hem te ontdoen, soms die te vernederen'.

En: 'De eerste seksuele opwinding wordt door de waarneming van geur gewekt.** Die bewogenheid wordt steeds terug gezocht. Zo ontstaat fetisjisme'.

En ten slotte: 'De fetisj heeft een verborgen symbolische betekenis'. Bekende voorbeelden zijn de schoen en de voet, waarbij het eerste de vagina, het tweede de penis symboliseert (de *Typiste* uit het gedicht van die naam verspreidt haar sterk erotische sfeer door de onbewuste uitwerking van die symboliek in de derde strofe).

Maar ik had het over *Rok*. En de fetisj-symbolen daar zijn 'spangen' en 'kousenbanden'. Om erachter te komen welke symboliek er schuil gaat in deze zaken kunnen we aan Freud voorbij gaan. Beide woorden zijn immers beelden, metonymia, die door een deel te noemen het geheel bedoelen. 'Kousenbanden' bedoelt de kousen; 'spangen' de riem, de ceintuur of gordel. Naar functie en vorm vertonen kousenband en gordel overeenkomst, en op grond daarvan mag men besluiten dat 'spangen' ook doelt op de rok die los wordt gemaakt.

De metonymia houdt beeld en bedoeling in dezelfde voorstellingskring; het bijeenliggende en analoge verbinden, associëren door contiguitéit, de stapsgewijze voortgang en logische opbouw - dat zijn de principes die deze beeldspraak beheersen. In de regel is de bedoeling van de metonymia duidelijk door de samenhang van beeld en zaak in ruimte ('dit is mijn huid' = dit is heel mijn wezen), tijd (zestien = meisje) of oorzakelijkheid (kleine piano van mijn ziel = van mijn onbewuste). Aangezien ook het 'fetisjistisch denken' op associatie door contiguitéit berust, kan het heuristische waarde hebben te vragen of het beeld soms een fetisj is. Ik ben daar inmiddels al van uit gegaan, en het wordt nu tijd om ter zake te komen.

De gordel 'smeedt' de rok om het lichaam, de kousenband veroorzaakt een 'knel'; het afdoen van beide brengt ontspanning te weeg 'in dijen, heup en rug': symbolisch bevrijdt het meisje zich hier van de 'kuisheidsgordel'. Het lustprincipe triomfeert over de eisen van de gemeenschap,

* De eerste strofe noemt: kleed, leliewind
de tweede: de rok om het lichaam gesmeed; benen; schenen.
de derde werd hierboven geciteerd.
de laatste heeft: huid.
** Ook hier: de leliewind.

[p. 30]

waaraan het meisje uit plichtsbesef en door de kracht van redenering beantwoordde. Dat kuisheidssymbolen fetisj kunnen zijn, schreeuwen de sexwinkelramen ons toe: de knel* zelf is hier fetisj. Taalkundig is het een metonymia die op de zelf gewilde

gehoorzaamheid doelt. 'Zoet' heeft hier twee functies: voor de verteller van dit verhaal betekent het 'lief', 'beminnelijk', meer agressief bedoeld: zoet genoeg om in te bijten. Voor het meisje is de zoete knel: de officiële moraal zonder tegenstreven te hebben geduld. 'Zoet' = lijdzaam.

Kraakbeen

*Je hebt je van mij losgemaakt
met elleboog en schouderblad.
Het zoete been heeft zacht gekraakt
en ook mijn armen deden dat,
alsof ik brak tot deze twee,
die in mij waren zoek geraakt.*

Zou een ander woord dan dit gedicht tot titel draagt de scheiding der twee geliefden even treffend tot uitdrukking kunnen brengen? Aan dit woord, in dit gebruik, zien we pas hoe niet de definitie maar totaal andere gedachten en associaties lading geven aan de inhoud ervan; hoe dit gebruik ons wegvoert van encyclopedische kennis, ons integendeel van dit samenzijn de breekbaarheid openbaart.

'Het zoete been', synoniem van het kraakbeen uit de titel, en dát kraakbeen is breuk. De dichter zegt het: 'het zoete been heeft zacht gekraakt alsof ik brak.' 'Zoet' typeert hier het edele en voortreffelijke en daardoor te weke in de meegaandheid van het been, dat de twee-eenheid niet blijvend verbinden kon.

Foxtrot begint met de regel: 'Zoet als het bloed is deze foxtrot.' Lectuur van het hele gedicht doet ons besluiten dat ook in dit geval de definitie van het woord (uit de titel) verdreven wordt door de letterlijke betekenis ervan; zoet is het bloed van de prooi waar de vos op jaagt. 'Zoet' = verlokkelijk. Bloed is een fetisj. Taalkundig is het een metonymia, hier (om de bedoelde zaak te verbergen) met 'zoet' verbonden door het lidwoord 'het'. Vervanging van 'het' door 'uw' verraadt de bedoeling (althans ten dele: 'het' houdt veel open voor de duiding van de betekenis; 'uw' maakt deze versregels eenduidig).

* de indruk ervan op de huid, de 'moet'.

[p. 31]

De laatste helft van de eerste strofe van *Sprookje* gaat zo:

*Een zoete dwang, een redeloos verzoek,
een eerste wil, onmachtig te verduren,
stapten wij door de bladen van het boek.*

Uit dit fragment valt af te leiden dat het realiteitsprincipe zijn gelding heeft verloren over de sprookjesverteller en zijn luisteraarster. De dwang, het kan niet anders, gaat uit van het lustprincipe: een dwang die niet doet gehoorzamen, maar die onderwerpt. Dát ze in het boek stappen is niet het gevolg van plichtsbesef (integendeel) of redelijk overleg, maar van een breuk met de geldende conventies. En omdat die breuk hier van harte gaat, en dus tegen beter weten in, is 'zoet' hier synoniem met 'onweerstandbaar.'

*Morgen. De stad ontstaat.
Ik loop in haar geboorte
met zoete ruggegraat.*

Dat is de eerste strofe uit *Typiste*. Belangrijk is dat dit gedicht in zeker opzicht de tegenhanger is van *Kraakbeen*. Immers: hier is de typiste, de slotstrofe van dit gedicht in acht genomen, met de dichter één. Dienovereenkomstig is haar baas te identificeren met

het onbewuste van de poëet. Waar in *Kraakbeen* de twee-eenheid uiteen viel, is hier een eenheid van tegenstellingen ontstaan, onverbrekkelijk verbonden.

Het zoete been tegenover zoete ruggegraat.

Je zou toch zeggen: verschil is er niet! Maar de ruggegraat houdt de typiste overeind, - anders dan in *Kraakbeen*. Zoet betekent hier: volgzaam, buigzaam, gehoorzaam. Het kraakbeen is veerkrachtig geworden. In *Typiste* is *Zestien* volgroeid.

Het woord 'zoet' komt bij Achterberg voor in combinaties die op zijn minst zo onconventioneel zijn, dat hij er nieuwe facetten van kan doen oplichten. 'Zoet' als synoniem van 'edel, maar week' is nieuw - of niet soms? 'Zoet' in de betekenis van volgzaam komt in hoofdzaak in staande uitdrukkingen voor: 'zoete kinderen'. Nieuw is vooral de toepassing van het woord 'zoetheid', die de kosmische beleving van het eigen wezen van alle misère berooft.

Opvallend is dat in het eerste hier besproken gedicht (*Zestien III*) het woord 'zoetheid' op het stuk van de gevoelswaarde de hoogste score

[p. 32]

maakt. Het wordt door het meisje gezegd. Ook in het laatste gedicht (*Typiste*) is het woord 'zoet' van het meisje afkomstig. En van de dichter, die immers één met haar is, hier.

Alle andere vier de keren is het de dichter alleen die het woord gebruikt. De geliefde laat het woord vallen, de minnaar vat het op, speelt ermee, en zo soepel leent het zich voor tal van betekenissen, dat het karakteristiek wordt voor de intimiteit van hun taal, die voor buitenstaanders* gesloten is.

De taal der liefde is een taal voor twee.

III Over de compositie van zestien

Kees Grootstende, Cor, voor vrienden, ontmoette ik voor 't laatst bij Dirk de Witte in diens riante woning bij Leuven, kort nadat de laatste zijn aanvullend en aanvullend artikel tegen en op mijn interpretatie van Luceberts 'heer horror' had gepubliceerd in *Nieuw Vlaams Tijdschrift*. Grootstende, een vriendelijke handelsman, stond toen op het punt naar Djakarta te vertrekken, en ik heb in jaren niets van hem gehoord. Tot voor kort, want ik ontving mét een bericht van terugkeer een paar afleveringen van een in het Nederlands gestencild tijdschrift *Papierbloem*, waarin hij de *Dialogen over Achterbergs zestien* over vier nummers verdeelde (*Papierbloem*, 1e jrg. '73, nrs. 2, 3, 4, 5): ze zijn van zijn hand, en opgedragen aan Prof. Resinck.

Allereerst herinnert hij eraan (onder verwijzing naar Martien de Jong, *Nogmaals inzake Achterberg*) dat de cyclus 'zestien' waar de bundel mee begint, in eerste opzet aanving met wat in de eerste druk 'Zestien II' heet:

*Wezen buiten de wet.
Afspraken met
sterren en eigen leden
voor eeuwig en zonder reden.*

Het zou me te ver voeren de interpretatie van dit gedicht op de voet te

* Die twee, het meisje en haar zanger, zijn in het rijk van hun liefde gevangen: een gesloten systeem dat iedereen buitensluit. Ook de lezer?

Maar een lezer ziet, hoort, maakt mee, wat er in dat rijk gebeurt. De structuur der gebeurtenissen boeit hem, d.i. maakt hem tot medegevangene. Zijn interpretatie bewijst zijn betrokkenheid bij het geheel.

[p. 33]

volgen; voor bijzonderheden verwijs ik naar het tijdschrift. Van belang lijkt me de opvatting dat 'Zestien' het vader/moederinstituut, de kern van de maatschappij, bedreigt: 'De wet verzet zich tegen buitensporige schoonheid; daarom staat zij er buiten.'

Zij is zeer absoluut in haar eisen, zegt de schrijver, en zeer auto-erotisch ingesteld: 'De liefkozing der eigen leden is een identifikatie met het buitenwereldse: kosmische zelfvergroting'.

Meteen al met dit gedicht is de biseksualiteit van het meisje gegeven: zij voelt haar 'jongensachtigheid': ze handelt. Bovendien is ze een meisje, bijna een vrouw: ze droomt. Maar ze is vooral een kind, ze is, de leer van Freud getrouw, 'polymorf pervers'.

Als ik het goed begrepen heb, begint er in 'Zestien II' een splijtingsproces, dat in 'III' voltooid lijkt: daar staan immers het jongens- en meisjesachtige in autonome gestalten tegenover elkaar. Maar nu die scheiding een feit is, is er een verlangen in III de oerstaat te herstellen, een streven naar hereniging: is het wel een scheiding? 'Men zou even goed van een ontmoeting kunnen spreken'.

II-splijting; III-scheiding, ontmoeting; IV-(ik zet de reeks maar even voort, Grootstende volgend, zonder op bijzonderheden te letten) hereniging, het 'lichamelijk samenzijn'; V-de 'bestending' van die eenheid.

'Zou Achterberg nu nog een gedicht "Zestien VI" hebben geschreven, dan zou die "eenheid" opnieuw in tegendelen uiteenvallen. Met andere woorden: een gedicht VI zou in dezelfde categorie als die van II vallen'.

Tot op dit moment heeft de gesprekspartner van de exegeet zich opvallend afzijdig gehouden, maar hier heeft hij blijkbaar een archimedisch punt gevonden:

A - Blijft je opvatting dat het meisje zestien de vader/moederstructuur verbrijzelt overeind staan, nu je 'Zestien V' gelezen hebt?

B - Volledig. Maar je moet natuurlijk niet van de oudste versie ervan uitgaan.

A - Die ken ik niet eens; hoe gaat die?

B - Hier staat ze, in *Werk*; lees maar:

*Om het bloed dat in haar parelt,
heilig u, mijn handen.
Dit is het eerste in de wereld.
Hierom is niet veranderd
het paradijs: Adam wandelt
met God; noemt, slaapt en vindt
hetzelfde lichaam dat ik vind.*

[p. 34]

A - Wiens lichaam moet dat zijn, die vondst van Adam?

B - Dat van Eva.

A - Precies. Hoe, kan 'zestien' het vader/moeder-instituut bedreigen, waar ze zelf met Eva wordt gelijk gesteld? Eva, een moeder: ons aller moeder... Daarbij, God - ons aller Vader, heeft Adam de toenadering tot die vrouw verboden. We hebben hier het Oedipuscomplex in volle glorie voor ons.

B - Maar het gedicht wijst er niet op. De titel *Zestien* wijst niet op de verbeelding van het symbool 'moeder'.

A - Hoezo nou? Adam vindt Eva. Eva is moederbeeld.

B - Dat is waar, en het probleem is dan ook: hoe kan Adam wandelen met God en Eva tot zich nemen, zonder dat hij de harmonie met die twee verbreekt? En toch! - het gedicht spreekt van geen breuk. De 'ik' drukt harmonie uit: die van Adam. Dus ervaart hij niet de emotie van een wet met voeten te treden. Achterberg zal wel dezelfde tegenstrijdigheid hebben gevoeld als jij. In het voltooide gedicht komen er nog twee verzen bij:

*Dezelfde wondere warande
gloeit buiten in de wind.*

'Gloeit' - zoiets zeg je van hartstocht, schoonheid. Een moeder gloeit niet: die is - als moeder - niet hartstochtelijk; en: een moeder *hoeft* niet schoon te zijn. Déze Eva is dat zeker, en ze moet dat ook zijn: 'een wondere warande'...

En 'buiten in de wind' - dat is niet 'binnen', maar ver van de maatschappij, in de natuur, dat is waar haar 'leden' zijn en de 'sterren': 'buiten de wet' (Grootstende vereenzelvigde al eerder 'wet' met 'Superego' - CN).

A - Maar m'n beste exegeet! Wat is dat 'bloed dat in haar parelt' anders dan Adams zaad, ik bedoel: dat van de 'ik'?

B - Jawel, maar zijn dat nou met een mogelijk ouderschap verbonden emoties? Ik geloof er geen snars van. Zou hij 'heiliging' van zijn handen vorderen, omdat zij 'moeder' worden zou? Heiliging omdat... omdat... hoe zal ik zeggen, zoals Multatuli zei, - omdat hier iets geschiedde, waarbij de 'ik' volstrekt niet aan nakroost dacht? De bloedvermenging heeft een wezenlijker bloedverwantschap veroorzaakt: die van broer en zus. Zoals 'zestien' in III de jongen uit zich afsplitste, zo is zij hier een afsplitsing van hem. Geen moeder. Ze wordt dat ook niet: met V is de cyclus uit.

[p. 35]

A - Ik zal je redenering afmaken. Adam vindt Eva, in feite schept hij haar. Eva is 'zestien', geen moeder, een Mei-achtig wezen. Er is harmonie tussen God, Adam en Eva. Er is geen kwaad, er zijn geen demonen. Er is geen vergankelijkheid: dit is een *Mei* die eeuwig duurt: het motto* van Gorter spreekt van een droom. Die is hier verwerkelijkt: het temporele verabsoluteerd.

Een moeder? Een moederbeeld zou in Achterbergs biografie veeleer de moeder van het meisje zestien zijn. En juist die moest dood.

B - Maar dat is niet interessant, ik heb het over poëzie.

A - Laat me even. Ik praat je niet naar de mond. Een ogenblik geleden zei je dat een eventueel 'Zestien VI' niet ondenkbaar was. Nu beweer je: met V is het uit. Verder zei je dat het denkbare VI in dezelfde klasse vallen zou als II. Is het niet mogelijk dat 'VI betrekking hebben zou op Eva, de moeder, en dus niet op II?

B - Nee. Zestien VI *staat* in de bundel. Maar onder de titel 'Het meisje en de tijd'.

Tot zover mijn citaat uit de *Dialogen*. Grootstende kent natuurlijk De Witte's artikel over de bundel *Zestien*, en de bezwaren van Martien de Jong ertegen. Hij citeert uit *Nogmaals inzake Achterberg*: 'Dirk de Witte heeft vooral oog gehad voor het ontmaagdingsaspect van de bundel *Zestien*. Maar de hunkering naar vereniging heeft ook een ander, "embryonaal" aspect.' Wat De Jong ziet, is het terug verlangen naar de moederschoot, een embryonaal motief, dat hij tegelijkertijd in verband brengt met de 'geboorte' van de poëzie, - en het is uit mijn samenvatting en citaten intussen gebleken dat Grootstende de moeder wegzijkt uit deze poëzie.

De conclusie van B dat de cyclus met 'Het meisje en de tijd' wordt voortgezet is verrassend: een 'zestien II' tot een hogere macht.

Voordat ik nu mijn kijk op de bundel tegenover die van De Witte ('Heel deze bundel gaat verbijsterend duidelijk over een gematerialiseerd, verwezenlijkt samenzijn'), De Jong ('De paradoksale konkretisering van de moederlijke anima-gestalte tot "het meisje van zestien jaar"', waardoor de ik-figuur "wordt herboren en zich kan bevestigen in zijn poëzie"), en Grootstende ('Zestien is symbool van de eeuwige jeugd, de mondige, d.i.: in strijd verwickeld met het Superego en waar ook maar enigszins

*Balder en Mei, dat was een schoone droom
Als dat zoo was dan konden loom
Wij allen wel nederzitten en wel sterven
Alle demonen...

[p. 36]

mogelijk: zonder verzet tegen het Es. Zestien is een identificatievorm op het niveau van een onafhankelijk Ik') plaats, zal ik eerst dit uittreksel uit de *Dialogen* afronden. Aan de

orde is de behandeling van 'Het meisje en de tijd'.

A wordt ondervraagd over de *voorstelling* in dit gedicht, en uiteraard komt hij met Achterbergs 'Standbeeld' (uit *Sphinx*) als vergelijkingsmateriaal te voorschijn. In beide gedichten spreekt de door een beeldhouwer geschapen vrouw. 'Tijd laat dit toe', zegt het meisje uit ons gedicht. En met *dit* wordt bedoeld: het bestaan en het voortbestaan, tegen de vergankelijkheid in, van dit beeldhouwerswerk. Zodat het voor B niet moeilijk is te bewijzen dat het hier echt om de verabsolutering van het temporele gaat. Dit bewijs *moet* geleverd worden, omdat in 'Zestien V' die eeuwige jeugd al in het vooruitzicht werd gesteld. Maar wil 'Het meisje en de tijd' in de klasse van 'Zestien II' vallen, dan moet ook daar worden gezocht naar dit element! en B beweert nu dat dat er ook werkelijk is, t.w. in de regel 'sterren en eigen leden' (een 'identificatieformule'? - CN). Naar het auto-erotische hoeft niet te worden gezocht:

*Mijn borsten span-
nen tot een boog,
om het verlan-
gen dat ik draag.*

Welk verlangen? Dat naar het mannelijke element - met welk antwoord ook de biseksuele ervaring is geduid. Die is trouwens expliciet uitgedrukt, de gebrokenheid in de eenheid die ze is:

*Wij zijn elkaar
het tegendeel
van een geheel,
dat ik bewaar.*

Ze spreekt de tijd toe, die in de iconografie altijd een oude man is: Saturnus. Een jong meisje - een oude man. Een meisje dat eeuwig jong is; een god die steeds ouder wordt: de bordjes voor Balder en Mei zijn hier verhangen, zegt B, en A merkt op: 'We hebben hier een *beeld* van een realiteit uit Achterbergs biografie: de ervaring van de pedofiel die in ons allen, en dus ook in de dichter schuil gaat'. B ziet van zulke bijkomstigheden af, maar krijgt de erkenning dat 'Het meisje en de tijd' in dezelfde categorie

[p. 37]

als 'Zestien II' zou kunnen vallen.

Hier eindigen de *Dialogen* (*Papierbloem 5* geeft geen vervolg, maar een naschrift: de zaak is van de baan).

Wat opvalt, is dat de auteur de overige gedichten na '*Het meisje en de tijd*' volledig buiten beschouwing laat. Ook over 'Zestien I' geen woord, hoewel dat toch een bijzonder belangrijk gedicht moet zijn, belangrijk genoeg voor Achterberg om er de oorspronkelijke compositie voor op te offeren. Maar veel opmerkelijker nog vind ik, dat de gesprekspartner van de man die zich met de exegese van deze poëzie heeft belast, de strijd om de 'moeder' zo snel opgeeft. In *Sprookje* vinden we:

*Dat van de tinnen de klaroenen schallen:
heden is de vorstin van enen prins bevallen.*

Daar is 'zestien' een moeder - al is ze het maar in de droom, zou A kunnen zeggen. Overigens hou ik het er niet voor dat B zich niet verdedigen kan. In een uiteenzetting over de titel zegt hij (waarschijnlijk geïnspireerd door de brainwave van Dirk de Witte) dat getallen bij Achterberg vaker als metonymia dienst doen: 'In "Kleine kabbalistiek voor kinderen" zijn, evenals "zestien" in de bundel die we beschouwen, de getallen 2, 12 en 20 bv. metonymia: de leeftijd doelt op het wezen van

die ouderdom.'

Nu is in die 'kabbalistiek' het getal 18 'vaders dochter'. B voert dan de som uit, die in het vers '2 is een blond kindje van de 20' gegeven is: $20 - 2 = 18$. Zodat 18 (= vaders dochter) ook 'moeder' is. Waarmee 18 moederimago werd voor vader? 'Inderdaad', zegt B. 'Wie 18 is, heeft in 16 de tijd niet weten te trotseren; 18 is moederbeeld, wat 16 niet was, niet is en ook niet mag zijn. Want zestien blijft eeuwig, niet omdat ze eeuwig is, maar omdat ze eeuwig geldt. Omdat *die* jeugd inspiratiebron bij uitstek is voor dichters'. Ik merk op, dat de 'kabbalistiek' in 12 nog eens een jonge moeder heeft: van 12 staat er:

*...de allerjongste vrouw
zeg 2 waar blijf je nou*

waarmee 12 dezelfde wensdroom tot uiting brengt, als de klaroenen het doen voor het meisje zestien uit 'Sprookje'. Grootstende zegt het niet,

[p. 38]

maar ik geloof dat het juist is, als men zegt dat Achterbergs Adam (deze uit *Zestien*) precies de tegenstelling vormt van 16; of 12 voor mijn part. Waar hij immers aan geen nakroost dacht, toen het scheppingsgeweld hem met Eva verenigde, daar ervaren déze allerjongste vrouwtjes buiten iedere gedachte aan sex om dat innige verlangen naar zo'n kleintje.

Wat ze niet tot moeder maakt. En zeker niet tot moederimago voor de dichter die zulke emoties opmerkt, beschrijft en die aanvoelt, dat juist die trek ze tot kinderen stempelt.

Ik geloof, nu ik Grootstendes *Dialogen* doordenk, dat er heel wat meer uit zijn inzichten te halen is, dan hij al heeft gedaan. Mijn 'kritiek' is veel meer een doortrekken van lijnen die hij uitstippelde, dan een variatie, laat staan een omverwerping van zijn ideeën. Ik aanvaard dus dat de gedichten 'Zestien II' t/m 'V' een ontwikkelingsproces verbeelden. Het principe achter dit proces is naar mijn mening de 'grondparadox' van Vestdijk, volgens welke het Ik en het Ander elkaar logisch buiten sluiten (III), hoewel ze toch de twee voornaamste aspecten van ons leven vertegenwoordigen (III, IV), hoewel ze voortdurend in elkaar overvloeien (IV, V), hoewel ze elkaar wederzijds doordringen (II) en hoewel ze niet van elkaar te scheiden zijn (II, V).

Op een rijtje, voor het overzicht:

II - auto-erotiek, bisexualiteit, gebroken eenheid

III - gescheidenheid, streven naar de ander

IV - hereniging, eenheid der tegenstellingen

V - blijvende eenheid

[VI (= Het meisje en de tijd): als II]

We zouden nu moeten onderzoeken of de gedichten die op 'Het meisje en de tijd' volgen niet ook een reeks van vier vormen die in dit proces zijn onder te brengen. Ik geloof dat dat het geval is, en dat de cyclus zó is ingericht, dat met ieder gedicht dat in dezelfde categorie als die van 'Zestien II' valt, een hoger niveau wordt bereikt. Aangezien er zestien gedichten volgen op het openingsgedicht, zijn er vier cycli, vier trappen van bewustzijn. Ik noem ze:

het niveau van de katathyme beelden: het concrete wordt concreet gezegd (het 'bijzondere' geval)

het niveau van het idool: het concrete vindt een algemeen aansprekende vorm (het 'algemene' geval)

[p. 39]

het allegorische niveau: één abstract begrip wordt verzinnebeeld
het symbolische niveau: vele begrippen 'worden in één beeld ondergebracht (niet alle begrippen worden daarom ook bewust).

	biseksualiteit auto-erotiek gebroken eenheid	gescheidenheid streven naar de ander	hereniging eenheid van tegenstellingen	blijvende eenheid
katathyme beelden	Zestien II	Zestien III	Zestien IV	Zestien V
idool	Het meisje en de tijd	Kus	Liezen en regenbogen	Rok
allegorie	Kraakbeen	Foxtrot	Pullover	Teling
symbool	Danaïde	Sprookje	Typiste	Cherubijn

Als het kloppen zou, dan was dat mooi: zestien gedichten zouden in een schema passen en het later toegevoegde gedicht 'Zestien I' verstoort de compositie niet: mogelijk ondersteunt het die. Laten we eens zien of onze hypothese enige kans maakt. Natuurlijk zijn de moeilijkheden voor 'Het meisje en de tijd' al opgelost door Grootstende: dat gedicht valt in de klasse van 'Zestien II'.

We kunnen twee wegen bewandelen: de conventionele, waarbij we de gedichten achtereenvolgens en in horizontale richting behandelen. Maar het is misschien aardiger om na te gaan of de proef te nemen is in verticale richting.

Waar nu in 'Zestien II' en 'Het meisje en de tijd' het meisje haar jongensachtigheid voelt, daar ervaart de man in 'Kraakbeen' en 'Danaïde' zijn 'vrouwelijkheid'. Biseksualiteit en gebroken eenheid in:

*Alsof ik brak tot deze twee
die in mij waren zoek geraakt*

(Kraakbeen)

en in:

*Gij zijt in onze ziel de vouw
waar nimmer is gelezen*

(Danaïde)

[p. 40]

't Auto-erotische, actief in de gedichten 'Zestien II' en 'Het meisje en de tijd' wordt hier gefrustreerd:

Je hebt je van mij losgemaakt

(Kraakbeen)

en:

Wij hebben om u berouw

(Danaïde)

Het eerste gedicht uit de verticale eerste kolom geeft concreet het concrete; op het niveau van het idool geeft een beeldhouwwerk concreet gestalte aan de voorstelling van de stilstand van de tijd; het beeld is een voorafschaduw van de breekbaarheid die verzinnebeeld wordt in het dubbelwezen uit 'Kraakbeen'.

Op symbolisch niveau bevindt zich het gedicht 'Danaïde'. Van dit beeld zegt Just Havelaar in zijn monografie *Rodin*: '...De Danaïde () de vrouw die zich voorover stort, als wilde zij in schuld en smart zich *herenen* met de aarde, die haar voortbracht'.

Hoezeer hier de aarde ook als 'moederbeeld' mag worden gezien, de woordkeus van Achterberg doet vermoeden, dat het meisje zich hier veeleer *losmaakt* van de 'moeder': 'Welvende vrouw uit steen *geheven*'. Havelaar beluistert de mythe, Achterberg keek naar het scheppingsproces. Zijn vraag is niet: 'Wie is het?', maar 'Hoe is dit ontstaan?' Welnu, de steen is om de vrouw weggehakt, zij is vrij gemaakt uit 'moeder aarde'.

De tweede kolom, vertikaal, levert nauwelijks problemen: in 'Kus', 'Foxtrott' en 'Sprookje' staan de twee tegen over elkaar, zoals dat ook in 'Zestien III' het geval is. Ook hier is er een scheiding aan te brengen na de tweede titel in de kolom: in 'Zestien III' en 'Kus' is het meisje passief; dat lijkt anders in 'Foxtrott' en 'Sprookje'. Waren alle kolommen maar zo duidelijk als deze!

Over dan naar de derde kolom, die van hereniging en de eenheid der tegendelen. Echte moeilijkheden bij 'Liezen en regenbogen' hebben we niet te overwinnen: de tegenstellingen zijn in de eerste regel gegeven, de eenheid daarvan in de laatste: 'Wij stonden huid aan huid' en: 'Wij stonden hand in hand'. Ook 'Pullover' is overgave, en valt in de klasse van 'Zestien IV'. Een echt probleem vormt 'Typiste'. Toch bewijst de slotstrofe van het gedicht, dat even goed voor de dichter op gaat als voor het meisje, dat we ons hier op symbolisch niveau bevinden: een dubbelwezen. Trouwens het meisje neemt een dubbelwezen waar, als ze in de tram zit: 'Er zinken rose stippen / tussen mijn ogen en de ruit' - zoals de dichter in

[p. 41]

haar zijn spiegelbeeld ziet in de strofe die erop volgt.

Hier wil ik wèl graag de horizontale lijn in het oog houden: In 'Danaïde' spreekt de dichter van haar als van een vouw in zijn ziel, 'die *nimmer* is gelezen'. Want die 'lectuur' begint pas in 'Sprookje'. 'Danaïde' is een eerste, moeizame vrijmaking uit de moederband; 'Sprookje' is al de verovering van een eigen wereld, met als inzet de strijd tussen Es en Superego. En 'Typiste'?

Vergelijk de voorstelling van Rodins beeld met de eerste strofe van 'Typiste':

*Morgen. De stad ontstaat.
Ik loop in haar geboorte
met zoete ruggegraat.*

Dat is geen worsteling ('Danaïde'), geen droomoord waar alle wensen in vervulling gaan ('Sprookje'), - dit is de verwerkelijking van een identiteit. Van een dubbele identiteit, zoals ik al zei: in deze typiste ziet de dichter het beeld, waarop hij zijn vrouwelijke component kan projecteren, een beeld waar zijn liefde naar uit gaat.

De laatste kolom: blijvende eenheid, harmonie van man, vrouwen God in een eigen rijk. In 'Zestien V' is dat het paradijs; in 'Rok' het huwelijk ('Ik ben de bruid'). In beide gaat het om geslachtelijke liefde. Maar in 'Teling' is de eenheid hermafroditisch: 'er gaat geen stroming naar u heen. / Alles staat stil. Wij moeten menen / elkaar te zijn, te wezen in / dezelfde bladen van een bloem /'. Er is 'geen verschil in zijn', en op die conceptie is alles gericht. En zij wordt dan ook in 'Cherubijn' bereikt: het heilig huwelijk.

Hier wordt het gedicht 'Zestien I' van belang, het gedicht waarin de dichter het meisje als zijn oorsprong aanwijst: 'Laat mij aan u ontstaan'. Bovendien wijst hij haar aan als mogelijkheid de dood te overstijgen (vs. 3 t/m 6). Uit de slotstrofe van 'Cherubijn' blijkt dat de dichter de dood overwonnen heeft, en terug keert naar zijn oorsprong, en dat hij

dit bereikt door de vereniging van de engel - symbool van de fallus, maar ook, gezien vers 6 van 'Zestien I', van de schrijfstift - met deze cherubijn, die identiek is met zijn oorsprong.

In 'Zestien II, III, IV en V' hebben we de chronique scandaleuse van het meisje. Door aan die reeks 'Zestien I' vooraf te laten gaan, wordt de cyclus

[p. 42]

niet alleen gebonden, maar ook uit de sfeer van het toevallige, bijzondere en aanstoot gevende getild en in een mythische, universeler kring van verschijnselen geplaatst. 'Zestien I' is het gedicht dat een reeks lotgevallen in een wetmatigheid plaatst, het inhoudelijke huwt aan het formele; dat het bestaan van het meisje rechtvaardigt, en dat de dichter in de gelegenheid stelt, zich en zijn dichterschap aan haar te verwerkelijken: de in hem gebluste man tot engel te doen uitgroeien.

Natuurlijk bestaat de bundel uit zeventien gedichten. Maar de verdeling is niet 5 + 12 gedichten. Het eerste gedicht staat aan de opening van iedere reeks: 1 + (4 + 4 + 4 + 4). Het laatste gedicht wijst dan ook naar dit 'programmagedicht' terug.

[p. 43]

18/2

Ik moest in L. zijn, en nam de romantische busroute, mij door Grootstende aangepraat, die ik vanmiddag op zijn nieuwe adres bezoeken zou. Het landschap schonk ik pas mijn aandacht, toen ik zeker wist, er toch niet op tijd te zullen aankomen. 'Het huis staat rechts', had hij gezegd. Een noodbruggetje, wiebelend over het water, bracht me naar de overkant, maar 'rechts' stonden er verschillende huizen, die ik in de barre wind een keer of vijf voorbijliep, om een keus te bepalen. Een bemoeiziek kind weerhield me van een zesde tocht: ik belde aan bij het door hem aangewezen huis. En daar stond hij, in het zwart gekleed, - de vriend die jarenlang mijn goeroe was: scherpzinnig lezer, hoofdklasseschaker, onfeilbaar astroloog en zakenman. De halfgesloten gordijnen hielden bij het winterlicht de kamer in een atmosfeer voor opwellingen, zo aan het onbewuste ontsproten! Bij het geluid van onze voet keek een andere bezoeker op, die zich aan mij bekend maakte: Brimbal.

Ik struikelde over een lege fles port, maar er stond nog een half volle op tafel, en de gastheer stond al klaar met een nieuw glas en een uitnodigend gebaar.

'Stoor ik niet?', vroeg ik

'Storen? Zeker niet,' zei Grootstende. 'Je komt juist goed van pas. Je kunt ons je oordeel geven over een verschil van mening'. 'Maar ik ben juist van plan mijn loslippigheid in de gaten te houden', zei ik, niet helemaal op mijn gemak met zo'n vreemde. 'Daar hebben we het juist over', zei Grootstende. 'Over het fenomeen van de persoonlijkheid. Onze psycholoog hier is van mening dat dat begrip geen inhoud heeft, hoewel iemand als Vestdijk er geregeld over spreekt'.*

'Het is schitterende gespreksstof, antwoordde ik. 'Schitterend en leeg', beaamde Brimbal, 'Hoe moet je het definiëren? Het is een vaag, glibberig en ongrijpbaar begrip!' Hij leek me niet eens uit de hoogte, niet buitensporig snoeverig, hoewel ook niet overdreven bescheiden.

'Het is een wisselend begrip,' probeerde ik. 'Beschouw je persoonlijkheid en individualist als synoniemen, dan is Elsschot bv. persoonlijker dan Van Ostaijen. Maar hanteer je het begrip "epigonisme" als norm, dan zijn ze

*Zie p. 118 e.v.

[p. 44]

allebei voorbeeldig... "Innerlijke noodzaak" - nog zo'n term. Niet alleen poëtisch te rechtvaardigen ongrammaticaliteiten werden er door goed gepraat, maar ook regelrechte zonden tegen het taaleigen. Wat zeg ik? - die werden niet eens opgemerkt! Neem de contaminatie in "Want tussen droom en daad staan wetten in de weg". Toch is dat best een aardig vers, hoe krukkig het Nederlands ook is', zei ik, en schoof mijn lege glas opzichtig weg, in de richting van de fles.

'Schrijf jij nou maar een essay, jongen', zei Brimbal.

'Maar weiger oorspronkelijk te denken', vulde Grootstende hem aan.

'Een essay', zei ik met afwerend handgebaar, 'al is het nog zo briljant, vindt in kritische ogen geen genade, als er niemand bereid gevonden wordt, de verkondigde ideeën met zijn autoriteit te dekken. De vraag is, of een creatief betoog van wetenschappelijk belang kan zijn, wanneer het zou blijken dat ieder idee erin oorspronkelijk zou zijn'.

Grootstende scheen het nogal aardig te vinden, maar Brimbal hield voet bij stuk: 'Daar heb jij immers geen moeite mee, met je in het verderf te storten?'

'Wat nou?' riep ik onthutst door deze uitval van iemand van wiens bestaan ik tot nu toe niet geweten had, en die me blijkbaar volkomen doorzag.

'Niets brengt ons zo gemakkelijk op het verkeerde pad als de eigendunk, zegt Goethe,' zei Grootstende, 'maar is zo'n verdoolde verdorven?'

'Ach kom, het begrip persoonlijkheid is niet in een bepaalde opvatting te vangen. Jullie,

met je astrologie, jullie zouden bv. kunnen zeggen, dat ook Vestdijk er niet mee uit de voeten kon. Dat het persoonlijke bij hem op gaat in het bovenindividuele, en dat weer in het eeuwige; zoals de mens wordt opgevoed in zijn gesternte, en dit weer in het universum. Maar dan zitten we in de mythologie en kun je wel van alles beweren...' Ik was uit het veld geslagen. Grootstende opende zijn derde fles, om een eventueel inzicht, groeiend tegen de verdrukking in, met kracht van argumenten te kunnen staven. Brimbal hief sprakeloos zijn armen ten hemel.

'Hoed je voor de astrologische stijl bij het behandelen van wereldse zaken', zei Grootstende vaderlijk.

'Ik heb toevallig ontdekt, dat de wereld nogal profaan is,' liet ik me ontvallen, en, alsof ik eerder met briefjes dan met telefoontjes vertrouwd was: 'Aan welke beweegredenen van de ziel moet je dat verschil tussen woord en geschrift, of juister, tussen bij elkaar en van elkaar verwijderd zijn, toeschrijven? Je zou toch zeggen dat het op een afstand makkelijker

[p. 45]

is je anders voor te doen dan je bent. Maar het is juist andersom'.*

'Precies, dat is jouw hypocrisie', zei Brimbal. Maar Grootstende viel hem in de rede: 'Je overdrijft. Men schrijft over persoonlijke zaken in onzekere termen. Wanneer onze gevoelens oprecht zijn, is onze taal gesloten. Iemand heeft es uitgezocht, dat er voor een dichter maar drie manieren zijn, om een meisje te versieren. Hij zegt bv. "Pluk de dag", - het is nu de tijd; of hij zegt: 'Kijk, hoe ongelukkig je me maakt'. Of, maar dat is vooral tegen lichte meisjes, of tegen schandknepen: 'Ik zal je gelukkig maken. Met geld, of geschenken, of door je te trouwen'. Toevallig weet ik dat er een vierde manier is, wanneer dichters door omstandigheden worden gedwongen tot fluisteren en hun meisje tot zo'n scherpzinnig verstaan ervan, dat de grens tussen dat wat er eufemistisch uitziet, maar disfemistisch is, wordt opgeheven. "Toe dan aai me maar," zegt Arie van den Berg in *Midnight tango*. Elke persoonlijkheid is een idioom op zichzelf, een ogenschijnlijke inbreuk op de syntaxis van de soort'.

'Dronkemanspraak, wereldse hoogmoed', zei Brimbal. 'En tóch! Ik hou van dit proza. Het leidt tot niets, want die persoonlijkheid blijft ongrijpbaar, hoe sprekend je beeldspraak ook is. Wat doen we? Onze geest is altijd geneigd alles te interpreteren. We kunnen niets ongeïnterpreteerd laten. Maar nou jij' - en daarbij wees hij op mij - 'jij legt dingen in een tekst die er niet zijn. Wie bewonderen we dan: de dichter of zijn exegeet? Ik vind jouw werkwijze onbescheiden!'

Dat was lang geen domme opmerking. Maar mijn misantropie groeit erdoor, evenals mijn liefde voor de waarheid.

'Neem dat verhaal van je over de *Beatrijs* in *Intieme optiek*, waarin je zo veelbelovend start met het verband tussen de beelden van het aanbreken van de dag en de wachterliederen...'

'O, maar dat is nog niets', zei ik provocerend, 'ik heb met betrekking tot de astrologie de grootst mogelijke moeite gedaan terughoudend te blijven...'

'De grootste terughoudendheid? Maar man, je houdt je er meer mee bezig dan goed voor je is', riep hij.

'De grootste terughoudendheid', begon ik opnieuw. 'Wat zou het niet aardig zijn, de hypothese te wagen, dat de twee Beatrijsen - deze van de op- en die van de neergang -, beelden voor de morgen- en de avondster zijn? "Hem dochte daer si voor hem stont dat die dach verclaerde".'

'Jij zult ook werkelijk geen moeite doen ergens níet een symbool in te zien. Je symboliseert, je generaliseert, je rotzooit er maar op los, bv. als je

*Raymond Radiguet, *Le diable au corps* (vertaling: Jaboba van Velde en F. C. Kuipers).

[p. 46]

zegt dat de invoering van de klokke-tijd in de dertiende eeuw het hele leven heeft geperverteerd in zintuigelijk en immaterieel opzicht.'

'Nee', zei ik. 'Jij generaliseert. Wat ik daar zeg, geldt voor het hele kloosterleven. En al noem ik tussen haken ook nog schepelingen en hovelingen voor wie de klok veel meer een praktische waarde had, - de rest van de mensheid trok zich van de klok eigenlijk niets aan'.

'In dat Beatrijstuk gooi je allerlei eigenschappen op een hoop: netheid, precies zijn, zuinigheid met de tijd, neurotisch overleg dat tot dwanghandelingen leidt - en verklaart ze zonder enig commentaar tot anaal erotische trekken. Waarom is dat anaal-erotisch?' 'Maar jij bent helemaal geen psycholoog!' riep ik verheugd: ik had hem ontmaskerd. 'De eerste de beste ontwikkelde leek wéét dat dit anaal-erotische trekken zijn!'

Grootstende lachte; Brimbal zei: 'Nee, geen psycholoog. Ik ben maar een eenvoudige krantejongen. Maar ik had natuurlijk kunnen weten, dat Freud alles wel mooi voor je op zou knappen. Zelfs het klokketouw van Beatrijis is niet veilig voor je. Maar had je je niet voorgenomen om literair werk uit het verleden met de ogen van de toenmalige tijdgenoot te lezen? Daar ben je dan wel een heel eind van af, wanneer je de middeleeuwse hoofsheid eenvoudig gelijk stelt met wat jij in déze jaren als conventioneel en geijkt en gepast om je heen ziet'.

'Maar dat doe ik niet', zei ik verontrust over zoveel vooringenomenheid. 'Ik zie *de hoofsheid in de Beatrijis als conventioneel*. En geen wonder: conventie is immers de ene pool van het hoofse, tegenover die andere, de mystieke aanschouwing van de geliefde, zoals je ervaren kunt bij Hadewijch.

Als je wilt weten hoe leeg en gedachteloos de Beatrijis is, hoef je dat gedicht op het stuk van het hoofse maar met *Lanseloet van Denemerken* te vergelijken. En trouwens, iemand als Maerlant is als criticus nog wel doortastender dan ik: die doorzag het conventionele van zijn tijd als een illusie, en ... Zeg, vader! - heb jij soms een artikel van P. M. Reinders in de *NRC Handelsblad* van zestien november '73 uit je hoofd geleerd? Punt voor punt som je zijn bezwaren tegen *Intieme optiek* op!'

Brimbal gromde; Grootstende kwam uit de keuken terug en riep: 'Ham!' En hij zette een stuk ham op tafel, waarin wreed een mes gestoken was!

'We gaan zuipen', zei hij, en ontkurkte de vierde of vijfde fles!

'Eerst kotsen', zei Brimbal; hij stond wankel op en keek me doordringend aan: 'Met die oosterling heb ik nog een appeltje te schillen'. Met snelle pas liep hij naar het toilet, met zijn vinger al in de keel.

[p. 47]

Pas toen ik in de bus naar huis zat, kwam ik op verhaal. Mijn zwaarmoedigheid nam snel af. 'Is het niet aanmatigend,' dacht ik, 'een instinctieve drijfveer "onbescheiden" te noemen? "Dronkemanspraat"?'.

Want natuurlijk zijn er verhalen, waarin de hoofdpersoon met de tijd te identificeren valt. De lezer kan dat doen. Soms geeft ook de schrijver aan, dat hij het bewust zo bedoeld heeft. Beatrijis bv., de costersse, getrouwd met het klokketouw, eerder dan met wie anders, is, door de lezer, met de tijd te vereenzelvigen.

Maurits Akelei, uit *Het zwarte licht* van Mulisch, beiaardier in Haarlem, die bij zijn huisarts de staande klok, een zwarte, omhelst - ten teken daarvan, dat ook hij met de tijd te vereenzelvigen valt. De schrijver zelf geeft die verklaring. Wel niet in de roman zelf, maar in een stukje erover, dat in *Voer voor psychologen* is opgenomen.

Albertus Cockange, hoofdpersoon uit Vestdijks *De verdwenen horlogemaker*, wordt in het verhaal met de tijd geïdentificeerd. Zijn noodlottige bezoeker zegt het: 'Allengs heeft u met al deze voorwerpen gemeen gekregen, dat u alleen nog maar bekeken kunt worden (), iets grappigs voor op de kermis' (de bedoelde voorwerpen zijn de in de winkel aanwezige uurwerken, CN).

De verteller zegt het trouwens zelf ook, - al in de eerste regels van de novelle.

Wat gebeurt er nou, wanneer zo'n figuur naar zijn of haar noodlot handelt: 'de tijd en ik zijn één, die eenheid is nu gebroken'?

Spontaan splitsen zich dubbelgangers af.

Beatrijs brengt Maria voort en Maria Beatrijs.

Cockange wordt onzichtbaar en dit onzichtbare zijn brengt aan het slot een nieuwe, zeer zichtbare Cockange voort. Moeilijkheden vinden we in dit opzicht alleen in Mulisch' boek. Hoewel?

Laten we even nagaan, hoe die doubles te voorschijn komen. De *Beatrijs* geeft weinig informatie; in zulke gevallen moet de lezer dan maar beslissen, en die besluit natuurlijk (bij vs. 681) dat Maria de plaats van de costersse inneemt, op het moment dat de laatste het af laat weten.

Ook Vestdijk houdt een slag om de arm. De lezer besluit hier: toen Cockange ervan afzag ooit weer in de winkel te komen, stond daar zijn plaatsvervanger, in wie hij, de immateriële, zijn vlezen schim herkent, als hij tóch in de winkel komt.

Op kritieke punten, - men moet weg, maar men kán voor de buitenwereld niet afwezig zijn - komt de dubbelganger in actie.

[p. 48]

Hoe zit dat bij Mulisch' schepping: bij Maurits Akelei? Ook in zijn leven is er een kritieke fase. Hij is jarig; hij wordt 46. Tegelijkertijd 'is' hij ook 23. Drieëntwintig jaar geleden verloor hij zijn geliefde, Marjolein. Déze drieëntwintigjarige is de dubbelganger van de jarige Akelei.

Toevalligerwijs stemt deze voortbrenging van een onzichtbare double mooi overeen met de opvatting die Mulisch huldigt op het punt van wat een kunstenaar is: een afwezigheid, een 'niemand', een onzichtbaar oog. 'Iedere kunstenaar is een soort neger,' denkt Maurits, 'met stilte om zich heen'. In zwart licht is een neger onzichtbaar.

Passen we hier de leer van *De tegenaarde* toe (zie daartoe: *Voer voor psychologen*, en daaruit het essay *De tegenaarde*, in het bijzonder de twaalfde paragraaf), dan kunnen we zeggen dat Maurits de neger in zich, d.i. de kunstenaar, het volle pond gaf, en niet de wetenschapper, niet de ingenieur die hij worden zou, toen hij een rode maan op de zwarte aarde zag dalen.

Een dubbelganger brengt dubbelgangers voort. De stelling is eenvoudig te verdedigen. Beatrijs vervangt bij voortdurend zichzelf: de non door de concubine, die door de moeder, die door de prostituee, en die door de bedelares. Cockange is niet alleen de plaatsvervanger van zichzelf, maar ook de noodlottige bezoeker is, in zekere zin, de dubbelganger van de horlogemaker. Ook in hem is immers het proces werkzaam, dat onzichtbaar maakt. En daarbij - maar daar heb ik het later over - Cockange 'is' zijn eigen geboortester.

Aardig is natuurlijk, dat de ommekeer die in het leven van deze figuren plaats grijpt, het gevoel voor symmetrie niet weinig bevordert. De afsplitsing van dubbelgangers heeft ook een splijting in de tijd ten gevolge: zeven jaar aan deze kant van de grens, en zeven jaar aan de andere bij Beatrijs. Drieëntwintig jaar aan beide zijden bij Maurits Akelei.

Maar Cockange?

Veel hangt af van wat het verhaal bezielt. Bij Beatrijs gaat het blijkbaar om de voortgang van de tijd, ook al keert ze op het punt van uitgang terug. Bij Akelei is een faustische drift op dreef geraakt. Hij 'is' 23, in weerwil van de kalender. Bij hem keert de tijd terug; een verleden wordt actueel. De tijd verabsoluteert in een 'vandaag voorgoed', om Mulisch te citeren. In beide verhalen is het grensmoment van belang. Maar het is niet het object van de aandacht bij de beide auteurs. Dat is pas bij Vestdijk het geval, in *De verdwenen horlogemaker*. De kritieke fase zelf komt hier aan bod, en in die fase wordt duidelijk aangegeven dát er een keerpunt is. Dat er een beslissing gevallen is. Dat de horlogemaker het nieuwe leven

[p. 49]

beginnen zal. En dat gebeurt door een één-woord-zin: 'Voorjaar!'. Wie dit letterlijk neemt, weet dat het gaat om astrologisch nieuwjaar.

De lijn die in Cockanges leven de symmetrie voltrekken moet, wordt in het verhaal buiten beschouwing gelaten. Maar dat ze doorgetrokken worden zal, blijkt uit de voorspelling van de noodlottige klant: 'U moet terug naar de velerlei veelsoortige verwisselbare mogelijkheden en onmogelijkheden' - terug naar het land van de ziel, het bardo.

Een duidelijke okkulte uitspraak dus, van iemand die faustischer is dan Faust. En één die doet verwachten dat Nietzsches eeuwige wederkeer het leven in deze novelle beheerst. Okkult. De overtuiging dat de ziel tijdelijk van het lichaam kan scheiden, doet in okkulte kringen (maar laten we eerlijk zijn, ook daarbuiten) opgeld. Evenals deze trouwens, dat de dubbelganger de dood aankondigt.

In Vestdijks novelle is dat meteen duidelijk: Cockange zelf stelt vast, dat zijn metamorfose 'erger is dan de dood'. En later, bij de vrijerij van zijn dochter en haar student: 'Het was de dood in het leven die hij ervoer', met de suggestie van een boeddhistisch visioen, dat de beheersing van de sanskara beoogt: de vernietiging van de kiem der wedergeboorte, ten einde eindelijk van het lijden verlost te zijn. Maar hoe ver Cockange nog van die 'uitblussing' verwijderd is, blijkt even later, als het visioen voorbij is: 'Eindelijk ontwaakte Cockange uit zijn noodlottige *trance*' (cursivering aangebracht).

Veel meer in een hypnoïde gevangen is Maurits Akelei, wiens normale 'ik' in geen verband staat met zijn dubbel-ik - behalve wanneer het uit de fysische realiteit het materiaal kan slepen om de hypnotische toestand van zijn alter ego te voeden. Dat is het aardige van deze 'kleine roman': het normale ik bouwt mee - door de aanvoer van concreet en aanwijsbaar materiaal - aan de schepping van een imaginaire wereld, die allengs het karakter van een hallucinatie verliezen gaat: men zal eraan moeten geloven. 'De slapenden zijn medescheppend en medewerkzaam aan wat in de werelden geschiedt', citeert Mulisch van Heraclitus in het begin van dit boek.

Hoe dit zij, ook Akelei ervaart, ontmoet althans de dood, en wel in de levende doodskop van Pollaards, de huisarts. 'Terwijl hij (Pollaards, CN) de *as* van zijn sigaret tippte, ontblootte hij zijn tanden en zette ze voorzichtig op elkaar. "Dood?" zei hij. (cursivering aangebracht).

En acht bladzijden verder: "'Dood?" had Pollaards met zijn tanden op elkaar gezegd () Hij (Akelei, CN) spande zijn geheugen in () maar van zichzelf herinnerde hij zich niets'. Een ongezocht bewijs dus, dat het

[p. 50]

normale ik uit de actuele fysische realiteit die dingen selecteert, die het dubbel-ik bij de opbouw van die andere wereld benutten kan. Nog een keer duikt de dood in de vorm van een doodshoofd op, als de neger er plotseling is: 'Opeens fluoresceerden er tanden in Afrika' - tanden: het enig zichtbare deel van het skelet bij levende mensen.

Alleen bij Beatrijs kondigt de verschijning van de dubbelgangster de dood niet aan, hoezeer die verwachting juist door de lezer gekoesterd wordt. Zij wordt ook in hem *gewekt*, door een dwangritueel - de Mariaverering, die immers alleen maar zin zou hebben wanneer de dood een reële bedreiging vormen zou. Een soortgelijk dwangritueel ontbreekt niet bij Akelei, zoals men zich herinneren zal, en evenmin bij Cockange. Wordt dit gelijkmatig karakter in een moreel conflict gedreven, dan schrijft hij: bedreigingen aan zijn vrouw, verwijten aan zijn dochter, waarschuwingen aan haar vader, zijn vleszen schim. Dwangmatig is bij hem natuurlijk ook het schuwen van zijn eigen werkplaats. We kunnen dit vergelijken met Beatrijs' vrees naar het klooster terug te keren. Dit zijn formele eisen, waaraan de schrijver zich niet onttrekken kan: Beatrijs noch Cockange weten wat er precies aan de hand is. Ook de lezer weet niets in het begin. Voor allen houdt de verteller - of het verhaal? - de openbaring in petto. Alleen Akelei hoeft zijn werkplaats - de beiaard - niet te mijden. Er is immers geen dubbelganger die hem in zijn werk vervangen kan! Maar - en dat lot deelt hij dan toch maar weer met Beatrijs en Cockange - hem blijft evenzeer een openbaring verborgen, nl. deze, dat *de* Openbaring,

die van Johannes, op zeker moment werkelijkheid wordt.

Hemel en aarde zijn er mee gemoeid, als iemand uit de tijd valt. Dat blijkt, zonder toelichting, uit de *Beatrijs* en uit *Het zwarte licht*; het blijkt ook uit *De verdwenen horlogemaker*, aan het slot, waar Cockange terugkeert naar zijn plaats aan het zwerk. In feite behelst *Het zwarte licht* de apotheose van de aarde, *De verdwenen horlogemaker* de apotheose van Cockange, zoals de *Beatrijs* de apotheose van de non behelst zou moeten hebben:

*Waric in hemelrike gheseten
Ende ghi hier int ertrike,
Ic quame tot u sekerlike!*

zegt Beatrijs, hiermee uitdrukking gevend aan het gevoel van vervreemding, die het drama van de tijd veroorzaakt: de ervaring van de gescheidenheid en de eenheid van hemel en aarde.

[p. 51]

Ook Akelei kent die ervaring: 'Eens zou hij zo klein als een zandkorrel zijn geworden, - zij zou hem niet meer zien, - maar hij haar tot in de hemel!'

En Cockange? Bij de vrijerij van zijn dochter denkt hij: 'Bij God, straks zouden die twee gezichten zich losmaken om zich tot een gloeiende rode bol, stralen schietend, te verenigen. Stopte men na een dergelijk gekijk zulk een jongen in de hel en dat meisje in de hemel, dan nog zouden ze bij elkaar kunnen komen'. Natuurlijk is in dit laatste citaat niet een liefdeverhouding van Cockange zelf ter sprake, maar de ervaring van de gespleten eenheid van hemel en aarde is er niet geringer, misschien groter, omdat zijn belang erbij kleiner is dan die van een van zijn geliefde gescheiden minnaar.

Achter de idee van de gescheiden verbondenheid van hemel en aarde staat de astrologie. In ieder geval zou het te dwaas zijn de astrologie onder tafel te werken, nu *Het zwarte licht* begint met zinnen als deze:

Maurits Akelei werd 20 augustus 1953 om klokslag 6 uur in de ochtend wakker (): op dit uur, in deze minuut, was het 46 jaar geleden dat zijn moeder hem had gebaar'd.

Maurits is een Leeuw, evenals zijn schepper.

Een klein kind gaat op een dag vrij op zijn beentjes staan en op een dag zegt het 'Ik'. Leo is het teken van het individualisme: het 'ik' richt zich op, overziet en domineert zijn omgeving. 'Het ik-besef is als een hoofd boven op een verticale wervelkolom' (H. S. E. Burgers).

'Psychologisch en symbolisch doet het Leeuw-type denken aan een stralende zomerdag. Het is de culminatie van het soevereine ik, de zon, in en tegenover de mensen en de wereld' (André Barbault).

De zon is heerser van het teken Leeuw: een dynamische krachtbron; Neptunus is hier in 'exaltatie' - een statisch krachtreservoir.

Men zou een zonnige persoonlijkheid verwachten in onze Akelei, als het niet bekend was, dat de zon hier een zwart licht verspreidt. Deze Leeuw moet wel de nodige afflicties in zijn geboorteteken hebben! Niet dat ik de horoscoop van Akelei getrokken heb, of doen trekken: men moet sportief blijven en het spel spelen met de knikkers uit de tekst. En wanneer daar staat dat Akelei klein is, en dus niet met kop en wervelkolom boven zijn medemensen uitsteekt - wanneer daar integendeel staat dat zijn meisje groter is dan hij en nog steeds groeit - tot in de hemel, zodat hij een zandkorrel is vergeleken daarbij, dan kun je zeggen dat zijn geboortester in een donkere hoek van het firmament het licht in zich opslorpt. Een

[p. 52]

zwarte zon, deze heer van deze Leeuw.

'De psychose, die bij uitstek bij Leo hoort en bij een geafflicteerde zon is de schizofrenie' - en: 'Hoe meer onverteerd moedercomplex, des te meer moet het ik tot pathologische methoden overgaan om niet te verdrinken' (beide citaten: H. S. E. Burgers). Dat ziet er beroerd uit! Ga maar na: warm, stralend, zonnig, goedgehartig, royaal, - het zijn allemaal Leeuw-kenmerken, die je eerder aan Akelei's vriend Ketelaar zou toeschrijven, dan aan hemzelf. En toch: de beeldspraak in *Het zwarte licht* tekent Maurits als een echte Leeuw. In de eerste plaats beheerst hij een hele stad, misschien de wereld met zijn spel op de beiaard.

Als hij Ketelaar bezoekt, begroet die hem met de woorden: 'Als de zon het hoogst staat, komt Maurits Akelei! Hoe is het in de torens? Nog steeds de hoogst geplaatste persoon des lands?'. En later, als Ketelaar en mevrouw Pollaards elkaar gevonden hebben, staat er een vergelijking, zo cryptisch, dat alleen 'ingewijden' er iets mee kunnen doen: 'Het gesprek zou over Akelei gaan, zoals een reclamezuil een hoogspanningstransformator is'. Mevrouw Pollaards geeft uitdrukking aan haar emoties bij de herinnering aan Akelei's spel: 'Er stond opeens een spierwitte kolom boven op de stad'. Ketelaar weer, over Maurits: 'Hij was in een situatie die iedereen tot knechten maakt'. Maar dat was in Akelei's goede tijd, toen het ik alle kleinheid onderdrukte, toen het de 'lagere' instinkten, de Neptunuskracht, inpolderde. Nu, zoveel jaren later, is de dijk gebroken, en nu worstelt Akelei met het losgebroken geweld dat Neptunus is: de ongebreidelde fantasie, drankzucht, ontucht, bedwelmings, verwarde ideeën: al wat een Leeuw maar naar het leven staat, en al wat er maar bijeen te brengen is aan dit soort dingen, daar op dat kamertje, waar Akelei het maar moet zien te rooien. Hoe moeilijk die opgave is, blijkt halverwege het feest: 'Akelei begon te trillen en eer hij wist wat hij deed had hij de kist met groot geraas tegen de petroleumkachel omver gegooid, wilde opstaan, sloeg met zijn *ruggegraat* tegen de tafelrand', etc. (cursivering aangebracht). Neptunus dus: een feest, een orgie. Want wat kreeg Akelei van zijn hospita, mevrouw Henkes? Een zeepaardje. Zij zou een Vis kunnen zijn, zoals Ketelaar bijna een ideale Leeuw. Waar komt Ketelaar vandaan, astrologisch beschouwd?

Gezien de koninklijke natuur van Leo vindt men in zijn omgeving niet zelden een 'hofnar', die hem de waarheid zegt, met wie hij zich amuseert, en van wie hij profijt trekt. Het is een evenbeeld in karikatuur. Ketelaar vervult die functie hier voor zijn vriend, die, door zijn meisje bedrogen, van de teleurstelling een levensbeschouwing heeft gemaakt.

[p. 53]

Leo-kenmerken waaraan Akelei wel beantwoordt:

Hij is snel ontroerd, grootmoedig, niet zonder innerlijke adel, vrijgevig: hij geeft op 20 augustus zijn laatste centen uit in een feestartikelenzaak;
dus: aan niets, of zo goed als niets.

Voor de aardigheid: een paar elementen uit ander werk van Mulisch, die uit de psychologie van het Leeuw-type voort zouden kunnen komen:

- de verhouding 'koning/hofnar', die steeds terug keert in de tweeling-hoofdpersoon: Laurel en Hardy; Harry en Hein; Corinth en Schneiderhahn, - etc.
- de 'elementaire beweging'. 'Zo elementair als een steen die valt', de vertikaliteit van het ik: de Leeuw als heerser. De planeet of de rode maan die op aarde neerdaalt; het Nieuw Jeruzalem op Dresden.
- de 'inpolderingsmetafoor'; zie daartoe:]. H. Donner, *Jacht op de inktvis*.

Genoeg over *Het zwarte licht* en niet te breedvoerig over Beatrijs. In *Intieme optiek* somde ik al een paar argumenten op om in de vrome non een portret van het teken Libra te zien. Maar aangezien Cockange ook naar dat beeld gevormd is, kan ik in mijn schets van hem meteen op een paar sprekende gelijkenissen met Beatrijs wijzen. Zo worden beiden door de tijd behekt; in Vestdijks novelle is er tot driemaal toe sprake

van 'tijdverlies'. Dan is er iets vreemds met de onzichtbare Cockange: hoe onstoffelijk hij ook lijkt, hij is wel degelijk - want hij 'is' een weegschaal - aan de zwaartekracht onderworpen, en onder bepaalde omstandigheden zou hij zelfs 'tot het middelpunt van de aarde afkunnen dalen'. Een citaat uit het astrologisch handboek: 'Terecht wordt Libra als echtgenoot en minnaar geroemd (Venus als heerser van dit teken), en inderdaad maken niet alleen veel van zijn goede eigenschappen hem daarvoor bij uitstek geschikt, daarnaast stelt ook de 'wederhelft' (de andere schaal, CN) hem in staat zich te ontplooiën op een wijze die voor hem als eenling niet weggelegd zou zijn'. Speciaal voor Beatrijs zet ik dit citaat (uit Burgers) nog even voort: 'Iemand die alleen lief hebben kan uit hoofde van het ontbrekende in hemzelf, moet ten slotte onvermijdelijk het punt bereiken, waarop hij als zelfgenoegzame ontmaskerd wordt: noch man noch vrouw voelt zich gaarne een "instrument" ter vervolmaking van de ander'.

Cockanges minnaarsnatuur komt op geraffineerde wijze in het volgende citaat tot zijn recht: 'Van zijn vroegere bestaan getuigde, behalve zijn herinneringen, die in niets verbleekt waren, alleen een soms ondragelijke

[p. 54]

jeuk in zijn vingers naar draai-, boor-, steek-, en vijlbewegingen, en het verlangen naar koperen voorwerpen' (koper = Venus). Dat lijkt me makkelijk Freudiaans te duiden, niet minder Freudiaans dan het ritmische trekken aan een touw door de non in de *Beatrijs*. Liefde-ontboezemingen aan de tijd - zoals die van Akelei bij Pollaards klok: 'Bij een hoge, staande klok van zwartgelakt hout, halverwege de gang, hield hij stil. Achter glas deinde een langzame slinger met een koperen schijf als gewicht. Overal stilte, - alleen het trage tikken... Klik. Klak... Met grote ogen keek hij naar de glimmende schijf, die in stille extase, verborgen in een gang, met ingehouden adem, door de tijd roeide... Langzaam kwam hij naderbij, starend naar de glanzende beweging. Gebiologeerd zakte hij even later op zijn hurken, legde zijn handen tegen het hout en drukte zijn neus tegen het glas. Langzaam zwenkten zijn ogen mee naar links en rechts met de koperen glans... Klik. Klak... Hoe mooi, hoe mooi was de glans van het koper. Tranen vulden zijn ogen; hij sloot ze, legde een beetje snikkend zijn wang tegen het glas en omhelsde de klok met de volle omvang van zijn armen...'

Zijn dit liefde-ontboezemingen?

Ze zijn een breuk, een afscheid van de tijd. Cockange verlaat deze wereld, Beatrijs het klooster; voor Akelei zal een dag uit het verleden eeuwig duren.

Maat nog es: zijn dit geen liefde-ontboezemingen?

Zegt de seksuele symboliek in de klok neergelegd, iets over deze figuren? Of is integendeel de klok het symbool van hun seksualiteit? Wat spreekt er uit het gedrag van Akelei, uit het verlangen van Cockange, uit Beatrijs' gebondenheid aan het klokketouw? Liefde, stellig. Aanhankelijkheid.

Besef van de mateloosheid van de tijd, van eigen vergankelijkheid. Wroeging, zonder twijfel. Angst.

Angst en liefde, lust- en onlustgevoelens: de klok symboliseert en de seksualiteit en een knagend geweten.

De eindeloze duur, verknipt in abstracte, gelijkvormige eenheden en de kortstondigheid van het eigen bestaan, die botsing van metriek en ritme, dood en leven in de confrontatie met de klok is natuurlijk de aanleiding om bij het mysterie van het leven stil te staan.

Klik. Klak...

Wie daarbij stil staat, zet de tijd stil en onderbreekt de mechanische herhaling. Hoe zinvol is het dan, de breuk door herhaling in te leiden! Beatrijs roept driemaal om haar minnaar.

[p. 55]

Cockange wordt driemaal gevraagd naar de hand van de bezoeker te kijken.

Akelei gaat er driemaal op uit om mensen voor zijn feestje te vragen. Het is waar, dat hij aanvankelijk 4 mensen had uitverkoren. Maar prachtig is, dat hij de vierde - Doornspijk - vergeet uit te nodigen; en misschien gaat hij hem wel uit de weg. Wat is herhaling? Twee is te weinig, en vier is te veel.

Herhaling is een probleem van tijdstructuur: steeds hetzelfde herhalen veroorzaakt een lineaire tijd: uren, dagen, maanden, jaren; - tijd die zich uitstort in de leegte, maar die toch niet verkwist mag heten, zolang aan het eind van een uur, een maand, een leven iets van waarde is ontstaan. Tijd is nu eenmaal geld. Of, zoals De Genestet zei: 'De eeuwigheid vraagt naar de vrucht van de tijd'. Tegen de leegte aan het eind van de tijd, of tegen een bestaan, dat, om de volheid aan het einde ervan, in leegheid moet worden verdaan, ontstaat innerlijk en onbewust verzet.

Daarom stemt Cockange ten slotte in met de bezegeling van zijn lot. Hij keert terug naar het zwerk, verlost van een heleboel aards leed. Terug naar een plaats onder de sterren, in nulgraad Ariës - 't is immers voorjaar - om weer te worden herboren, gelijk is aangezegd.

En daarom scheidt Akelei zich zijn zwarting, een absoluut nu.

Alleen Beatrijs werd, na de veertien jaar, op het pad der desillusies terug gezet - in de illusie de volheid buiten het leven te zullen vinden. Een drievoudige oproep aan het eind bewijst dat ze opnieuw met het verleden breekt, en geeft de tijd in dat verhaal die cyclische opbouw, die haar terug brengt naar het punt van uitgang. Men kan zich afvragen welke lering Beatrijs uit haar leven heeft getrokken, - zelfs tijdgenoten begrepen dat: de dichter die het verhaal verlengde bv. Hij was geen Boutens helaas, wiens herschepping ten onrechte weinig waardering vindt, en vond dan ook geen echt antwoord, laat staan een eind.

Wat, ten slotte, wordt er door de klok wakker geroepen?

Het verlangen naar duurzaam geluk. Dat maakt op zijn minst twee van de drie hoofdfiguren uit dit drama van de tijd ervan bewust, dat het leven zelf van belang is, - die intemporele wereld van liefde en wanhoop, begeerte en smart, troosteloosheid en plezier, schoonheid en leed: saai, grauw maar mooi als de werkelijkheid zelf.

[p. 56]

20/2

Een maand geleden begon ik aan iets, dat eenvoudig zou moeten zijn: het achterhalen van een verleden, een geheim dat nu uit de wereld is: verast - stof, ik weet niet waarheen gedragen op de wind. En soms gebeurt het me ook, heel even, o heel eventjes maar hoor, dat ik iets voor ogen krijg van die gouden tijd, die sneller was dan ik: een kort visioen, met zijn nabeeld van bagger en troep! Het wezenlijke daaruit op te delven in een werkboek, dat zou eenvoudig zijn? Een optekening van gebeurtenissen, bedenkingen, aanleidingen tot werk, die van zo'n boek de structuur uit zou maken - *en* dat moment, dat duizelig licht, dat het kader van zulke eenvoud ver te buiten gaat? Maar met welke buitensporigheden hou ik me toch op? Structuur, compositie - nooit eerder had ik van zulke problemen problemen gemaakt. En nu? Een boek dat van dag tot dag het werk begeleidt! Maar moest zo'n boek, moesten die dagen niet daar beginnen, waar deze blinkende engel, de mens, uit het grondeloze licht gestoten werd, om onder het slijk weer op te staan als een met blindheid geslagen zwijn? Schrijven moest ik, tegen beter weten in, want wat zou er van mij worden, als ik die tijd die de mijne was, niet voort hielp? En wat als ik weigerde de archeoloog te zijn van dat oeroude verleden, dat ik ontdekt had, een maand terug, daar, aan dat bed, waar ik koortsachtig had gezocht naar het archimedische punt om deze moeder te verplaatsen? Wat wist ik? Wat weet een mens, een ziener, die zijn eigen tegenstander niet kent, zoals ik eergisteren in L. nog op smartelijke wijze had moeten ervaren? Graven moest ik, om vooruit te komen. En ik groef.

Ik groef dat kwijlend kunstgebit op van de versierder, die met trillende snor en kille hand jurken had opengeritst, meisjesdromen vertrapt, en elke aanspraak op het hogere te grabbel gegooid, omdat hij dit voor mij moest zijn: een zondebok, die mogelijkheden opende voor mij.

Naar Brimbal groef ik, en ik stuitte op hem, op zijn hart en hoofd, tot mijn verbazing, want ik had hem meegemaakt, beurtelings, nu eens zonder het een, dan zonder het ander: harteloos, intelligent - leeghoofdig, allemansvriend. Zijn kots groef ik op, en ik gaf het hem te vreten: dát had ik immers al eerder gedaan. Ik groef vooral het bewijs op, dat ikzelf iets te vertellen heb, opdat mijn lezer eindelijk zijn drangreden heeft om

[p. 57]

mij maar helemaal te negeren, want ik hou niet van half werk van die kant. Op mijn moeder stuitte ik, die me meer tranen had gekost tijdens haar leven dan bij haar dood; op die schedel die eens mijn biografie, de schat van Priamus, bevatte. Goede reis, lieve moeder - vergeef me nou maar: met mij was het ook niet alles. Grootstende vond ik, en zijn planeet, Jupiter. Lanseloet, die stakker, wiens gelaat trek voor trek met dat van mijn spiegelbeeld overeenkwam, in gezelschap van een mummie: Beatrijs, als de maagd verkleed. Met walging haalde ik de wereld overhoop omdat zij profaan was, en de donder rolde over haar bij het bliksemend licht van haar ondergang. En staartsterren schoten weg, belast met mijn dromen, op zoek naar haar, naar haar, mijn lieveling, een aardig meisje van veertien, als jongen gekleed, gezeten op haar flonkertroon, ginds in Contraterrein, waar ze met die beminnelijke lach mijn afgodische hulde in ontvangst nam. Ik verdrong in de wijnkelders die ik openbrak, hoewel ik geen schulden in te lossen heb, omdat ik daar geen fluit voor voel. En ik weet dat me niets geopenbaard werd toen, niets, niets: geen verleden, geen heden, geen toekomst - ik was er beroerder aan toe dan de gedoemden van Dante. Ik wist niets, en ik groef, ik vroeg: Wat moest ik in een wereld zonder speelruimte? Hoe moest ik naar buiten treden om opnieuw de sterren te zien? Ik gaf me aan de somberste overpeinzingen over. Volslagen onverschilligheid nam bezit van mij. Het kon me niet meer schelen of de tijd holde of stilstond. Laat de zon, mijn verlangens dwingend tot sluimeren, voor eeuwig branden in het zenith! Weg met kalenders, die me van dag tot dag voor zouden houden: 'Nooit, nooit meer na het

examen zal het weer zijn als het is geweest'. En ik groef niet langer verder, omdat ik het verkoos, deze dag en zijn starre extase te laten duren.

[p. 58]

21/2

Op de grens tussen twee steden in een strook groen, parkachtige oase tussen twee hoogvlakten van beton, ligt het ziekenhuis waar ik mijn vader heenbracht, vanmorgen. Ziek zag hij er niet uit, af en toe hoorde je een kuchje dat efficiënt moest worden weggewerkt. Een lichte ademhaling, een stem, door lucht gedragen, een onstoffelijk spreken.

Ik hielp hem zich te installeren op het zonnige zaaltje - zes bedden. Op het balkon tuinstoelen, beneden een bus. Ze maakten hier wel es een reisje, zei een verpleegster. Naar een kasteel, een museum, de Keukenhof. Je kon van zijn kamer uit het silhouet van de school zien, en vlak daarbij het huis, de flat waar hij woont.

Daar zat hij, in een rechte stoel, de rug gestrekt; betastte met zijn vingers het hout, het leer, het metaal - als was dat een soort houvast.

Op weg terug liep ik langs paden, een sloot, waarlangs het vol stond met narcissen. Daar zag ik Narda lopen in haar spijkerrok.

'Ik ben hier altijd', zei ze op mijn vraag. 'Met de honden, kijk maar'. Ze floot ze op, schel en liep met me mee naar het huis met de vele woningen. Ze keek langs mijn vinger naar een plaats op de zesde verdieping: daar gingen we heen.

'Het ziet er niet verlaten uit', zei ze. 'Mag ik een mandarijn?' Ze mocht een mandarijn.

'Wil je iets drinken? Martini? Tonic? Met iets erin? Het is misschien nog wat te vroeg ervoor'. Ik kwam terug met de glazen. Ze zat uit de zon, op de bank, de honden hijgend aan haar voet.

Ze zei: 'Ik zal je helpen met opruimen. Ik ben voorzichtig. En vlug'.

Ze was krankjorum. Ik zag een bolle onderlip, een halfopen mond. 'Kom hier', zei ik; ze aarzelde. 'Dichterbij', vroeg ik. 'Kijk', zei ze, zo zit ik in de klas ook altijd. Altijd op mijn handen, altijd bij poëzie. Omdat ik je anders aan moet raken'.

'Wat dacht je van mij?' antwoordde ik; ik zat haar allang onder de rok. Ze sprong op en wurmde zich vlot uit de kleren. 'Nee - kom hier', zei ik nog es, 'ik begin hier niet aan'.

Maar dat was onzin. Ik hield van haar, zoals ze daar ging liggen, op die bank, bij die kleren. Ik hield van haar, en edele liefde vraagt verfijning. Ik

[p. 59]

boog me over haar heen om mijn gelaat in haar schoot te verbergen. Ze sjarde onhandig en hulpeloos aan mijn broek die ze losgeritst had. Ik werkte mijn handen onder haar billen en beet in een baaierd van hitte en zee en blies met grote adem het maagdevlies bijkans te barsten. Ik ontlokte amfibieën van geluid aan haar, terwijl ze, al wentelend op de bank, haar benen om mijn nek sloeg en me praktisch keelde. Ze kermde, hilde, hinnikte, - tot het kokhalzen kwam en het dappere slikken. En de verlossing uit deze tropische kringloop van wurgende verslingering en zalig makend leed.

Kijk, hoe ze daar ligt te vrijen met de zon, en hoe ze in slow motion een houding weet te vinden van onbeschrijflijke luiheid!

Ik zweeg, of liever: het zweeg in mij, en in haar trouwens ook, een eeuwigheid lang. Tot ze haar ogen opensloeg en fluisterde: 'God, wat ben je lelijk! En oud! Je hebt wel honderd moedervlekken op je lijf'.

'Een erfenis', antwoordde ik. 'Je moest mijn vader es zien. En de zijne: een wrattenzwijn'.

'La belle et la bête', zei ze.

[p. 60]

22/2

'Hoe overdreven de vrouwendienst somtijds was,' lees ik in Kolléwijn's *Vaderlandsche en algemeene geschiedenis Middeleeuwen* (z.j.), blijkt uit de geschiedenis van Geoffroy Rudel.

'Hij had een geestelijke liefde opgevat voor de gravin Tripoli (in Syrië) die hij nooit had gezien, maar wier schoonheid en bevalligheid hij had horen roemen door pelgrims, die uit het Heilige Land waren teruggekeerd. Nadat hij haar in zijn liederen had bezongen, werd zijn begeerte om haar te zien zo sterk, dat hij het kruis aannam en zich te scheep naar Tripoli begaf. Onderweg overviel hem een gevaarlijke ziekte en bewusteloos werd hij te Tripoli in een woning gebracht. Zodra de gravin had vernomen dat haar ridder was aangekomen, begaf ze zich tot hem. Terwijl ze bij hem was, kwam Geoffroy Rudel weer tot zichzelf, en hij dankte God voor de genade zijn leven zolang te hebben gerekt, totdat hij zijn dame had gezien. Toen hij kort daarna overleed, liet de gravin hem plechtig begraven en vervolgens nam zij de sluijer aan'.

Kolléwijn kritiseert de vrouwendienst, maar historisch onaantastbaar blijft voor hem dit hypergevoelige verhaal - anders dan bij Davenson, die zegt - in *De troubadours* (pictura, 1967) - dat de verbeeldingskracht van de jongleurs deze befaamde legende maakte. Bij hem geen woord van verwijt aan hun adres; maar in '51 nog was het blijkbaar nodig het publiek attent te maken op de door die biografen bedreven geschiedvervalsing: alsof niet, zoals Fromm beweert, een hele legende een halve geschiedenis is!

K. Sneyders de Vogel schrijft in zijn boek *Geschiedenis der Provençaalse letterkunde* (1951): 'O, wat zijn die schrijvers van de biografieën toch grote fantasten geweest! Wat hebben zij vaak uit enkele woorden van de dichter een hele roman gefabriceerd, of dichterlijke voorstellingen en beelden voor pure werkelijkheid aangezien! De menselijke domheid blijft toch de eeuwen door dezelfde!' - waarna hij het verhaal, hierboven door Kolléwijn uit de doeken gedaan, vertelt. Davenson voegt er als bijzonderheid nog aan toe, dat juist deze geschiedenis door de Europese literatuur, van Petrarca tot Uhland, is overgenomen. Daarbij laat hij de namen horen van Heine, Carducci, Browning, 'en helaas, Rostand'.

Jaufre Rudel bezong eens een *amors de terra lohndana*; Davenson en

[p. 61]

Sneyders de Vogel vertaalden er de eerste strofen van. Van de Nederlander citeer ik:

*Wanneer de dagen lengen in mei
dan heb ik deugd aan het gezang der vogels in de verte
en als ik vandaar ben weggegaan
dan denk ik aan een liefde in de verte...*

Aan het rijtje van navolgers van Rudel mogen we de naam van een landgenoot toevoegen: die van Slauerhoff, die immers in *Serenade* eveneens voor de verre prinses zong:

Voor de verre prinses

*Wij komen nooit meer saam:
De wereld drong zich tusschenbeide.
Soms staan we beiden 's nachts aan 't raam,
Maar andre sterren zien we in andre tijden.*

*Uw land is zoover van mijn land verwijderd:
Van licht tot verste duisternis - dat ik
Op vleuglen van verlangen rustloos reizend,*

U zou begroeten met mijn stervenssnik.

*Maar als het waar is dat door groote droomen
Het zwaarst verlangen over wordt gebracht
Tot op de verste ster: dan zal ik komen,
Dan zal ik komen, iedren nacht.*

Wie zich, als Rudel of Slauerhoff aan een verre prinses wijdt, is een zwerver, een eenling, misschien een balling, maar zeker een minnaar, die werelden doorkruist. Het thema van dit soort poëzie is dat van de begrensdheid des dagelijkschen levens. Northrop Frye, in *Anatomy of criticism* zegt, dat het gedicht van de ballingschap gewoonlijk de wereld van de herinnering tegenover die van de ervaring plaatst. Het visionaire gedicht daarentegen, gewoonlijk gedateerd op een morgen in mei, plaatst de wereld van droom en ervaring tegenover elkaar, terwijl het gedicht van de openbaring door tussenkomst van vrouwelijke of goddelijke genade de stijl van la vita nova plaatst tegenover de oude orde. Van een tussenkomst in ons gedicht is in ieder geval wel sprake. Maar

[p. 62]

zoals zo vaak bij Slauerhoff in een bewoording die een beetje afwijkt van de gangbare. *Tussenbeide komen* krijgt gewoonlijk de betekenis van 'bemiddelend optreden'; Slauerhoff zet die 'vaste betekenis' op losse schroeven. Waarmee de wereld van de ervaring tegenover die van de herinnering komt te staan. De betekenis van deze eerste strofe is eenvoudig naturalistisch te interpreteren. Dat zij andere sterren ziet dan hij, moet wel betekenen dat de een onder een noordelijke, de ander onder een zuidelijke hemel verblijft. Het is een 'moderne' wereld, - een die op zijn minst beantwoordt aan Copernicus' conceptie. Maar al in de volgende strofe verlaat de dichter met grote voortvarendheid een dergelijk realisme. Niet alleen herstelt hij daar de rechten van Ptolemaeus, maar ook die van de mythe, die aan een overwolks en aan een onderwerelds gebied het aanzijn heeft geschonken, wat trouwens ook zijn 'moderne' voordelen heeft. De begrippen 'licht' en 'duisternis' corresponderen immers met begrippen uit de dieptepsychologie, als 'het bewuste' en 'het onderbewuste'. De romantische drijfveer komt in actie tegen een wereld die aan onze begeerte paal en perk stelt. We kunnen zeggen dat de wereld van de ervaring tegenover die van de droom komt te staan. Waarmee Slauerhoffs gedicht ook in de tweede categorie van Frye valt: een visionair gedicht van een balling. Ten slotte vindt een soort verzoening plaats tussen de religieus-mythische conceptie en de wereldbeelden van Ptolemeus, Copernicus, en voor mijn part dat van Newton erbij. Het rijk des lichts, niet minder dan dit van de duisternis, wordt hier opgeblazen tot de fysische sterrenhemel zelf. Maar in dit heelal is het weer de droom die het verlangen van de minnaar overbrengt naar de prinses, en die hem aanwezig *maakt* bij haar - hoe onbereikbaar ze verder ook is.

Heine.

Slauerhoff herinnerde zich hem misschien bij het schrijven van dit gedicht. De lezer althans hóórt in 'op vleuglen van verlangen' een duidelijke echo op 'Auf Flügeln des Gesanges'.

Met die regel begint, in *Lyrisches Intermezzo* (uit *Das Buch der Lieder*), het negende gedicht. Helaas levert lectuur van dat gedicht niets op voor het onze van Slauerhoff. Maar aan het negende gaat het achtste vooraf, en dat gaat zo:

*Es stehen unbeweglich,
Die Sternen in der Höh'*

[p. 63]

*Viel tausend jahr' und schauen,
Sieh an mit Liebesweh.*

*Sie sprechen eine Sprache,
Die ist so reich, so schön;
Doch keiner der Philologen
Kann diese Sprache verstehn.*

*Ich aber hab' sie gelernet
Und ich vergesse sie nicht;
Mir diente als Grammatik
Der herzallerliebsten Gesicht.*

Is het verkeerd te denken aan een nauwe verwantschap tussen Slauerhoffs sterrenmetafoor en die van Heine? Er is in ieder geval een breuk tussen de sterren en de filologen in het ene gedicht, en een breuk tussen de geliefden in het andere. Maar de sterren zijn onderling verbonden, en voor wie ze verstaat, niet onbereikbaar. In het ene gedicht bereikt de ikzegger ze door de aanblik van het beminde gelaat, in het andere bereikt de ikfiguur de geliefde via de sterren - per droom.

Invloed? Ik geloof dat deze metafoor tot zulke voorstellingen leidt als deze, die Heine en Slauerhoff oproepen, om niet te zeggen dat dergelijke voorstellingen door zo'n metafoor gedetermineerd zijn.

Verlangen en vrees, eenheid en gescheidenheid, ze zijn met elkaar verbonden door een sentiment voor 't oneindige, een instinkt voor het religieuze: antiquiteiten, survivals - een bijgeloof, voor mijn part van astraal-mythische aard. Maar bruikbaar genoeg voor romantici, en in dat opzicht vergelijkbaar met de mythologie van de renaissancist, die ook maar een handjevol goden nodig had, als hij buiten zijn Christendom en wetenschappelijke kennis om, uitdrukking wilde geven aan zijn verhevenste of huiselijkste gevoelens.

[p. 64]

22/3

*'Heusch niet alleen in De kellner en de levenden heeft Vestdijk zijn psychologie geheel en al uit de astrologie geput'.**
(H. S. E. Burgers)

Vannacht, op astrologisch nieuwjaar, opnieuw bij Grootstende aan huis, de grote wichelaar. Dat is natuurlijk meer dan voor een redelijk gesprek nodig is, en daar hebben we dan ook helemaal geen behoefte aan. Ik vraag hem me inzicht te verschaffen in de horoscoop van Vestdijk. Want ergens, maar ik weet niet meer waar, en heb geen zin het te verzinnen, spreekt Vestdijk van zijn 'verpeste Venus'. Wat ik praktisch zeker weet, is dat ik hier de aangehaalde woorden letterlijk citeer.

In ijltempo teken ik het op, wat Grootstende vertelt:

In Vestdijks horoscoop is Venus bedorven door Saturnus, die er bovenop zit: een lelijk scorpiaans conjunct, nota bene, een bevroren element, bevorderlijk voor contactstoornissen, en dus voor zijn individualisme. Geremde erotiek; opgeven van geluk; sceptisch, pessimistisch, afzijdig.

Mars in het derde huis: hardnekkige, nooit aflatende studie.

Neptunus in het zesde huis, dat trouwens sterk bezet is: sterke fantasie. Verdiept zich in het verleden, wat wijst op aanleg voor het historische. Steenbok in het tiende huis: langzaam naar boven klauteren.

De maan in Scorpio: dat maakt sarcastisch. Belangstelling voor het magische en occulte. Kan zijn emoties gemakkelijk verborgen houden.

Zijn ascendant is Stier, een Venusteken. Daaruit blijkt: hij wil iets bereiken, iets zijn.

Aan de hand van het zeer bruikbare en aan te bevelen *Astrologie* van Hans de Hoog-Castell werk ik thuis de gegevens verder uit. Daar staat over de stand van Venus en Saturnus in Scorpio: Venus in Scorpio: sterke seksuele gerichtheid. Bezitsdrang. Asociaal.

Saturnus in Scorpio: geremd en teruggetrokken. Sombere levensvisie. Argwanend en trouw aan arbeid waarvan de resultaten direct vrucht afwerpen.

*Uit een brief van 9-II-'65 aan schrijver dezes.

[p. 65]

Van belang lijkt dat Vestdijks Saturnus (angst, remming) zijn Venus (zoeken naar contact) frustreert. Er ontstaan tegenstrijdigheden: geremde erotiek, opgeven van geluk. Van belang lijkt ook die afzijdigheid, waar Grootstende het over had, dat sarcasme en die zin voor het historische - want ik ga het hebben over *Het veer*.

In *Vestdijk op de weegschaal* (Sijthoff, '72) liet ik zien, dat het gedrag van de zwerver bestaat uit dat switchen tussen Gods yrije natuur/en de gemeenschap die hem bedreigt, maar waar hij toch niet buiten kan: de horizontale spanning 'individualisme-collectivisme' of 'eenzaamheid-gemeenschap'. Er is onevenwichtigheid, humeurigheid, verregaande besluiteloosheid af te leiden uit dit gedrag, indien al niet door de zwerver zelf, dan toch door wie hem meemaken. Maar dat is Libra, of, nauwkeuriger, de zon in Libra. En dit Libraakenmerk vindt de nodige versterking in die scorpiaanse Saturnus, die trouw aan arbeid, die onmiddellijk vrucht afwerpt, en die daarom veel lijkt op ontrouw (nl. als het werk geen resultaat hebben zou). Saturnus hier is immers óók: opgeven van geluk, d.i. - in *Het veer* - het opgeven van de utopische natuur wanneer het te stil, en het opgeven van de samenleving met anderen, wanneer het te verdacht wordt. Zou het niet kunnen dat *Het veer* vooral een 'horoscoop in woorden' is, geprojecteerd op de dodendans? Dit laatste dan om bijzondere redenen, verrassende zelfs. Dus let goed op - al doen we niets ernstigs in dit spel met mogelijkheden.

'Ik ben groot en stoer van stuk', zegt de zwerver, 'en geloof in God noch gebod. Ook niet aan de duivel. Dit laatste, verenigd met bepaalde uiterlijke kenmerken (en een voorval tijdens mijn geboorte, waarover ik liever zwijg) hebben mij wel eens doen veronderstellen, dat ik zelf de duivel ben. Die andere veronderstelling is mij voorlopig nog te 'kras'.

Nu weer Hans de Hoog-Castell, die vertelt dat Saturnus, 'dikwijls voorgesteld als Satan - bij Judas hoort'. Het verhaal, na 1348 verteld, speelt zich voor, maar vooral in dat jaar af: in het jaar dat de plaatsen die de ikzegger bezoekt door de pest worden bedreigd, dat in het algemeen de communicatie tussen de mensen verstoord is, en in het bijzonder de mogelijkheden daartoe voor de zwerver letterlijk worden verpest: ook zijn Venus is door zijn Saturnus verpest, om Vestdijk nog maar es aan te halen. Vandaar dan ook die projectie, op de dodendans: de historische tijd (1348) geeft er aanleiding toe; de associatie Dood/Satan/Saturnus eveneens. Dat hij - de zwerver - die 'andere veronderstelling' van God te zijn nl; voorlopig nog te kras vindt, is een uit deze associaties voortvloeiende vorm van bescheidenheid. Ten slotte is dit verhaal toch eerder een ars

[p. 66]

vivendi dan een ars moriendi, - dat blijkt al uit het feit dat deze volgeling van Saturnus de ontmoeting met een slachtoffer van de pest jarenlang weet te overleven. Zijn overpeinzingen op het stuk van Duivel en God spannen de verticale dimensie, en hoewel hij in dit opzicht niet steeds van standpunt verwisselt, wordt hier toch ook een midden bereikt: het midden tussen Duivel en God is een mens, in dit geval déze mens: de zwerver wil hoe dan ook iets zijn: Stier als ascendant.

Stiermensen kunnen een geheim jarenlang bewaren: 'Ik moet erkennen dat ik vaak een bijgelovige vrees opwek in mijn omgeving. Ook hierover geef ik geen bijzonderheden (): ik wil geen wapens in handen spelen van mijn vijanden'.

Maar iets verzwijgen is ook Mercurius in Libra. Je moet het er in willen zien, - en met wat fantasie, d.i. met wat er in de tekst staat na het citaat kan dat ook best. Wat hier verzwegen wordt, is dat de verfijnde, amoureuze instelling tot anderen, de toenadering (zaken waar Venus over heerst) door tegenwerking van Saturnus tot niets leidt.

De zwerver spreekt van een 'voorbeschiktheid' en van het 'toeval' dat 'wellicht bedwongen kan worden', - hoe dit te duiden?

Eerst een andere vraag: Waarom die titel *Het veer* ?

Een veer is een verbinding tussen twee oevers - zoals een brug. En de glyfe voor Libra is een brug, 'een hoogst betrouwbare brug, een verbinding tussen het "ik" en de ander', zegt H. S. E. Burgers. En: 'Libra (7e huis) is halverwege de cirkelgang van de twaalf, "in het midden van de weg van ons leven" '.

De zon staat in Vestdijks horoscoop in Libra, zoals gezegd. De zwerver heeft misschien diezelfde zon in dat zelfde teken: als hij bij de oversteekplaats komt, is het een bleke oktoberdag (Libra: 22 sept. - 23 okt.): 'Ik maakte mijn laatste bocht; enkele lage huizen, vissersnetten, grote roeiboten op het land getrokken, drogende zeilen, duiden aan waar ik wezen moest. *De zon was als een witte schijf zichtbaar*; heel ver weg stonden bergketens *onder een onzeker licht* (cursivering aangebracht). Maar waar blijft de aanwijzing dat deze zon werkelijk in Libra staat? Oktober heeft 31 dagen...

'De hoofdweg boog zich geleidelijk tot naast de rivier, terwijl deze, alsof zij die weg, zonder kans op goed gevolg overigens, ontvluchten wilde, zich bijna tot een meer verbreedde. Verderop, belaagd door een beginnend bergland, versmalde zij vrij plotseling, het verval steeg. Op het breedste punt bevond zich een veer'. Wanneer je van deze beschrijving een plattegrond zou maken, zou het resultaat van die inspanning de glyfe van Libra tonen.

[p. 67]

Toch is er nóg een 'zon'. De zwerver komt met een aantal andere reizigers in de boot; zij zijn zijn planeten, kijk maar:

de zwerver - zon de boer - Jupiter
de koopman - Mercurius
de monnik - Uranus
de jongeman - Mars r
diens vrouw (zwanger = in schijngestalte) - maan
de dode verstekeling - Saturnus
de schipper - Neptunus
het meisje dat níet meereist - Venus
In kleine orde weerspiegelt deze gemeenschap de grote: zoals de mikrokosmos de afbeelding is van de makrokosmos.

'Neptunus in het zesde huis, dat trouwens sterk bezet is', zei Grootstende. Is het dan een buitenissigheid Neptunus op te laten treden als veerman van een schuitje vol? Het zesde huis: het huis van je beroep: zwerven 'is' schrijven: bijna een gemeenplaats.

Ik kom terug op Vestdijks Venus, waar Saturnus bovenop zit: 'Als ik een vrouw bemin (en daaraan is geen gebrek; in tijden van besmetting geeft ieder zich meer dan ooit aan de dienst van Venus over, en diegene heeft de meeste kansen, die met het boze op goede voet staat en dit, zoals ik, laat merken in zijn uiterlijk)... ' En voorts: '...mijn machtige beschermer achter of voor mij, *niet geheel ongelijk aan die overigens zo zacht stralende planeet*, waarvan ik de naam reeds noemde, welke zich beurtelings voor of na de zon, als morgen- of avondster met het grote licht verbreedert'.

Men kan hier veel uit halen: Saturnus, verbreederd met het duister en de dood; Venus, verbreederd met het licht en het leven; en - in Vestdijks horoscoop: Saturnus verbreederd met Venus, waarmee de gecursiveerde zinsnede verklaard is. Het is duidelijk dat dit 'schema' dienst doet als het lotsontwerp van een prototype; de zwerver is een 'dubbelganger' van de auteur. Nee, de zwerver is geen duivel, geen God, maar een mens met een noodlot, en één die dat noodlot liefheeft (de voorbeschiktheid, het toeval).

Laat ik nog terug keren naar dat sarcasme, die afzijdigheid, zo kenmerkend voor Vestdijks horoscoop. Eén citaat voor beide:

'Zeker staat mijn houding, wat baatzucht betreft, achter bij al wat ik zo bij de lieve medemens opgemerkt heb'.

[p. 68]

Ten slotte: wat is de strekking van deze novelle?

De zwerver vindt de dode en springt aan wal; hij jaagt zijn planeten voor zich uit; het meisje en de schipper distancieerden zich al eerder van hem. Symboliseert deze dodendans dat de ikzegger zijn geloof in de astrologie opzegt?

In ieder geval symboliseert het een wending van het ene af (de verstoktheid van het ik) naar het andere toe (het nieuwe ik, het *Zelf*). Ga maar na: 1. de zwerver, aan deze kant van de rivier, die alleen maar schepsel is, achtervolgd door zijn lieve medemens; 2. de zwerver in de boot, die tegenover de anderen, tegenover de geestelijke vooral, zijn persoonlijkheid bevestigt, en 3. die, aan de overkant gekomen, zich ontpopt als een autonoom individu.

Deze driedeling is kenmerkend voor de astrologische fasen in de menselijke ontwikkeling: schepsel, Ik, schepper van een eigen wereld (het *Zelf*). De driedeling is ook in vrijwel alle proza van Vestdijk (voor zover het verhalend is) aanwijsbaar. In *Het veer* duidt deze opbouw vooral ook aan, dat de zwerver, Vestdijks 'double', iets bereiken wil: de werking van Steenbok in het tiende huis.

Toen ik *De open ruimte* schreef, wist ik niet dat *Het veer* o.a. opgevat kon worden als een in woorden gebrachte horoscoop van de auteur. Maar dat het een *beslissende* novelle was, besefte ik toch wel. Uit *De open ruimte* vis ik een zelfcitaat, enigszins aangepast aan mijn behoefte aan een 'stelling':

'De novelle *Het veer* is exemplarisch voor de wijze waarop Vestdijk de oorlog doorkwam.

Ver voor de oorlog wist de visioenaire Vestdijk hoe het mystisch-introspectieve type handelen zou, wanneer de omstandigheden zich tegen hem zouden keren'. Dat is geen 'literaire' kritiek, maar die weg brengt me dicht bij de geest van waaruit geschreven werd en bij het daaruit voortspruitende vormgevoel (wat wel iets literairs is). Ook in de tijd dat ik *De artistieke opbouw van Vestdijks romans** schreef, wist ik niet dat die opbouw overeen kwam met een die zo kenmerkend is voor de drie astrologische fasen, al begreep ik ook toen wel, dat die opbouw beslissend was voor Vestdijks verhalend proza.

Bepaalde ideeën stonden me, toen ik die hier genoemde opstellen schreef, niet helder voor ogen. Maar wat je niet helder ziet, druk je uit in een persoonlijk symbool. Natuurlijk kun je later, bij meer inzicht, aan dat

*zie pag. 129-136

[p. 69]

symbool een steeds universeler betekenis afdwingen, - een betekenis die - ons niet bewust - al in het eerste optreden van dat symbool stak.

Mijn stelling uit *De open ruimte* houdt de betekenis van *Het veer* als lotsontwerp in. Maar dit zo stellig uit te spreken als me nu mogelijk, nee: noodzakelijk lijkt, kón toen niet. Een lotsontwerp, een horoscoop in woorden: het is meer dan een hypothese; het is óf een feit, óf paranoia, Sinngebung des Sinnlosen. Maar als ik de denkbeweging tijdens het bezig zijn met deze stof na ga, moet ik als objectief waarnemer van mezelf vaststellen, dat ik nergens fantaseer.

Hoe minder de realiteit een onwaarschijnlijk lijkende 'theorie' tegensprekt, hoe meer die theorie, die symboliek, de waarde krijgt van een bruikbaar program. Maar dan kan het ook niet anders of die symboliek wordt wezenlijk functioneel wanneer de werkelijkheid (hier: de tekst) de theorie toelaat of zelfs bevestigt.

Mijn 'stelling' spreekt over Vestdijk als over iemand in een (te verwachten) werkelijkheid (de a.s. oorlog). Ik vind schrijven over jezelf in de werkelijkheid dan ook geen misleiding van de lezer. Wie kan zich een lezer voorstellen, die uit het oog verliezen zou, dat hij bezig is met een bundel bedrukt papier? De zwerver vereenzelvigen zou met Vestdijk, in plaats van een double in hem te zien; Piet Paaltjens verwisselen zou met François Haverschmidt? Wie deed ik dan een lol, als ik zeggen zou, dat schrijven niets met de realiteit van doen heeft? Een lezer? Mezelf? Ik deed alleen het *idee* een lol; en daarom vergeet ik het ook niet, dat de werkelijkheid mijn onbedreven pen bestuurt - tegen beter weten in.

[p. 70]

28/3

Piet Paaltjens' *Snikken en grimlachjes* verscheen in 1867, - Baudelaires sterfjaar. De tijd was er een voor gedoemde poëten; maar was Piet Paaltjens er een? Of schreef hij alleen maar 'studentenpoëzie'?

Ik zoek ze op in Van Dale, - de woorden 'snik' en 'grimlach': Een 'schokkende beweging waarmee *heftig en onderdrukt schreien* gepaard gaat' is het een, en 'minachtende, bittere of boosaardige lach' het ander. De cursivering in de eerste omschrijving is van mij; want die woorden scheppen een amplitude die heel het gebied van meelijwekkende smart bestrijkt, - dat deel van romantisch verdriet, dat niet onder de noemer 'grimlach' valt. Gevoelens van aanhankelijkheid tegenover gevoelens van jaloezie; narcisme tegenover gekwetste eigenliefde; onbeantwoorde liefde, - liefdewraak.

De titel geeft aan dat Piet Paaltjens' libido vooral oraal gefixeerd is: 'De gestalten die mijn muze schiep,' zegt hij in het voorwoord bij de eerste druk, 'zijn louter tot menselijke gedaanten gestremde onregelmatigheden in mijn spijsvertering'. Kussen, woordbreken; drinken, (vuur-)spuwen; verlangen naar de boezem van een vrouw, onmacht zich uit te zeggen; eten, smoren; zingen, vloeken; zwijgen en bluffen zijn veel voorkomende zaken in zijn poëzie. Leed te over dus!

Maar weigert Piet Paaltjens dat leed, dan is dat om zich ervan te overtuigen dat de rampen van de wereld ons zelfs genoeg kunnen verschaffen. Bij dit soort depressies - veroorzaakt door de frustraties van orale wensen - grijpt de zanger soms naar de drankfles, maar vaker nog wapent hij zich met zijn grimlach - de 'mannelijke' kant van zijn pessimisme (of van zijn humor, als men wil: humor veronderstelt altijd het grootste ongeluk). Het is merkwaardig dat de vrouwelijke kant van zijn wezen - het snikken, schreien, wenen - eerder orale lustgevoelens zijn dan het tegendeel: ze brengen hem in een staat van euforie.

Hoe eenvoudig Piet Paaltjens' poëzie ook lijkt, ze is moeilijk. Niet door het taalgebruik, niet door een ingewikkelde zinsbouw, maar vooral door zijn humor met dubbele bodem. De ironie die opklinkt uit zijn gedichten kritiseert de emotie waar ze uit opbloeide. Een pseudotautologie, - nee:

[p. 71]

een paradox: De ironische romanticus is een nonconformist die zich als nonconformist voordoet. Zijn werk is het van de boosheid een deugd te maken. Achter het zangerig masker van de geniale nietsnut beseft men de diepe melancholie en de wanhoop, die niet Piet Paaltjens karakteriseren, maar François Haverschmidt. Spontane gevoeligheid en openheid pasten niet in zijn tijd waarin het streven naar het hogere en naar fatsoen identiek was met harde agressiviteit en onderdrukking van het persoonlijke. Piet Paaltjens vond uit dat de uiting van gevoelens - althans tijdelijk bevrediging schonk. Dat hij in zijn contact met anderen zijn gemoed het zwijgen op moest leggen, lag minder aan hem dan aan de wereld die toen de bindende werking van het vrouwelijke element miskende.

Piet Paaltjens' cyclus 'Immortellen' is een fictieve bloemlezing, door Haverschmidt samengesteld uit het oeuvre van de legendarische poëet. De nummering van de gedichten doet hiaten veronderstellen. Maar die zijn er niet. De gegeven volgorde representeert de ontwikkeling (de breuken daarin) van de psychologie van de dichter. Zijn onbestemde gevoelens (I, III) richten zich aanvankelijk op een pantheïstische beleving van de natuur. Vervolgens op een boezemvriend (IX, XVI, XXV), maar in beide gevallen treedt de teleurstelling spoedig op. In de derde fase flakkert de hoop weer op: een meisje komt ter sprake (XXXIII, XLIX, LX, LXXII).

Maar in LXXII loopt ook deze episode op een frustratie uit, en van dan af richt zich de creativiteit van de dichter op destructie (LXXXIII, LXXXIV), op zelfdestructie (XCVI) en

dus ook op de destructie van de creativiteit zelf (C).

Uit honderd gedichten er *dertien* te kiezen: dat tekent de romanticus die François Haverschmidt is.

Dertien. Het is niet al te veel, - laten we meteen maar es zien, een voor een.

I - De maan die hier ter sprake komt, stelt de droeve dichter aansprakelijk voor diens stroom van gevoelens. Zoiets is dodelijk. Het defensie-apparaat komt in werking: de dingen, ook de maan, worden op zichzelf terug gewezen en de ikfiguur pretendeert te weten, waarom hij weent.

*Sonne, Mond und Sterne lachen,
Und ich lache mit - und sterbe*

schreef Heine, - een citaat dat boven de 'Immortellen' had kunnen staan.

III - Het blijkt meteen al dat het element 'snikken' in de klasse 'euforie' valt. De opluchting die het snikken brengt, is groot genoeg om af te zien

[p. 72]

van afweermechanismen: de pretentie de oorzaak van de aandoening te kennen, wordt in dit gedicht opgegeven:

*Voor alles is er een oorzaak,
Maar hebben mijn tranen een bron?*

Wie het causale denken critiseert en die kritiek meteen betreft op het eigen leed, houdt alleen het 'oceanische' gevoel over, waar het ik in oplost. Maar het is een staat van nonverbale extase, die niet blijft:

IX, XVI, XXV '- Het ik zoekt een nieuw houvast. Deze keer in iemand die als 'alter ego' zou kunnen dienen. Deze drie gedichten zijn narcistisch: het vrouwelijke - de gevoeligheid voor trouw, geur, klank - wordt natuurlijk juist in deze aan een vriend gewijde verzen sterk benadrukt.

In XXV spreekt Piet Paaltjens voor het laatst van valse vrienden - oorzaak van zijn gevoelens van onlust, die het tegendeel ten gevolge hebben van zoiets als een 'oceanisch' zich vergeten, zoals blijkt uit:

XXXIII -

*Mijn hart was toegevroren,
Mijn tranen vloeiden niet meer.
Toen trof mij haar gloeiende blikstraal,
En de wateren ruisten weer.*

*O ware ik toch verdronken
In den bitterzilten vloed!
In liefdetranen, hoe brak ook,
Te smoren, is honingzoet.*

Men kan niet tweemaal in dezelfde oceaan staan. Maar tranen hebben een bron, dit keer, en de zangerige gevoelens een naam: liefde. Er is een nieuw object voor zijn psychische energie: het meisje dat in dit gedicht wordt aangeduid met niet meer dan het woordje 'haar'. Er is bovendien nog sprake van 'licht' in dat woord 'blikstraal'. Trouw, geur, klank, licht - nieuwe trouw. Zo'n kringloop in vier elkaar opvolgende gedichten wijst op continuïteit, op *reekspoëzie*.

XLIX - Nog altijd onttrekt het lieve kind zich aan onze profanerende ogen. En ze wordt ook hier maar één keer genoemd; met het woordje 'zij', - cursief, in de eerste druk.

[p. 73]

LX - Voert een aantal buitenstaanders ten tonele, die getuige zijn van het noodlot dat de gevoelige minnaar treft. Orale onlustgevoelens hebben hun merkbare gevolgen: Jongmans maakt zich zorgen over de vermagering van het slachtoffer, en Vader Muller, die daar nog iets aan had kunnen doen, ontzegt hem integendeel de tafel.

In dit gedicht wordt iets van het uiterlijk van het meisje prijsgegeven: 'hare grijsblauwe ogen'.

Het is opvallend dat haar uiterlijke verschijning - hoezeer ook daarvan de meest lichaamloze aspecten worden geaccentueerd - juist ter sprake komt; als de buitenwereld zich in het gemoedsleven van de jonge held mengt.

LXXII - Toont ons met middelen van grote verstechnische inventiviteit en taalplastiek het meisje ten voeten uit:

*Wij zaten met ons vieren
In den tuin van de sociëteit.
'Kijk, jongens/' riep SAND, 'wat passeert daar
Een eeuwig knappe meid'.*

Elkaar per regel afwisselende metra: een jambische driervoeter in het eerste en vierde vers; een drievoetige anapest in het tweede, en een drievoetige amfibrachys in het derde vers. Een functionele cesuur in het derde vers, met een mooi, onbeholpen verseinde (*daar*), dat de verwachting van een gladlopende strofe prachtig frustreert: een mooi voertuig voor de depressies die de dichter te wachten staan, en die de lezer nu al ziet aankomen. Want nu zij in het publiek verschenen is, nog wel in de 'in-group' van de dichter (al is die groep door hem niet ingewijd in zijn geheim), blijkt alle hoop voor hem verloren.

Wanneer een geheime liefde uit de verborgenheid treedt, is die liefde de liefde niet meer. Ze vervlakt en verboert. Ze plaatst de uitverkorenen niet meer boven de mensen (en buiten de wet).

Piet Paaltjens moet het inmiddels wel plezier doen, dat dit lot nu het meisje en die luitenant beschoren is. De andere kant van de liefdeklacht is nu eenmaal het leedvermaak - alleen zo wordt de snik tot grimlach.

LXXXIII - Nu de hoop de bodem is ingeslagen, is het met zijn streven naar het hogere gedaan. Hij wil niet in bescherming worden genomen tegen de vijandige wereld, maar levert zich praktisch weerloos aan burgerlijke kritiek uit. Zijn verzet geldt niet langer de medestanders (de maan uit I), maar de welwillende outsider. Hij doet hier bewust (en dat is

[p. 74]

anders in III) afstand van alle afweermiddelen, verbindt zich met wie hem belasteren, - d.i. met hen die zijn legende *verwerklijken*. Er is blijkbaar een samenhang tussen creativiteit en het kwade (zegt Rodenko in zijn *Gedoemde dichters*).

Voor Piet Paaltjens is de liefde onbeantwoord gebleven; nu is de dood het alternatief. Zijn creativiteit wordt destructief: scheppend nihilisme, totale misantropie, om Hermans te citeren. En de zin van de vernietigingsdrang is hier de zelfdestructie. In de tweede strofe plaatst hij zich tegenover de gevestigde orde, die zijn ondergang bevestigen moet.

LXXXIV - Hier wordt de poging ondernomen van de boosheid een deugd te maken. Het is een duidelijk zelfoffer, dit verlangen naar de dood, - een eerste stap om de katabasis mogelijk te maken.

De ironie die in de laatste regel klinkt, maakt het streven naar zelfvernietiging allerminst ongedaan.

XCVI - De clou van beide voorafgaande gedichten. De dood van de dichter moet het

leven schenken aan de 'mythische' gestalte, moet de 'mutatie' brengen. Maar dan heeft Piet Paaltjens met de poète maudit gemeen - al mag hij dan in alle andere opzichten van ze verschillen - dat ook voor hem de katabasis èn de dood èn de mutatie betekent. Het is waar dat de dichterlijke intentie van Piet Paaltjens zich aanvankelijk richtte op de natuur, toen op de Ander, - een vriend, een meisje. Maar toen de vernietigende macht vaardig werd over zijn creativiteit, richtte die zich op die creativiteit zelf - in C -. Misschien overtreft de bleke zanger daarin nog tal van poètes maudits. Want van hen zegt Rodenko dat zij zich w.i.w. richten op de creativiteit zelf, op het woord, op de geheime wetten die aan het creatieve proces ten grondslag liggen, maar nergens zegt hij, dat het de poète maudit er om te doen is, die creativiteit ook te vernietigen - iets waar Piet Paaltjens in ieder geval wel moeite voor deed.

[p. 75]

1/4

De *Tijgerlelies* - die cyclus van vier gedichten, die elk de naam van een aanbedene dragen - om dit opstel over Haverschmidt te besluiten.

Evenals de *Immortellen* is ook deze cyclus typische *reekspoëzie*. Het ene gedicht houdt immers voeling met het andere, doordat het op een antithese is gebouwd, die in het andere gedicht, onder een ander aspect, opnieuw wordt uitgewerkt.

In 'Aan Betsy' zien we hoe zij vervoerd wordt door alcohol, terwijl de minnaar in vervoering is door de betovering die uitgaat van háár. Het gedicht is een romantische fantasie, waarin geen poging wordt gedaan de droom tot werkelijkheid te maken.

Dat ligt in 'Aan Rika' andersom; daar is het een geboden mogelijkheid, die in gedachten tot in het absurde wordt bekeken. Fantasie en werkelijkheid, hier zover uiteen geplaatst, houden elkaar in 'Aan Jacoba' in evenwicht. De realiteit verstoort de wens (d.i. het lijden van de poëet wordt verdrongen). In feite hebben we hier de meest reële visie op de werkelijkheid. Maar waar Piet Paaltjens in drie van deze vier gedichten als verleidingstactiek de leus 'Kijk, hoe ongelukkig je me maakt' hanteert, daar doet hij Jacoba de belofte: 'Ik zal je gelukkig maken' - zoals men weet, een tactiek die vooral succes heeft bij schandknepen en lichte meisjes. Dat werpt wèl een licht op Paaltjens' waardering voor vrouwen met geest, voor blauwkousen (vergelijk zijn kritiek op het Weeuwte van Stavoren en op de pseudofriezinnen in Parijs, in de *Inleiding*).

In 'Aan Jacoba' moest hij, onder invloed van praktische noodzakelijkheid, zijn edele strevingen en idealen onderdrukken. Maar die verdringing geschiedde blijkbaar veel te geforceerd. In het gedicht 'aan Hedwig', de meest romantische der *Tijgerlelies*, dringen die idealistische strevingen tenminste weer naar de oppervlakte, in hun poging bewust te worden:

*Wat nu een kerkhof in mij is, was, lang geleên
Een vrolijk marktplein...*

Hier is de katabasis - de afdaling in het onbewuste, waaruit men herboren wordt, òf waar men in blijft steken.

[p. 76]

Wat is nu het raadselachtige in het verschijnsel Haverschmidt/Piet Paaltjens?

Volgens Alexander Mitscherlich bestaat er geen causaal verband tussen gevoelens en gevoelsuitingen, in die zin dat er eerst een gevoel is, dat vervolgens wordt geuit. Er is een veel sterker eenheid: gevoel is altijd ook een vorm van gedrag. Maar dan is natuurlijk ook de relatie tussen Haverschmidt en diens uitstroming van het subjectiefste in poëtische vorm bijzonder hecht. Om die band voor het oog van de wereld verborgen te houden, wordt in de verbinding 'Haverschmidt-poëzie' de schakel Piet Paaltjens ingelast. Het effect is dat de band tussen Haverschmidt en zijn gedichten losgelaten schijnt te zijn, terwijl juist integendeel die afstand door de inschakeling van een alter ego sterk wordt verkleind. Want in hoever is Haverschmidt niet medeplichtig aan datgene waarmee Piet Paaltjens spot? Bij ironie stelt de spreker zich schijnbaar op het standpunt van zijn tegenstander, maar hier dient men zich toch af te vragen of Haverschmidt niet wezenlijk het standpunt van Piet Paaltjens deelt - m.a.w. dat hij pas ironiseert, wanneer hij zich (schijnbaar) tegenover Piet Paaltjens plaatst.

En tóch: wie *Snikken en grimlachjes* leest, verdrijft de ware auteur. Geen mens denkt bij deze lectuur aan Haverschmidt. Men brengt de fictie tot leven, als zou het om studentenpoëzie gaan in de mythe van Piet Paaltjens. In die mythe kan het romantische van deze poëzie pas functioneren, zonder dat het 'vreselijk geheim' wordt prijs gegeven, zonder dat het innerlijk conflict door derden kan worden geridiculiseerd. De lezer reageert conform het opzet van de dichter. Pas bij de naam Haverschmidt stelt die lezer zich een paar vragen, omdat hij toevallig iets van die Haverschmidt weet.

De ironie onthult én verbergt de dikdoenerigheid en het theatrale van deze dichtkunst. Het heeft alles te maken met Haverschmidts gevoel van misplaatstheid in de gemeenschap en met zijn poging de mythische gestalte, waarvan hij zelf de vader was, te verwezenlijken in zijn poëzie. Over Haverschmidt komt men dan ook pas te denken, als men de zin overpeinst van het gedicht dat hem en zijn mystificatie in een licht plaatst, even ondoordringbaar als, en misschien identiek met het duister: *De zelfmoordenaar*.

[p. 77]

2/4

Een licht, identiek met het duister, zei ik. Zág ik een mirakel? Welnee, meer dan ooit was ik veroordeeld tot zitten op jenever en literatuur. Maar toch ontmoette ik hem, Lucifer, - deze van wie Vondel gezegd heeft, dat de straal van Gods gezicht zijn duisternis verraden had. En ik ontmoette hem bij Lucebert, of all people, in een licht dat *als* de duisternis was; maar daarover later. Of nee, toch nog even dit: dat er in *Nympholalie* een meisje zegt: 'Het licht is zo *dik*'. En in een gedicht zonder titel zegt Lucebert zelf:

*Het licht is dichter dan
het lichte gezicht van de mens*

En spreekt hij in dat gedicht niet van de 'heugenis' en van andere uitzichten, even curieus als platonisch? Terug dan, terug naar vandaag, naar toen - tegen de tijd in: niet alles moet verloren gaan.

Want natuurlijk ken ik mijn verleden wel, en beter dan mijn ouders, wanneer het me aanwaait in een geur, opschrikt in een geluid, verheugt in een gebaar. Eens was ik gehéél wat ik was, eens wist ik van geen tekortkoming of gebrek, had ik nog niet het besef dat ik, wat ik ook ondernemen zou, geen sporen na zou laten in dit leven. Dat ik bij alle inspanning geen ziel zou weten op te roepen in de mensen met wie, noch in de stof waarmee ik werkte. Want vrijheid woonde toen in mij. Ja, de oorlog droeg er niet weinig toe bij dat ik het gevoel van onderworpen te zijn, kon behandelen als een nietzeggende bijkomstigheid, *omdat* ik die vrijheid ieder moment kwijt kon raken. Omdat ze een lichtzinnigheid in de hand werkte, die ik voor de oorlog nooit gekend had, en die met de onverhoedse vrede plotseling weer verdween. Een onbeschrijfelijk gevoel van verbittering en vrolijkheid leeft weer op in mij, als ik me bedenk dat het de vijand was, die mijn vader achter slot en grendel sloot; die de schooldeur voor mijn nieuwsgierige neus dichtsmeet, en die mij mijn gang liet gaan, zwerfend van kampong tot kampong. Een vrijheid die me in aanraking bracht met de Indonesische jeugd, van wie ik de kunst van het fokken van kemphanen afkeek, maar vooral ook van het gokspel erbij. Wat moet er van mij worden, nu, zonder dit, of zelfs maar zonder de idee van de levende mogelijkheden, die moed van

[p. 78]

toen? Nooit meer zou ik met zoveel bluf en kostelijk gemak mijn geld verdienen... in een van die kampongs ontdekte ik tijdens mijn strooptochten het eethuisje dat Nina, onze vroegere kokki, begonnen was, en altijd als ik er binnen ging, kreeg ik iets uit schotels die haar geheim volledig bewaarden. Natuurlijk herinnerde ik me op zulke momenten de waarschuwingen van mijn ouders wel: dat het een vieze troep was, die weinig meer in het vooruitzicht stelde dan tyfus, de bubo en de sief. En ze hadden gelijk die ouders van mij, want wel degelijk liep ik van die vreterij een dysenterie op, die me nog lang heugen zou. Maar hun praatjes sloegen verder nergens meer op, wanneer ze zulke uitspraken verbonden met hun afkeer van inlandse tafelgewoonten. Alsof zij - in weerwil van hun leer - hun *toebroek* niet volslagen oneuropees van het schoteltje slobberden: alsof men van een schoteltje anders dan slobberen kon! Waarom werkten zulke inlandse gewoonten zo aanstekelijk op mij, dat ze thuis moesten worden afgeleerd en bestraft? Wat begreep ik het goed, dat je bv. na het eten een stevige boer moest laten, ten teken daarvan dat het eten je weer zo voortreffelijk had gesmaakt.

Maar ik in ieder geval verwierf een nieuwe vrijheid toen ons aangezegd werd dat we onze woning binnen 24 uur moesten ontruimen voor een Japanse admiraal. Of waren het alleen zijn geisha's maar? Dan waren het de enige die ik ooit te zien kreeg in mijn leven, en ja, met hen had ik ook wel, zonder zo'n Japanees te zijn, mijn onontkoombare ondergang in Romeinse stijl willen vieren. Wij vertrokken met achterlating van veel dat

onnut is, wanneer het om het hogere gaat. Romantisch was het zonder twijfel, en het verlies van alle overtolligheid heb ik nooit echt betreurd: wie hecht aan geciviliseerde onbruikbaarheid? Plezier vond ik toch vooral bij mensen, die ik vroeger meed, toen mijn gevoelens voor hen nog systematisch met onwelwillendheid en geringschatting werden gevoed. Maar dat was nu allang niet meer het geval. Ik geloof dat de leegte, die ontstaan was door de afwezigheid van mijn vroegere leermeesters, veilig of onveilig in concentratiekampen geborgen, gevuld werd door die vrije omgang, die van geen subordiatie weet - die wankele vrijheid, die me dingen deed ondernemen, die ik onder normale omstandigheden nooit zou hebben aangedurfd. En nog steeds, door die conditionering, verbaas ik me over hen, die iets dat ze willen, verzaken, omdat hun verlangen ernaar ze juist het doen ervan verbiedt.

Ik moet de lezer die uit het voorgaande de indruk kreeg, dat ik wel begreep waar het in een oorlog om te doen was, teleurstellen. Ik was een volslagen nul. Op het stuk van oorlog en vrede wist ik van toeten noch blazen.

[p. 79]

Laat mij van alle oorlogsherinneringen die in mij om voorrang strijden, er een verhalen, die, de uiterlijke verschijnselen ervan in acht genomen, wel weinig indrukwekkend is, maar die een aardig beeld geeft van mijn onschuld en gebrek aan zin voor de realiteit.

In ganzenorde, een grote tussenruimte bewarend, moesten de Ghurka's tegen de helling op, om de opstandige Indonesiërs uit het grote regeringsgebouw te verdrijven. Het geknal begon opeens. Ik klom op een muur om de belegering in haar geheel te kunnen overzien. Gevaar zag ik niet. Wie zou daar, op die veilige hoogte nog aan gevaar kunnen denken? Kogels, scherven vlogen voorbij, soms over me heen, met fluitend geluid. Ik kon er werkelijk alles zien. En ik moest ook wel, want als ik niks zag, gebeurde er misschien ook niets. Dit waren immers de bevrijders, die daar liepen, en dat interesseerde me eigenlijk geen lor, maar het was nog nooit vertoond, dit schouwspel, en dat hield in dat ik onkwetsbaar was, dat ik dus nooit zou kunnen sterven, - daar nog wel het minst!

Snel viel met de schemering de stilte in, toen de soldaten met hun gevangenen - de handen in de nek - terugkeerden naar hun kamp. 't leeggeschoten gebouw, met zijn als aan een satéstok geregen sierdaken, stond er nogal onschuldig bij, al stak uit een raam op de bovenste verdieping een tot zwijgen gebrachte mitrailleur.

De volgende morgen - voor zessen nog - ging ik in de korte schemering op onderzoek uit. En toen vond ik hem ook, mijn peloppor, tegen de met gras begroeide glooiing van de smalle stroom, op zijn rug, zijn kop half in het water. Op zijn heup, half bedekt door zijn hand, een grote, zwart glanzende plek: een pistool?

Ik moest het hebben. Ik liet me met kloppende keel van de helling glijden. Daar reikte, terwijl mijn voet steun zocht tegen het lijk, het zware, onbewegelijke, naar het wapen, het zwarte! En daar loste die plek zich op in het woedend gegons der vliegen, die de dodelijke, zwarte wond bedekten, waar ik mijn vingers in stak. Toen pas, en de vrede was nog maar net begonnen, zag ik, in volle helderheid het ongerijmde dat me verlamde, en dat, dat besefte ik in een wit flitsend licht, niet alleen *mijn* leven uit zijn baan geslingerd had.

[p. 80]

10/4

Laten we de mythe van Narcissus es opblazen tot die van de gevallen engel. Aan de uiterste grenzen van het Rijk des Lichts, daar waar de zwaartekracht Gods het geringst is en de aantrekkingskracht van de materie zich al doet gelden, bevindt zich de engel: een beetje eigenwijs, een tikkeltje onwetend, niet al te best geïnformeerd over het bestel waarin hij leeft. Zo, gelijk Narcissus in het water schouwde kijkt onze engel in die blinkende materie, over de schoonheid waarvan Vondel ons bericht in de aanhef van zijn Lucifer. En evenals Narcissus verliefd werd op hij wist niet wie daar in die spiegel, werd onze engel verliefd op die hemelse afglans die hij niet kende, maar die schuil ging in zijn eigen wezen. Is niet van die hoogte uit bekeken, de stof voor de geest die er zich in verdiept als een spiegelend water, dat de geest het beeld terug geef dat hij uitstraalt?

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

: water, dat de hemel weerspiegelt en hemel en aarde tot één diepte maakt! Onze engel laat het Rijk des Lichts op het spiegelbeeld waarvan hij zich verslingerde, achter zich en dompelt zich in de stof - niet anders dan Narcissus het deed, toen die zich voorover boog om zijn spiegelbeeld met een kus te begroeten.

Wanneer we ons bezig houden met de poëzie van Lucebert, vermoedt de psycholoog in ons opstandige gevoelens tegen de vaderfiguur, de Vorst des Lichts, èn een streven om zich met de moeder, moeder Aarde, te verenigen: een 'blow-up' van het Oedipus-complex en een radikalisering ervan: de bevestiging van het aardse, het 'volle', houdt de ontkenning van het hemelse, het 'ledige' in. Het lichaam is alles, de geest niets. Hoe dieper de engel afdaalt, des te lichamelijker wordt zijn taal, en zijn taal wordt pas werkelijk lichamenlijk, wanneer hij afdaalt tot in het ingewand der aarde,

[p. 81]

wanneer dus de engel tot Orphuis metamorfoseert.

Orphuis speelt een belangrijke rol in het werk van Lucebert, niet alleen in zijn gedichten, ook in zijn beeldend werk. In zijn poëzie komt hij op onverwachte plaatsen voor (evenals Lilith; zie voor de Lilith-verschijningen in zijn poëzie mijn boek *Met de gnostische lamp*, Bzztôh, 1979). Eén voorbeeld: in *Elegie (Van de afgrond en de luchtmens)* lezen we:

*altijd één gedachte één bedoelen had mijn geest:
nog eens en dan voorgoed een nymph te kweken van een furie ofwel
te ontlokken een zuivere schim aan een vervuilde schepping*

Wie spreekt hier? De engel? Orphuis? Beiden, want er is geen verschil tussen de een en de ander: Orphuis *is* deze luchtmens, de ontkerstende, de marxistische engel: de zoon die zich aan vaderlijke straf onttrekken wil en moeder (Aarde) tracht te zuiveren.

[p. 82]

14/4

Morte, assai dolce ti tegno...

(DANTE)

Toen ik de school binnenkwam, wenkte de conciërge even: een telefoontje. Ik luister. Een paar tellen hangt het raam uit het lood en het grasveld erachter komt eventjes overeind te staan. Verder gebeurt er niets, zelfs niet als ik zeg dat hij dood is. Ik vertrek gewoon. Vertrek op deze morgen van deze vrolijke dag. De vrolijkste dag in het jaar tot voor kort, - mijn moeders geboortedag.

Ik heb nog narcissen voor hem gekocht. Een beetje dwaas zou dat zijn, als het vandaag vandaag niet was.

In trance volg ik de zuster die een trap afloopt, en nog een. Naar een deur, die met een sleutel open moet. Een donkere zaal, zonder ramen, met maar zes bedden aan één kant, van elkaar door gordijnen gescheiden. Hij is er niet alleen, merk ik wel. Ze loopt op het eerste bed af, slaat een laken terug, en dan ben *ik* alleen. Ik druk haar de bloemen bij het weggaan in de hand: ze legt ze aan zijn voeten, waar ze horen.

Ik zie hem weer lopen, daar in dat zaaltje: hij doet er alsof hij thuis is, en gezond; hij handhaaft zijn tempo. Nee, we zeggen niet veel tegen elkaar, dat deden we nooit. We kijken elkaar es aan, trekken een grimas, ijsberen wat op het zonnige terras, en als er een verpleegster komt, met zo'n kar, vragen we om koffie. Raadsels zijn er niet. We zien allebei heel duidelijk in dat alles vergankelijk is, dat niets blijft, de zekerste dingen nog het minst. Kijk, de zon gaat weg. Het uur loopt af. Zo dadelijk stap ik op. We zouden elkaar dan best es willen omhelzen, maar wie van ons krijgt dat voor elkaar? Het was er te laat voor, toen al, en nu, nu ben ik voor eeuwig te laat. Ik raak hem aan. Niets in de wereld is er zo koud.

Ik loop de tuin door, langs de eindeloze rijen narcissen. Ik heb zijn jas, zijn tas bij me. Ik mag verdrietig zijn. Maar dan: hoe komt het dat zich juist nu de herinnering aan moest dienen van een jeugdervaring, die tientallen

[p. 83]

jaren in mij begraven heeft gelegen, als was zij dood?
Batavia.

'Ja, maar waar? Wanneer?

In een park, tussen huis en school. Voor de oorlog nog. Hoe heette het? *Heveapark*: hoe kon ik het vergeten! Een klein park, driehoekig van vorm, met bougainvilleastruiken, groter dan bij ons in de tuin. Er was daar in het midden - waar de paden elkaar moesten kruisen - een machtige haag, die, de omtrek van een bloemmotief volgend, een waterbassin insloot. Een bron. Een erotisch plekje, ik kan niet anders zeggen, en ook toen al voelde ik dat zo aan.

Bezoekers trof je er zelden of nooit op deze schaduwloze uren na school, maar nu was er toch iets aan de hand. Vanachter 't groen klonk geroep, een schel geluid, dat door obsceen gelach beantwoord werd, als was daar een mannenkoor aan het repeteren. Ik haastte me naar de toegang van de haag, en ja hoor, daar wezen de koorleden elkaar op een vrolijke meid, liggend in het water, bij de fontein. Haar gitzwarte, overlange haar dreef. Ze rees op toen ze me zag; ze was spiernaakt, ik vond haar mooi. Ze lachte luid en maakte heftige bewegingen met haar bekken: een schandelijke vertoning, die me niettemin vervulde met een angstaanjagend gevoel van geluk, o kort maar, - te kort. Want toen ze stappen nam, opeens, om mij te betrekken in haar onbegrijpelijk gedrag,

ontvlood ik mijn tuin, nagejaagd door lachsalvo's en de echo daarvan. Ik was elf, bedenk ik me. Mijn mooie gekkin kon nauwelijks vijf jaar ouder zijn geweest.

Met zijn spullen nog in de handen sta ik weer in zijn huis. Ik kan er nog bijna een halve maand komen: er staan nog blikjes, er is in de ijskast volop drank. Zijn boeken moest ik maar meenemen om het aardige contrast met wat ik zelf heb. Pas toen ik me iets ingeschonken had, besloot ik terug te gaan naar school; hier werd ik immers dol.

Vlak bij school zie ik groepjes leerlingen staan uit de klas die vrij heeft, omdat ik er niet ben. We maken een praatje: ze weten het, maar hoe? Van wie? Ik kan gemist worden deze dag. En de drie volgende. Uit het fietsenhok zie ik Narda komen. We lopen samen op naar zijn flat, waar met de dag de ontreddeering toeneemt. Zó ziet het er bij mij uit van binnen. Het huis is geen half mens meer; hoe zou het ook kunnen nu de halfgod in hem gestorven is? Maar de kamer baadt in het licht van de zon, alsof hier de liefde woonde. Ik trek haar naast me op de bank. Ik mag verdrietig zijn. Tranen! Verdrong ik er maar in.

[p. 84]

Sybille

Een camera rijdt de parkeerplaats op en ziet in het vage morgenlicht de gevel van de school: steen, glas. De trap. Het is volstrekt stil als ze de hal binnen dringt. Ze kijkt een gang in, recht vooruit. Terzijde een trap, die ze bestijgt; naar links toe ziet ze een tweede gang. Daar naar binnen, kijkjes door de ramen heen. Op gesloten deuren leest ze: 'Stilte Schoolonderzoek'. Maar de klassen zijn leeg. Eén klassedeur staat open voor de zieneres, die met de lens de raamkant buiten aftast.

Geluid! Een microfoon vangt alles op: een achtergrond van verkeersrumoer, een bel, de spoorwegovergang sluit. Een trein passeert een trein. Maar buiten krijgen we de vervroegde lente te zien, als in maart '72. Bomen in bloei langs de sloot die de schooltuin van de autoweg scheidt. Op die weg een drukte die de stemming wekt van 'Op, naar het werk!'

Het verkeersrumoer neemt dan natuurlijk toe, tot de lens zich afwendt en de achterwand van de klas ziet, dat is: het prikbord, de affiches, waaronder deze van 'Marie, word wijzer' en een dagkalender, 19 april.

Andere geluiden trillen in het elektrisch oor: stemmen.

De camera richt zich ernaar en ziet een examiner, een bijzitter, de examinanda, in een driehoek aan een schoolschrijftafel gezeten. Wie zijn het? Alfred, Repelsteel, Narda: Spelers in de nu volgende film *Sybille*.

Alfred krijgt een papier in handen, een getikte literatuurlijst.

Een van de nummers is weggekrast, met de hand is er een ander in geschreven: 'W.F. Hermans, een wonderkind of een total loss'.

Alfreds stem wordt hoorbaar voor de zieneres, niet voor Alfreds partners - geluid en beeld zijn hier twee dingen apart.

Alfred, in zich zelf: 'W.F. Hermans! Ik weet eigenlijk niets van hem'.

Direct daarop wendt hij zich tot Narda:

Alfred: 'W.F. Hermans - zegt die naam je iets meer dan 'Een wonderkind of een total loss?'

Narda: 'Ik weet eigenlijk niets van hem'.

Alfred: 'Dat verontrust me; ik heb zo'n gevoel...'

Narda: 'Laten we hopen van niet. Het komt er toch op aan wat ik van hem las?'

Repelsteel: 'Nou, dat zie ik niet, - zijn plaats in de literatuur...'

[p. 85]

Alfred: 'Je hoeft alleen maar op vragen te antwoorden.'

De camera bekijkt nieuwsgierig Hermans' boek. Achtergrondgeluid: brommers, auto's, een trein. Claxon. Het omslag slaat open. Er zit een gat in, zo blijkt: de foto van de zuigeling met het pistool wordt zichtbaar.

Alfred: '"Een wonderkind of een total loss"- hoe komt het boek aan die naam?'

Narda: 'Het is een verhalenbundel. 't Tweede verhaal heet zo.'

Alfred: 'Maar waarom? Je kunt het boek ook de titel van het laatste verhaal geven.

Misschien. Is 't tweede zo bijzonder?'

Narda: 'Er komt een wonderkind in voor...'

Verkeersgeluid. Claxons, gierende banden.

Narda: 'Er staat een foto van in...'

Brommers, knalpotten.

Narda: '... Met een pistool...'

Alfred: 'Maar daar staat niets van in het verhaal, van het pistool, bedoel ik. (En dan, onlogisch:) Wat is een wonderkind?'

Is de camera een schizoïde persoonlijkheid? We krijgen in ieder geval iets in duovision:

Links: close up Narda. Rechts verschijnen stills, tijdgelijk met stem Narda.

Narda: 'Een wonderkind?'

Iemand die als kind al uitblonk, - in muziek bv.
Still Mozart.

Narda: 'Of in de wetenschap...'

Still Grotius.

Narda: '...in de kunst...'

Still Picasso.

Narda: '...in het schaken...'

Still Bobby Fischer.

Narda: '...in...'

Still baby omslag van Hermans' boek.

Alfred: 'Waar blinkt dit kind in uit?'

Narda: 'In schrijven.'

Rechts in het beeld nemen we een kind waar, plus minus 4 jaar oud. Het speelt bij een auto. Dit beeld bevriest.

Close up van dit kind, bij een spatbord waarin het woord 'kut' geschreven is.

Een mannelijke stem laat zich horen, onrechtstreeks.

'Schrijf maar es iets, Roderik, schrijf maar aap.'

Stem kind: 'Aap, ik heb een drol.'

Stem man: 'Nou, dan schrijf je maar drol, als je niets beters weet.'

[p. 86]

Het beeld rechts volgt de nu verhalend wordende tekst op de voet; er is nu een commentariërende stem van een vrouw. Ze citeert kennelijk uit het boek. Haar stem is vlak:

Stem vrouw: "'Drol'", herhaalt Roderik ernstig.

Hij zet het potlood midden op een met kleurige plaatjes bedrukte pagina. Dan bedenkt hij zich, laat het potlood los, grijpt het weer op, maar nu met de volle vuist. Hij drukt met kracht. De punt van het potlood scheurt het papier aan flarden onder de woeste krassen, die hij maakt, de punt breekt af...

Narda: 'Een kleuter van vier jaar... hij kan al schrijven...'

De camera concentreert zich weer op het schoolonderzoek, al is dat maar van korte duur. In ieder geval komen de beide heren weer in de lens, en komt er een einde aan het gespleten beeld.

Alfred: 'Dat was dus het kind. Maar de titel geeft een alternatief. Vanwaar dat total loss?'

Narda: 'Zijn schrijfkunst vernietigt; de schrijfkunst van dit kind. Ze vernietigt een auto. De waardigheid van zijn tante.'

Repelsteel: 'Maar dat pistool?'

Narda: 'Dat potlood, dát is zijn wapen. Het pistool is maar een symbool.'

Hoe gecompliceerd is toch het karakter van een camera! Volgt nu het bewijs dat ze verre van schizoïde is? Immers, wèl ziet zij hier, in duovision, de drie om de tafel geschaard, links in het beeld - maar rechts ziet zij wat die drie ook waarnemen met het 'geestes oog'- een innerlijk proces in beeld, een close up, een still (niet langer zichtbaar dan Narda's woorden straks zullen duren) van een spatbord, waarin gekrast het woord 'kut'.

Onrechtstreeks begeleidt Narda's stem dit stilleven:

'Hij schrijft 'kut' op het spatbord van zijn tante d'r wagen, die schépt hij met zijn schrijfstift' (einde duovision).

Repelsteel: 'Tsja, en wat symboliseert dat verscheurd papier wel niet! Hoe zou jij deze schrijfkunst definiëren?'

Narda: 'Niet alleen dat papier, het omslag van het boek zelf is doorboord. Ik zeg het met Hermans' eigen woorden, als ik deze schrijfkunst definieer met "scheppend nihilisme".'

Repelsteel: 'Scheppend nihilisme, - waarom?'

Narda: 'Iets vernietigen is - voor satirici - iets scheppen. Het kind vernietigt niet alleen de waarheid van zijn tante, hij verlost haar daar ook van. Zijn nihilisme schept uit haar een nieuwe mens. Hij plaatst zijn tante Sofie in mondo cane en brengt haar daardoor tot

rede.'

Alfred: 'Maar dat staat niet in de tekst.'

[p. 87]

Narda: 'Mogelijk. Dan staat het erachter.'

Repelsteel: 'Heu, heu.'

Alfred: 'Wat betekent dat "loss", dat Engelse woord?'

Narda: 'Verlies.'

Alfred: 'Dan hangt het ook samen met het Nederlandse woord 'los', dat etymologisch samenhangt met *verliezen*. Een 'total loss' is dan niet alleen een volledig verlies, maar ook een totale losmaking uit conventionele banden. Staat dat achter de tekst volgens jou?'

Narda: 'Ja.'

Alfred: 'Wel, ik zou het er niet achter zoeken, maar ja - wie ben ik?'

Pauze.

Alfred: 'Iets anders, ben je er zeker van dit kind het wonderkind is? Komt er geen ander voor in aanmerking?'

De camera vernauwt opnieuw haar blik op de drie om door duovision plaats in te ruimen voor een collectief innerlijk proces, dat ze als still in beeld brengt. Rechts neemt ze een onbeschrijflijk bewoonbaar gemaakte ruimte waar, waarin Sofie, Alex en Roderik.

Achtergrondmuziek plus commentaarstem, in feite: Alex' stem:

Alex: 'Hij maakt me soms bang. Stel je voor dat hij een wonderkind is.'

Sofie: 'Een ander. Net als zijn vader.'

De still komt tot leven, eventjes maar: Roderik loopt een pas of twee, drie, op het nu volgende commando van zijn vader:

Alex: 'Hou maar op, Roderik, kom eens hier.'

Narda, alsof ze de vraag herhaalt: 'Wie is behalve het wonderkind het wonderkind?'

De camera vervangt het genrestuk door een portret van Hermans, gedurende de tijd dat Narda spreekt:

Narda: 'De vader niet. Die is een mislukt genie. Hield, voordat hij met Loekie trouwde van Sofie, Loekies zusje. Hield van Sofie, - ha! een filosoof' -!

Alfred: lacht. Achtergrondmuziek.

Narda: nadenkend, met zachte stem: 'Wie is het evenbeeld van Roderik? Sofie? Na haar vernedering? Nadat ze tot rede is gebracht?'

De camera denkt mee, zoekt nieuw materiaal, staart uit het raam; loeiende claxons, de achtergrondmuziek overstemmend, die verloren gaat in grootvoorgondklank van lawaai. De camera achtervolgt een auto, met naar zich toehalende vergroting van het beeld, ja, zo groot zet ze haar lens open, dat een close up het hele scherm vult: een achterspatbord, waarin gekrast het woord "kut". Het geloei van een politiesirene neemt toe tot grootvoorgondklank, verzwakt en verdooft, tijdgeijk met de verblin-

[p. 88]

ding van het beeld, een fade out. Volkomen stilte, die pas verbroken wordt door Narda's stem:

Narda: 'Maar dat staat ook niet in de tekst.'

Alfred, kan haar niet volgen, vraagt niet begrijpend: 'Waar kan zo'n vernedering toe leiden?'

Narda: 'Dat zei ik al: tot redelijkheid.'

Alfred: 'Maar is haar filosofie dan niet redelijk genoeg? Wat is haar filosofie precies?'

Narda: 'Elkaars gevoelens ontzien. Maar ja, dat doet ten opzichte van haar niemand. Loekie niet, die toch haar zusje is. Alex niet, van wie ze hield, nóg houdt, misschien - Roderik niet, en de agent vanzelf niet, - dat zou haar iets kunnen leren.'

Alfred: 'Wát?'

Narda: 'De ware filosofie, die van Hermans. Dat totale misantropie de ware redelijkheid is in een wereld waar de onredelijkheid regeert.'

Sofie was, vergeleken bij dit stelletje uitschot 'gewóón', - normaal. Door ze welwillend tegemoet te treden, werd ze gewoner dan gewoon. Maar ook bemoederend. Autoritair. Ze loochende haar status door af te dalen tot dit niveau. Maar toen haar statussymbool werkelijk verloren ging, door Roderik, toen pas zag ze in dat haar filosofie zelfbedrog was. De werkelijkheid, dat is mondo cane.'

Pauze.

Narda: 'In het derde verhaal; komt een vrouw voor, wijzer op het eerste gezicht dan Sofie. Zij heet Cilly, maar de betekenis van die naam wordt door de spelling gecamoufleerd. Sofie d'r naam geeft op die van Cilly de juiste kijk. Ze zouden van naam kunnen verwisselen, hoewel. In het satirische hoeft dat natuurlijk ook weer niet, is zelfs beter zo... op deze manier, (kijkt naar het affiche 'Marie word wijzer'), Sofie wordt wijzer...'

Alfred: 'Het verlies van aanzien, macht, status brengt de mensen op eenzelfde verstandhoudingsniveau, bedoel je dat? Dat zou je kunnen toelichten.'

Narda: 'De agent tegenover Sofie, zo is de werkelijkheid als je ervan afziet elkaars gevoelens te ontzien. Tirannie, het recht van de sterkste, de wet aan zijn kant. Een complete vaderfiguur, daar helpt geen menselijke waardigheid iets aan, laat staan een filosofie. We doen, wat hij wil dat we doen.'

Alfred: 'Hij wil alleen maar haar naam opschrijven.'

Narda: 'Maar hij heeft geen moordwapen, geen potlood. Hij krijgt er een, van Alex. Je zou je, wanneer Sofie het gevoel niet had dat de agent het

[p. 89]

recht heeft haar te verkrachten, af kunnen vragen 'Door wiens toedoen gaat Sofie voor de bijl?'

'Haar naam opschrijven: dat is macht.'

De camera wordt hier alziend, de microfoon alhorend. Alfreds woorden zijn voor zijn partners onhoorbaar, en ook wat de camera toont, in duovision, blijft Repelsteel verborgen. Het zijn Alfreds fantasieën.

Alfred: 'Ik heb ook macht over jou, recht op jou, al moet ik die, gedurende dit uur delen met hem daar, Repelsteel.'

Rechts in beeld: Narda, acterend als striptiseuse; op de voorgrond Alfred en Repelsteel.

Narda is voor Repelsteel en Alfred niet hoorbaar. De microfoon vangt haar woorden op, zodat blijkt dat Narda de gedachten van Alfred geraden heeft. Telepathie.

De camera kijkt ontspannen toe, in slow motion, hoe Narda stript. Haar monologue intérieur:

Narda: "Een dolage", zei hij altijd, "lezen is een dolage".

Pauze.

Narda, declamerend: 'Wij lijden vanden Rijm, al dat het Schip in zee Van vloed en ebbe lijdt...'

Pauze.

Narda: 'Wij leggen 't op de ree, de ree van Reden aen.'

Net als Sofie. Ten minste, dat dacht ze. Maar die kwam bedrogen uit. En Huygens' schip? Dat ook. Dat strandde in Brasil... Maar ik?

Zo lang ik met oom agent mee ga, ben ik veilig, al ben ik in zijn macht - of liever: in die van Alfred en Repelsteel.

Ik zie me daar al staan, voor die twee, krimpand onder de slagen... Het is verrukkelijk zó tot hun plezier te dienen, te weten dat ze volstrekt geen waarde hoeven te hechten aan mijn persoonlijkheid, mij straks verhandelen in cijfers, die uitsluitend betekenis hebben voor hén. Een slavin, die wil wat zij willen, die niet meer wil dan zij willen dat ze zou willen. Ging het ze werkelijk om mij, dan zou het me vergaan als Richard, het tweede wonderkind na Roderik... ha! Richard, in zijn hemd gezet!'

Pauze.

Narda: 'Dat heb ik allemaal uitgezocht, al die namen. Die van Richard. Die van zijn vriendje.'

De camera volgt rechts de striptease, de uitwissing van Narda's geest. Links toont ze een

omkaderde tekst uit Hermans' boek (p. 8 en p. 9).
De tekst wordt door een commentaarstem gelezen.
Commentaarstem: "Klein. Maar zijn voornaam? O ja, Marinus."
Narda's stem - n.b. zij is rechts zichtbaar - onrechtstreeks:

[p. 90]

Narda: 'Hij heet dus: Marinus Klein. Maar in de volgorde die Hermans geeft betekent die naam 'kleine man van de zee'. Precies het tegendeel van de naam Herman: 'Held van het leger.'

Pauze.

Narda: 'Bedenk es! Richards visioen van een roemloos einde als zeekapitein, juist wanneer hij aan Marinus Klein denkt. Quite a coincidence!

De commentaarstem leest verder voor: pag. 8, de laatste twee regels, plus pagina 9 van de eerste druk.

Daarna wordt het scherm geheel aan de striptease gewijd.

Narda's stem: 'Een anti-identificatie, misschien wel met de bedoeling ik en tegen-ik zo breed mogelijk tegen elkaar uit te spelen. Richard noemt zich trouwens Leeuwenhart, dat is 'Held van het leger in het kwadraat'. O. Dapper Dapper. Als oom agent Alfred dat ook weet, mag hij me verkrachten.'

Pauze.

Narda: 'Als ik soms mocht denken dat er geen problemen zijn, kom ik gelukkig bedrogen uit.

De camera houdt het slotbeeld van Narda's striptease vast, dat door soft focus en fade out ontbonden wordt.

Close up en stem van Alfred: 'Een citaat: "Superieur is hij die, zonder te liegen niet de hele waarheid vertelt. Wie, als hij geen leeuw kan zijn, er genoeg mee neemt een vos te wezen". Dat is van Balasar Gracián. Hermans citeert het. Waar? Waarom?'

Narda: 'In het laatste verhaal. Hermans verafschuwt de uitspraak.'

Alfred: 'Waarom, vroeg ik.'

Narda: 'Hij is een waarheidlievend mens, Hermans. Richard bedoel ik. Maar dit verhaal zweemt naar het autobiografische, dus - Hermans of Richard, dat is bijna hetzelfde, hier.'

Pauze.

Narda: 'Het wonderkind heet hier Richard, net als in het eerste verhaal. Hij wil niet een vos zijn, maar een leeuw, Richard Leeuwenhart.'

Alfred: 'Is er iets bijzonders aan die twee Richards in de verhouding tot de anderen?'

Narda: 'Richard, tenminste van het standpunt van de gewone man uit gezien, lijdt aan wat ik maar noemen zal het "natuurkundesyndroom". Foudraine beschrijft het in zijn boek *Wie is van hout?* - in het geval "Walter".'

Alfred: 'Dat ken ik niet. Maar ik ben benieuwd.

Ik bedoel eigenlijk met mijn vraag: Is er verschil tussen de ene Richard en de andere in hun confrontatie met de mensen?'

[p. 91]

Narda: 'Alleen dit, dat de jonge Richard nog contact met ze zoekt, terwijl de volwassene alleen maar vraagt: 'Hoe kom ik in godsnaam van ze af?' Richards begrip voor anderen berust dan op affect, op liefde of haat. Maar niet meer op welwillendheid, nooit meer.'

Alfred: 'Mooi. Waarom zouden die twee autobiografische verhalen juist aan het begin en aan het einde van de bundel staan?'

Narda: 'Ik weet het niet, misschien is dat wel een opvatting van Hermans. Fantasie opgehangen tussen de polen van de werkelijkheid.'

Alfred: 'Er is nog een wonderkind. Wie is het in "Hundertwasser"?''

Narda: 'Take. De wijsgeer van de ijdelheid. Er is niets nieuws onder de zon. Zijn honger naar weten en begrijpen wordt gefrustreerd door die waarheid van Predikers woord.

Totale misantropie.'

Pauze.

Alfred: 'Is er een figuur met wie je je zou willen vereenzelvigen, iemand die je zelf zou willen zijn?'

Narda: 'Dat is geen literaire vraag; het is een psychologische vraag en dus geen examenvraag. Maar er is een vijfde wonderkind, Sybille, de personificatie van het scheppend nihilisme: het tegenwicht op de totale misantropie.

Wanneer iedere naam in dit boek iets concreets betekent, waarom zou dan uitgerekend deze vrouw niet haar eigen naam belichamen?

Zij is bijvoorbeeld niet te verkrachten. Zij ondergaat niet gelaten de gedragingen van de buitenwereld. In bed, in Biarritz, nota bene, is Take impotent. Maar als ze hem in extase brengt, heeft ze zich in schermkostuum gestoken - onkwetsbaar voor wie zich op haar stortten zou, met degen, floret of kwetsend schrijfstift. Zij is de mond van het orakel. Wat zou ze anders voorstellen dan de macht van de poëzie, deze, die altijd nieuw is, iedere steeds ouder wordende zon ten spijt?'

Muziek, na Narda's nu volgende woorden uitgroeïend tot grootvoorgondklank. Narda: 'Die niet toegankelijk is voor wetenschappelijke studie?

Wie zou ik anders willen wezen dan deze Sibylle, die macht heeft over haar meesters?'

Werknotities:

Narda: rijzig, kerngezond. Haar 'elektriciteit': een in toom gehouden emotionaliteit, die, naarmate het einde nadert, steeds meer ruimte krijgt. Dweepzucht, terug gehouden.

Ogen: kansberekenend narcisme. Onmysterieus, direct. Het lokkenrijke hoofd, dat de oren verborgen houdt ('het is natuur, maar het lijkt kapperswerk': zij).

[p. 92]

Haar gelaat: bedwelmend genoeg, al is het onolympisch.

Correspondeert met lucht, geur, parfum - een geur van heiligheid. Geest dus, maar allesbehalve verborgen: haar lichaam is er de drager van.

Alfred: Reageert ogenschijnlijk niet op de aanwezigen. Verlegen met de vraag: 'Hoe pak ik dit aan?'. Toch is het door hem dat Narda alle fake mobiliseert om appetijtelijk voor de dag te komen.

Licht, duisternis, stilte, klank zijn beslissend voor zijn gedrag. Hiaten in gesproken stof of in het beeld worden dan ook overbrugd door een spel van licht en geluid, waarbij muziek niet uitgesloten hoeft te worden.

Repelsteel: Doorploegd gelaat. Tanig, viriel, rechtlijnig. Voelt zich gaandeweg overspeeld: een hond van Pavlov tegenover een paar zwijnen van Epicurus.

Den Haag,
juni '72

[p. 93]

Bijlagen

Poësie-poëzij

'In de tijd van de absolute macht van de 'ouderdom', schrijft Annie Romein-Verschoor in *Spelen met de tijd*, 'was de jeugd om te kunnen meetellen geneigd als het ware haar oudste kant boven te keren. Andersens vertelt in zijn levensherinneringen hoe hij veertien à vijftien jaar oud uit Odense naar Kopenhagen trekt in een pak van zijn vader, de te lange broekspijpen in zijn laarzen opgeborgen, en zich daar aanmeldt bij de prima ballerina van de koninklijke opera om haar iets voor te dansen...'

Laten we es een 'thought experiment' bedenken, - dat mag in een essay. Laten we es een rollenspel bedenken voor een jongeling die zijn oudste kant boven keert. Laten we zijn persoonlijk probleem es in scène zetten, zodat hij inzicht in zichzelf en in zijn relaties tot anderen krijgen kan. We plaatsen hem daartoe in Andersens tijd, in een maatschappij die iedere manifestatie van volwassen seksualiteit bruto onderdrukt, en die integendeel ontvankelijk is voor elke vorm van verlengde infantiliteit. Aangezien het een rollenspel is, geven we hem een partner, een meisje van ongeveer zijn leeftijd, een 'tiener', terwille van de erotische spanning. Dat kan. Want als onze proefpersoon zich van zijn volwassen kant zal laten zien zal hij ook wel voor een verouderingskuur zorgen, die zijn hardos vroegtijdig vergrijsst: de man van ervaring! - hoe schroomvallig tegenover dit meisje dat hij moet doen geloven in wijsheid die hij niet bezit. Maar daarom niet getreurd: die twee begrijpen elkaar immers opperbest, - zij zal immers onwetendheid voorwenden die ze ook niet heeft: ze zal zich in hoofdzaak tot zwijgen bepalen. Daarmee zijn de rollen welomschreven: een rein, kinderlijk meisje; een door schade en schande wijs geworden oudere man. Een spel, een gedragspatroon in overeenstemming met de verwachtingen van de toenmalige maatschappij. Nu wil het toeval goddank dat het gedicht van E.J. Potgieter, *Klagt en troost. Aan een meisje*, als het ware een scenario is voor zo'n rollenspel. Het is een aandoenlijk gedicht. Ten minste voor mij, ik ben erop verslingerd. Maar ik heb misschien geen smaak: sommige fragmenten eruit zouden in

[p. 94]

een poësie-album, deze guirlande van liefelijkheid, een meisje aangereikt door haar volwassen vrienden, niet misstaan. Hoe gaat het?

Nadat de ikzegger - niet zonder de tegenstellingen tussen hem en zijn jeugdige vriendin breed te hebben uitgemeten - de situatie aangegeven heeft (ze spelevaren, ze smeekt hem haar deelgenoot te maken van zijn leed), beveelt hij haar aan 'der jonkheid lieflijkheên' te genieten, zolang de slagen van het leven haar het uitzicht op een 'aardse hemel' niet blijvend verduisteren:

*O weelde, als slechts een wijl de striemen
Der vlugge riemen
Van 't bootje ons meervlak rimp'len doen,
't Omlaag, in ied'ren, zin, volkomen
Een weerschijn van 't omhoog te droomen,
Op aardschen hemel hoop te voên!*

*Gij smaakt haar, - doch de witte vlokken
In deez' mijn lokken,
Die sneeuw, alear de winter kwam,...*

Dat zijn krasse woorden, deze laatste, - maar hoe noodzakelijk! Op de eenvoudige vraag van het meisje:

... wat bluschte

In hoofd en hart der geestdrift vlam?

krijgen we een zelfportret van de ikzegger in de meest schrille kleuren! Heeft de wijze een crimineel verleden achter de rug?

*Maar zoo vergrijp te menigvuldig
Ik niet ontschuldig
Noch van de straffe mij beklaag...*

Maar het gedicht stelt ons gerust: hij heeft een verleden achter de rug, meer niet. Hij beweent het; maar zijn schuldgevoelens staan in geen verhouding tot de misstappen die hij deed. Waar berusten die gevoelens op? Hij herinnert zich zijn geliefde, - deze die hem in vervoering bracht:

[p. 95]

*In zuiv'rer dampkring opgenomen,
Hield huid'rend schromen
Met hevig blaken beurt in mij...*

Die schone kan nauwelijks minder dan een heilige zijn! Maar dan:

*op welk een toekomst durfde ik bogen!
Geloofde, aanbad, - en werd bedrogen,
En zei de Ievensvreugd vaarwel!*

Een heilige slet! Hèt beeld van de moeder, bij wier 'verraad' precies deze overspannen reacties passen als: vervloeking van plezier, angst voor sex, onderwerping aan de meest stringente eisen, gebrek aan gevoel voor verhoudingen, vrees voor spontaniteit, wantrouwen tegenover alles wat niet onder controle van het gezond verstand te brengen is. Men hoeft niet méér te doen dan het gedicht te lezen, om te zien hoe deze zaken inhoud geven aan zijn 'troost' voor het meisje, zo rein en onschuldig als hijzelf eens was, als hij opnieuw zou willen wezen, mocht in de tijd terug hij gaan.

Neem me niet kwalijk, lezer, dat ik me verontschuldig voor de opmerking, - maar de erotische sfeer in dit gedicht is te snijden! Men kan niet precies zeggen waar, noch, exact, waarom, - althans ik kan het niet. Maar let er es op, hoe de vergrijsde jongeman taboes uit de weg gaat, verbloemingen aanwendt, menselijke handelingen die tevens natuurverrichtingen zijn, in ambiguë uitdrukkingen kleedt: retoriek op het scherp van de Fehlleistung. Moest Freud niet komen?

Niemand kan spreken over het een, zonder uitdrukking te geven aan het ander. Daarom even een excursie naar een ander gedicht van Potgieter, naar *De jonge priester*, dat een jaar jonger is dan *Klagt en troost*.

Ook daar een ikzegger. Ook daar een conflict. 'Voort uit deez' hof van lust!', roept de jeugdige godgewijde daar, in verzoeking gebracht door de aanblik van een kozend paar:

*... voort naar mijn naakte celle!
Waarin geen landschap mij met liefdesdroomen kwelle.*

Wel verre van vrij te zijn van sex, wordt de jongen erdoor geobsedeerd, en wat hij te biechten heeft, is voor de dichter geen geheim:

[p. 96]

Heb deernis, Gij, die mij van schendig vuur zaagt gloeijen...

Priesters zijn ook maar mensen, zegt Anna Bijns, iets poëtischer dan ik het hier weergeef; maar moesten zulke mensen wel priester worden? Wat zegt in deze priester de mens?

*Wat eisch!: in 's levens bloei het leven te verzaken,
Omhoog, omlaag natuur de liefde te zien smaken
In alle land en lucht;
En toch ()
Te gruwen van 't genucht!*

Te gruwen van 't genucht: is het de Kerk wel, die de 19e-eeuwer deze onmenselijke moraal voor ogen hield? Het is de gelijkschakeling van immoraliteit en seksualiteit die bevorderde dat ouders hun kroost op het stuk van vragen die de natuur stelt, maar die de heersende moraal onwelgevallig waren, zonder antwoord lieten. Of, met andere woorden:

*Och! had mijn vaders hand den sluijer van het leven
Voor 't vurig jongske toen bedachtzaam opgeheven
Of kloek mijn beê weerstaan...*

Potgieter, van wie wel niemand met recht beweren kan, dat hij niet bewust in zijn eigen tijd en wereld stond, - Potgieter en het (pre-)Victoriaanse deugdzaamheidsbeginsel! Wie zijn poëzie leest, die onmogelijke, gekunstelde, toch zo innemende taal, beseft wel dat hij achter zijn vormen e.e.a. te verbergen had. Wat ging er achter zijn eufemismen schuil?

Maar eerst een ander probleem.

Klagt en troost is van 1830. *De jonge priester* van '31. Potgieter was toen 23 à 24 jaar oud. Het is van belang hier vast te stellen dat hij een tijdgenoot van Andersen was: hij leefde van 1807 tot 1875; Andersen van 1805 tot 1875. Hoe spreekt een jongeman in een tijd dat de absolute macht bij de ouderdom berustte? Precies! Zijn taal bewijst dat hij tegelijkertijd veel jonger en veel ouder is dan hij volgens de kalender zijn kan. Daarom hoort in ons drama ook een grijsaard thuis van 23 jaar, - niet om hem onze visie op te dringen, maar om zijn situatie zo te verhelderen, dat hijzelf de status quo veranderen kan. Vooruit dus: hoe verloopt volgens het scenario het spel? Waarom is het een oudere man die het meisje

[p. 97]

vertellen moet, hoe de wereld in elkaar zit?

Omdat haar eigen ouders het niet kunnen. Hoe zouden ze, waar ook de ouders van de jonge priester het af lieten weten? Daar zit ze, - in een boot: hoe jong, hoe onervaren, met tegenover haar een plaatsvervangende vaderfiguur. Jong; in die tijd betekende dat 'onwetend', en onwetend betekende toen: 'Zonder seksuele identiteit'.

Tegenover haar, zoals gezegd, de grijsaard, - allerm minst aan het seksuele vreemd. Zijn woorden storten haar in een vacuum: zij zwijgt. Had zij een andere keus? Ze is alleen, alleen met hem, niet in staat met zichzelf, dat is met het meisjesachtige niet-beseffen, identiek te zijn. Een bewijs? Hier is, poësie-poëzij het bewijs van het misverstand tussen volwassene en kind:

*Wat zoudt ge u wreed te leur zien stellen
Dorst ik voorspellen,
Dat op geen doornen gij zult treên,
Dat, welke smart haar boog moog heffen,
Ge u door geen enk'len pijn voelt treffen,
Gij ongedeerd blijft, gij alleen.*

Natuurlijk heeft de spreker gelijk. Maar wie krijgt zulke woorden over zijn lippen tegenover zo'n meisje?

Zij mag dat niet, zei ik, die eigen identiteit, - van hem niet. Maar zij mag ook dat andere niet: de fouten die hij beging, toen hij de beker der driften

ledigde tot op de bodem. Tot welk doel dan roept hij haar seksualiteit wakker?

'O weelde', zegt hij tot haar, wie het gegeven is 'op aardschen hemel hoop te voên'. Maar hoezo? weelde? indien hij er - van zichzelf getuigend - op volgen laat:

*Ik droomde voor een Eden blakend,
Om droef ontwakend,
Te gruwen van de werk'lijkheid!*

Juister zegt de priester het, wiens woorden nu de hare konden wezen: 'te gruwen... van 't genucht!'. Er is een kloof, die harde zakelijkheid, sociale conventies en morele normen van de innerlijke wereld der diepste verlangens scheidt. Sloot zij er de ogen voor, dan bezwijmdde het meisje. Maar dat doet ze niet. Misschien luistert ze naar hem, redeneert ze de gaping weg, - niet om een

[p. 98]

paradijs, maar om het vege lijf; misschien ook verzet ze zich tegen zijn advies, dat hij zó inkleedt:

*Ver van 't gevoel den toom te vieren,
Leer 't kloek bestieren
En regel door 't verstand uw lot.*

Want hij en de wereld houden vooral de rede voor aanvaardbaar. En 'rede' dat is niet haar kennis, maar de zijne. Zijn agressief idealisme praat haar de opbouw aan van een arsenaal aan afweerwapens: volgzaam beantwoording aan verwachtingen, eisen, behoeften van anderen; maskerade, huichelarij, ontkenning van gevoel; de vestiging kortom van de machten van zijn wereld - deze planeet, die nu eenmaal geen Eden is:

*'t Is offers geven
Aan d' afgod dien men wereld noemt,
Wien wij om 't zeerst tot slaven strekken...*

Weet men een streven dat in heviger mate de authenticiteit van dit meisje bedreigt? En toch! Toch kun je niet zeggen dat mijn proefpersoon - ik ben nog altijd toeschouwer van een rollenspel - van alle gevoel verstoken is. De intensiteit ervan is op het meisje afgestemd. Het is, dat die gevoelens door de wereld worden doorkruist; het is, dat hij het kind raadt 'der jonkheid lieflijkheên' te genieten, hoewel hij haar de middelen daartoe niet laten wil. Het is, dat hij wel aannemen moet dat zij tegen de eisen van de beschaving van zijn wereld niet opgewassen is, - dat ze, in weerwil van het haar voorgespiegelde lot, het vermogen om lief te hebben, niet kwijt zal raken.

Laten we ons es afvragen, wat er in *Klagt en troost* 'eeuwig menselijk' is, en wat door de cultuur bepaald, - moeten we dan niet inzien en erkennen, dat er zo goed als niets 'eeuwig menselijk' is, - dat zo goed als alles door de cultuur is bepaald? Een paar voorbeelden: het verlangen naar de moeder? - gekleurd door het beeld van het in seksueel opzicht volstrekt onschuldige kind! Het besef van de kloof tussen realiteit en verlangen? *dit* verlangen dat als non-existent wordt behandeld!?

Maar hoe is het dan mogelijk dit gedicht 'aandoenlijk' te vinden of 'innemend'? Waar gaat het om?

Het gaat erom, de eigen realiteit te leren kennen, het gevoel te hebben

[p. 99]

iemand te zijn, - een werkelijk probleem, een echt avontuur, ongeacht de gevolgen, ongeacht het inzicht achteraf. Wat verwondert, is niet dat Potgieters jongelingspoëzie - nee: zijn positie als dichter, door de maatschappij werd bepaald, maar dat hij er genoeg mee nam, uitsluitend dát te voelen wat hij mocht - wat zeg ik? -wat hij móést voelen. Door dat probleem in de boezem van het meisje te leggen, zag hij zichzelf: een levend drama, een mens, iemand van zijn leeftijd, in wie het gevoel niet door wetten en fatsoen tot liefdeloosheid werd terug gebracht.

Werknotitie 1:

Ik weet natuurlijk wel dat mijn rollenspel er ook een is tussen Ik (het meisje) en Ueber-Ich (de vaderrol) - een conflict tussen die twee, een 'narcistische neurose', preciezer: een uiting van melancholie, expressie van geïsoleerd te zijn (het bootje), van onderwerping aan de heersende moraal, die de cultivering van contactstoornissen in het vaandel geschreven heeft.

Dus zwijgt zij. Ze houdt haar gevoelens van angst en schuld in valse schaamte verborgen. Maar zulke schaamte is een kracht achter het ik van wie weigert ten onder te gaan. Haar zwijgen openbaart dan ook, behalve dit haar opgelegd wantrouwen in eigen percepties en verlangens, vooral de ervaring van de voortdurende geldigheid van het lustprincipe. Wie zich overgeeft aan stille fantasie, wie zwijgt, brengt geen taboes ter sprake die in de ban kunnen worden gedaan. Wat wil men? *Hij* heeft nu eenmaal de wijsheid in pacht en her realiteitsprincipe plus de wereld aan zijn kant. Zo valt haar het mystieke toe, en de behoefte het bestaan in tijdloze dimensies te overstijgen. Want voert het bootje (het 'oceanische gevoel') haar niet terug naar die wereld, zo verwant aan deze van Freuds 'primair narcisme', waar het subject met alles en iedereen verbonden is? Achter haar valse schaamte gaat een streven schuil naar een contrabeschaving, in vreedzame coëxistentie, zo mogelijk, met het superego, een streven dat men niet meer met de term 'narcistisch', met de woorden 'egoïstisch zich uit de wereld terugtrekken' kan afdoen: Veeleer maakt het een nieuw verbond met de werkelijkheid mogelijk, in het teken van de liefde die de vrees voor contact als iets pathologisch beschouwt. Haar zwijgzaamheid profeteert de wederopstanding van het zo vernederde lichaam - dat is het wat het meisje het Ueber-Ich voorhoudt. Natuurlijk was het zwak, weerloos toen, en voelde het zich getyranniseerd. Maar het gaf zich niet over. Het versterkte zich allengs, in de anderhalve eeuw die sinds 1830 verstreek.

[p. 100]

Werknotitie 2:

Fallisch narcisme / W. Reich/ -

'Bij mannen bij wie de erotiek zich in hoofdzaak op agressieve wijze uit'. Erectie kan door agressie worden gestimuleerd

Kracht van fallus gelijkgesteld aan die van slag- of steekwapens

Erectie in agressieve activiteiten, die te beschouwen zijn als uiting van kracht, vaardigheid, mannelijkheid

Fallisch narcisme is een kenmerk van mannen die de ene vrouw na de andere veroveren, zonder in staat te zijn tot overgave en echte erotische gevoelens; die niet in staat zijn de fallische agressiviteit onder controle te houden. Dit soort mannen heeft problemen bij het bewijzen van hun gelijkwaardigheid aan andere mannen.

Uitzonderlijk begaafd; dominant. Hun achterdocht wordt gemakkelijk gewekt; ze voelen zich vaak geprovoceerd, zonder aanwijsbare redenen; ze leveren allerlei gevechten om de macht en zijn vaak onnodig hard.

(gegevens ontleend aan

T. Vangaard, *Phallus*)

Werknotitie 3:

Fatal man of the Romantics:

*mysterious origin
traces of burnt-out passions
suspicion of a ghastly guilt
melancholy habits
pale face
unforgettable eyes.*

(gegevens ontleend aan
Mario Praz, *The romantic agony*)

[p. 101]

E. J. Potgieter / Klagt en troost

Aan een meisje

Wat liet gij aan uw rozenlippen
Die bede ontglippen?
Och, waarom vraagt ge wat ik leed?
Nog schuilt voor uw onschuldig harte
In 't ooft des kennisbooms geen smarte,
Of dus het leven u ontgleed!

Schoon wolkjes langs de verre kimmen
Vast dreigend klimmen,
't Is louter luister om u heen:
Laat drijvend dies uw blikken pozen
Op vreugde als gij zoo frisch ziet blozen,
Geniet der jonkheid lieflijkheên!

O weelde, als slechts een wijl de striemen
Der vlugge riemen
Van 't bootje ons meervlak rimp'len doen,
't Omlaag, in ied'ren zin, volkomen
Een weerschijs van 't omhoog te droomen,
Op aardschen hemel hoop te voên'

Gij smaakt haar, - doch de witte vlokken
In deez' mijn lokken,
Die sneeuw, aler de winter kwam,
Mijn somber peinzen stoort uw ruste
En angstig vraagt ge mij: wat bluschte
In hoofd en hart der geestdrift vlam?

[p. 102]

Helaas! in steê van de idealen,
Wier gulden stralen
Allengs bezwemen in 't verschiets,
Hoorde alle driften ik vergoden,
Schoon elke beker dien zij boden
Zoo wrang een nasmaak achterliet.

Als 't wereldkennis deed verwerven,
'k Zou graag ze derven
Mogt op mijn pad terug ik gaan;
En willig goud en glorie geven
Om, andermaal begroet door 't leven,
Weer rein aan moeders schoot te staan.

Maar zoo vergrijp te menigvuldig
Ik niet ontschuldig
Noch van de straffe mij beklaag;
Weet ook wat mij aanlokkend vleide,
Wat jamm'rend ik vergeefs beschreidde,
Wat onverdiend ik noode draag!

In zuiv'rer dampkring opgenomen,
Hield huid'rend schromen
Met hevig blaken beurt in mij;
De hartstogt zou den hoogsten luister
Verspreiden over 't aardsche duister,
Door liefdes heil'ge poëzy!

Hoe vloog, zoo dikwerf de avondsterre
Ons riep van verre,
De tijd voor 't minnend paar te snel!
Op welk een toekomst durfde ik bogen!
Geloofde, aanbad, - en werd bedrogen,
En zei de levensvreugd vaarwel!

[p. 103]

Getuigen, bij 't verheelde schrikken,
Die vochte blikken
Van welk een deerenis gij beeft?
Laat meerder dan mijn dank u loonen,
Laat d'englenwacht door trouwe toonen,
Dat zij haar zuster niet begeeft.

Toch heeft mijn hart een reeks van dagen
Zoo kalm geslagen
Als nu, o lieve! 't uwe doet,
't Gebloemde smetteloos ontloken,
En 't beekkristal nog niet verbroken,
Strekte ook ten beeld van mijn gemoed.

Wat zoudt ge u wreed te leur zien stellen
Dorst ik voorspellen,
Dat op geen doornen gij zult treên,
Dat, welke smart haar boog moog heffen,
Ge u door geen enk'len pijl voelt treffen,
Gij ongedeerd blijft, gij alleen.

Er zullen tranen u ontvloeijen,
Uw wang besproeijen,
Als drupp'len daauw de rozenblaân:
Maar niet als deze laafnis brengen,
Daar gij geen meêlij moogt gehengen,
Daar gij ze in lachjes schuil leert gaan.

O bitt're taak, zich op te tooijen
En 't hoofd te omplooijen
Met blad'renvlecht en bloemenkrans!
Al blijft de worm in 't binnenst knagen,
Al steekt de blik, ter sluik geslagen,
Zoo somber af bij al dien glans.

[p. 104]

Dat huich'len heet de kunst te leven!
't Is offers geven
Aan d'afgod dien men wereld noemt,

Wien wij om 't zeerst tot slaven strekken;
Hoe kan de wijsste zich onttrekken
Daar dwaasheid in haar kluisters roemt!

Eer gij de vriendschap mogt misprijzen
Dat dus ze u ijzen,
Dat, dierbre! ze u verstommen deed,
Geloof dat ze op de wilde vlooden
Uw boot voor klippen tracht te hoeden,
Die ze ongewaarschuwd selv' niet meed.

Ik droomde voor een Eden blakend,
Om, droef ontwakend,
Te gruwen van de werk'lijkheid!
Gij wacht u voor dier dweepzucht togen,
Als heur bedwelming is vervlogen,
Zoo vaak, zoo vruchteloos beschreid,

Ver van 't gevoel den toom te vieren,
Leer 't kloek bestieren
En regel door 't verstand uw lot;
Zie uit naar hemelsche bestemming,
Dan vraagt ge in bange hartsbeklemming,
Geen troost van menschen, maar van God!

[p. 105]

1975. Het jaar van de vrouw

In onze tijd kan een moderne romancier nauwelijks nog een alweter meer zijn. Een vraag: is een essayist soms een alweter? Niet noodzakelijk, al is er een tendens in de verwachtingen dat de essayist die zich met literatuur inlaat, alwetend zal zijn. Zijn essay behoort een fundament van onomstotelijke feiten te leggen. Daarom is aan zo'n essay werken identiek met het schrijven van een foutloze studie. En dienovereenkomstig is het lezen van zo'n essay bouwen op de waarheid. We kunnen er niet om heen; van alle essayisten is deze de meest waarheidlievende: een kleine god, een specialist, - wie weet: een grote! Hij is alwetend op zijn gebied, en verschilt daardoor w.i.w. in materieel opzicht van de alwetende romancier, maar stemt natuurlijk formeel met hem overeen. Van beide alwetters is de verteltrant immers 'auktoriaal'. Ik ben geen alweter. Ik schrijf bij wijze van spreken 'personale essays', geachte lezer. Mijn oplossingen zijn discutabel, en vaak, helaas! een bron van ergernis. Mijn antwoorden werken ook anders dan evidente waarheden: ze houden bezig. Ze zijn, hoe dan ook, nooit slaapziek. Hoogmoedig? Maar niet te hoogmoedig. Ik heb tenslotte de pretentie niet dat foutloosheid uitgerekend bij mij haar herberg gevonden zou hebben. 't Kan me ook niet schelen of ik de hand gelegd heb op alle feiten, en of ze ze wél in het rijtje zijn geschikt. Maar ik zie in elk geval enkele feiten, - de mijne, zoals een camera objekten ziet, - de hare. Daarom weet ik ook niets vooruit, in tegenstelling met de specialist die 't allemaal allang heeft uitgezocht. Mijn ideeën komen pas met het schrift. Ik weet dat mijn queeste niet zonder misstappen te maken is. Daarom overkomt het me wel dat ik me zo nu en dan schuldig maak aan de kunst van het Hineininterpretieren. Maar dat doe ik toch alleen maar wanneer de werkelijkheid, waar ik greep op wil hebben, daar harder door wordt. In dat geval is dat interpreteren - behalve mogelijk - ook oirbaar en misschien geboden.

De jonge grijsaard

Volgens de psychiater Thomas A. Harris liggen in het ik van ieder mens, vermaningen (de Ouder), gevoelens (het Kind) en verwerkingen van

[p. 106]

beiden (de Volwassenen) opgeslagen. In iemands leven kan een van deze drie de overhand hebben. In de ikzegger uit *Klagt en troost* domineert, hoewel het grijze kind spreekt, de Ouder (de ongecorrigeerde 'indrukken uit de vroegste jeugd en het pakket van ge- en verboden). Verklaart dat het gevoelen bij de lezer, dat de jonge wijze tegelijkertijd veel ouder èn veel jonger is dan hij is?

'Langzaam slaagt het "kind erin", zegt Mitscherlich in *Op weg naar een vaderloze maatschappij*, 'de aanwijzingen van ouderen op te volgen, tegen de drang van zijn begeerte in. De herhaling van een situatie waarin het kind graag zou toegeven aan zijn driftmatige verlangens, maakt de herinnering aan het verbod, in verbinding met een bepaalde partner, weer levendig, en hetzelfde verbod werkt nu, van binnen uit, als ware de betreffende partner in levende lijve aanwezig.'

Een driejarig kind dat alleen in een tuin is, ziet een pruimeboom staan, en draait er verlangend omheen. Ten slotte zegt het: 'Jantje mag niks pakken'.

'Het kind spreekt zichzelf toe, niet anders dan wanneer de moeder op dit moment haar stem had verheven': Potgieter die in zijn *Klagt en troost* de lijn van Van Alphen's *De pruimeboom* doortrekt!

Het meisje

Een ander probleem.

Zie de tiende strofe:

*Getuigen bij 't verheelde schrikken,
Die vochte blikken,
Van welk een deerenis gij beeft?
Laat meerder dan mijn dank u loonen,
Laat d'englenwacht met trouwe toonen;
Dat zij haar zuster niet begeeft.*

Victoriaanse ogen avant la lettre, waarin de ziel zichtbaar aanwezig is. Maar duidt dat niet op een fundamenteel dualisme, dat de toenmalige vrouw niet ingeschapen was, maar aangepaard?

Wat lees ik af van dit gelaat? Geslotenheid? Zij zwijgt. Maar de dichter schiet ons te hulp. Ze is sprakeloos gevangen tussen angst en verlangen, in verwarring dus. Innerlijke strijd tussen gewekte begeerte en die zuiverheid, die haar in de laatste regels voorgehouden wordt, nee - waar zij als

[p. 107]

zuster der engelen de belichaming van is.

De eeuw was er niet alleen een waarin de vrouw geheiligd werd, maar ook één waarin ze gelouterd werd door leed (lees: onderdrukt). Dat blijkt wel uit de 12e strofe, de wrede. Welke vernederingen het lieve kind te wachten staan, zien we in de twee daaropvolgende strofen, waar de suggestie van uit gaat dat men, aangezien zij zich, bij uitblijven van verdriet 'wreed te leur zien stellen' zou, met haar lichaam maar doen kon. Was het dan niet wenselijk voor haar, dat haar ik zich handhaven zou? De twintigste eeuw houdt het voor onmogelijk; maar toen gebeurde het, anderhalve eeuw terug, al knaagde in het binnenste de worm. Het ik van het meisje versterkte zich, tot het in onze tijd het lichaam terugvond, die soft machine, waarin de ogen heel duidelijk op het concrete zijn afgestemd en die geen andere realiteit verraden, dan deze die het lichaam zelf ervaart; die geen andere moraal erkennen dan deze die alleen in dit aanwezige, voortvluchtige moment kan bestaan.

Het mechaniek

Het meisje beantwoordt aan een destijds algemeen schema dat rijk en arm, oud en jong, niet scheidde. Belangrijk is niet dat ze overkomt als een wezen van vlees en bloed. Belangrijk is, dat de 'waarden die in haar leven reëel zijn: haar jeugd, haar onschuld, haar deugzaamheid en waardigheid. De opvatting dat in dit leven niet goud en glorie de zaken zijn waar het op aan komt. Uiteraard zijn deze idealen toevallig die van de decadente, moraliserende en keiharde wereld van de ikzegger. Het is zijn kring die de vrouw idealiseerde tot er de dood op volgde, daar haar het recht op romantiek en echt gevoel te ontzeggen. Alleen in dit milieu was het immers mogelijk huichelarij met plichtsbesef te vereenzelvigen (str. 14 en 15), omdat daar het wereldse niet in tel was: wat betekende het aardse en vergankelijke voor iemand die uit een overvloed van goud en glorie putten kan? We hebben hier te doen met een romantiek die geen rekening hield met hen die het aardse niet konden verachten, omdat ze er niet mee gezegend waren, omdat ze geen elitetaal spraken af verstonden.

Potgieter kan het verband tussen het verbloemen der driften en het verval der zeden niet lang verborgen blijven. Het pleit voor de dichter dat hij later getracht heeft, in de taal van het volk te dichten: in zijn *Liedekens van Bontekoe*. Eén van die *Liedekens* (t.w. *Machteld*) spreekt van dat verband in zoveel woorden in de toegevoegde moraal*, die ook een concessie aan de publieke opinie inhoudt (ik houd die toegevendheid voor een reden,

[p. 108]

waarom zijn volkstaal van zoveel minder gehalte is, dan deze van Bredero, Huygens of Hoof; het is poëzie conform Oubol, helaas).

Maar inderdaad, als de eenling verlangens koestert, die de gemeenschap veroordeelt, moet hij die wel verborgen houden en A zeggen door over B te praten. Dát deed de Potgieter van de eerste jaren dertig: dat probleem kreeg het meisje uit *Klagt en troost* voor hem op te lossen.

En zo kan men zich voorstellen waarom zij zich in zich zelf terugtrok: haar partner was niet open. Zijn taal verbloemde de driften, benauwd als hij was voor de met mana geladen zaken, die hij in zijn woorden niet onderbrengen kon. Hoe zou hij dan openheid van haar mogen verwachten? Zou de retoriek van het cliché 'uw onschuldig harte' hem werkelijk doen geloven dat voor dit meisje de 'sluyer van het leven' nooit was opgelicht? Dan is het geen wonder dat hij haar niet bereikt; dat hij integendeel iets van vijandschap bij haar bespeurt in de 16e strofe. De onechtheid van deze sentimentele romantiek vervalst ook het eufemisme. Dat blijkt. Zijn woorden verschrikken het kind: dat doel beoogde het eufemisme nooit.

En toch. Toch is het meisje onder de indruk. Waarom? Omdat de wijze grijsaard, bij alle agressiviteit, buitengewoon hoffelijk is, naar wezen en verschijning de vertegenwoordiger van een elitecultuur.

'Hoffelijkheid maakt indruk,' zegt W.F. Hermans. 'En wanneer gedachtenwisseling onmogelijk is, dan is indruk maken tenminste al iets'.

Er is geen gedachtenwisseling in *Klagt en troost*. Het meisje onderwerpt zich aan zijn idealistische streven om, hoe ongelukkig ze ook mag zijn, vooral niet lastig te wezen.

RIJSWIJK, 3.2.75

* Het gedicht *Machteld* is gecomponeerd op een wijze die bij de lezer alternatieve reacties mogelijk maakt. In het hier volgende fragment uit de door mij zo genoemde 'moraal' verwijst het woord 'haar' naar de 'onreine' verbeelding, die door Potgieter verworpen wordt:

*Of... laat mij haar onreine noemen,
Die onder dubb'len sluyer kleurt,
Die eischt dat we ied're drift verbloemen,
Wijl ze elken zegen heeft verbeurd:
Wit graf waarbij de minne treurt!*

[p. 109]

Vestdijks poëziekritiek en de persoonlijkheid als norm

Causerie, gehouden voor de Vestdijkkring Den Haag & Rotterdam.

Voor de schrijver van *Waar zijn muzen gebleven?*

Een tijd geleden bood ik in dit gezelschap aan iets over dit onderwerp te zeggen, en ik moet zeggen dat ik met die belofte niet weinig verlegen ben. De tijd tussen nu en toen is immers te kort om goed beslagen ten ijs te komen. Anderzijds is het waar dat wat Vestdijk schreef over poëzie qua omvang te overzien en qua diepte te peilen is - alleen niet door mij in de mij toegemeten tijd.

Vandaar dat dit geen behandeling van stof wordt in de geest van wat hier op een avond als deze gebruikelijk is; het wordt veel meer een causerie, een beetje dilettaantistisch, een tikkeltje aan de oppervlakkige kant.

Welke boeken moet iemand die zich met dit onderwerp bezig houdt, uitpluizen, raadplegen, doorbladeren, om nog iets te kunnen zeggen over Vestdijk als poëziekritikus?

Naar mijn mening zijn het vooral twee boeken die om voorrang strijden: *Albert Verwey en de Idee* en *De glanzende kiemcel*. Vestdijk schreef ze, om een geliefkoosde term van de meester te gebruiken, 'in isolement' - het eerste in Doorn, en dat betekent: niet in Amsterdam of Den Haag, en het tweede in een veel echter isolement, nl. in gevangenschap in St. Michielsgestel. *De glanzende kiemcel* ontstond er uit een serie lezingen, die Vestdijk op verzoek van een aantal medegevangenen hield, hoewel een van hen, Meyer Ranneft, me verzekerde, dat er soms niet meer dan 4 of 5 toehoorders verschenen. Vestdijk trok zich daar weinig van aan: hij ging zitten, keek strak op zijn papier, en las met weinig bewogenheid zijn college voor: het moet oersaai zijn geweest, hoewel de lezingen op papier amusant genoeg zijn, vind ik.

Maar wat ik eigenlijk wilde zeggen, is dit: dat uitgerekend deze twee boeken niet in muiterij tegen het etmaal zijn ontstaan, om nog es een term te gebruiken, waarmee Vestdijk misschien wel aan wilde geven dat poëzie niet, maar een poëziekritiek wèl in deze wereld van hardvochtige tijdnood en gewetenloze dagbladdirecteuren geschreven konden worden. Je zou zeggen: dan kunnen ze ook niet diep zijn, die kritieken; maar dan vergist men zich wellicht. Met betrekking tot wat ik aan kennis overhield uit lectuur van Vestdijks poëziebeschouwingen moet ik u gerust stellen. Ik heb inderdaad ooit wel es *De glanzende kiemcel* en *Albert Verwey en de Idee* op studieuze wijze gelezen. Maar dat is lang geleden. Ook spaarde ik

[p. 110]

kosten noch moeite om *Muiterij tegen het etmaal* vele malen te hanteren; *Voor en na de explosie*, *Lier en lancet*, *Zuiverende kroniek* - en ik zal nog best een titel over het hoofd zien: ik heb ze toch minstens eenmaal met interesse bekeken. Maar ik ben ze grotendeels vergeten, en zelfs het Verwey-boek en *De glanzende kiemcel* heb ik voor deze avond niet uitgeplozen, geraadpleegd of zelfs maar oppervlakkig herlezen. Ik bladerde ze hoogstens te hooi en te gras es door, daarbij volkomen vertrouwend op het toeval dat soms zeer welwillend kan zijn, voor wie naar het hogere streeft. Aan uw verwachtingspatroon hoeft u dus niet veel te herzien. Mijn betoog van vanavond is eerder spel, dan ernst. Een spel, geboren uit nieuwsgierigheid en een min of meer ordelijke wijze van overleg; een verstandsspelletje met een beetje hart, hoop ik. Ik beken dus dat dit een wat schaamteloze vertoning is, en ik doe dat met groot plezier, omdat ik het idee heb, dat ook Vestdijk zelf meer gecharmeerd was van de ludieke kant van het schrijven van een poëziekritiek, dan van de didaktische, methodische of vaktechnische, ofschoon hij die aspecten geenszins verwaarloosde. Maar wie het werken voor een krant karakteriseert als 'muitelij' speelt, ironiseert, neemt veel, misschien wel alles serieus, behalve zichzelf. Dat men mij, of deze avond niet helemaal serieus nemen kan, beschouw ik dan ook als ironie, al is het de ironie van het lot, dat blijkbaar van me wil, dat ik afzie van de wapens die ik via Vestdijk in handen zou kunnen krijgen, en dat ik

me anders tegenover hem opstel dan men van een lezer verwachten mag. Ik spreek niet als lezer, maar als iemand die veel van Vestdijk gelezen heeft, die zich een paar van zijn boeken tot geestelijke eigendom heeft gemaakt, en die van dat bezinksel profijt hoopt te trekken.

Poëzie! wat een genre voor een kritikus al heet die Vestdijk, - en wat een problemen voor diens lezers, want wat verwachten die eigenlijk precies van zo'n man? Dat hij ze de poëzie nader brengt, of omgekeerd. Maar hoe? Door verstand, inzicht, begrip, overtuigingskracht? Door gevoel? Maar wat een bedenkelijke brug tussen een belangstellende en het object van diens aandacht is gevoel, - deze polsstok die ons altijd verder brengt dan zomaar naar de overkant. Komt het daardoor dat Vestdijk als poëziekritikus in de eerste plaats een man lijkt die met de linkerhand terug neemt, wat hij met de rechter gegeven had? In *De glanzende kiemcel* noemt hij poëzie 'een eenheid der tegendelen', een uitdrukking die Vestdijks theorie tot zijn theorie maakt en niet tot

[p. 111]

die van Van Ostaijen of Herman van den Berg. Bij Vestdijk is geen mens zonder ambivalentie, geen gedicht zonder ambivalentie. Wat logisch is in de fysische realiteit, is onlogisch in poëzie: Wat logisch onhoudbaar is, is in poëzie psychische zekerheid. Wat in proza knullig klinkt, klinkt zakelijk in poëzie. In poëzie, maar dat wist Perk al, gaan vrijheid en luisteren naar de wetten hand in hand. Persoonlijkheid en het bovenpersoonlijke; bezieling en berekening, het bijzondere en het algemene: dat blijven tegenstellingen. Maar tóch gaan ze in elkaar op, en kunnen ze zonder elkaar niet bestaan. En al sluiten ze elkaar logisch beschouwd niet uit, ze sluiten elkaar buiten alle logika om ook weer in.

Met deze norm van de ambivalentie werkt Vestdijk naar mijn mening. Het is een norm waarvan we eigenlijk alleen maar kunnen zeggen, dat het geen norm is voor vormelijke poëzie, De norm sluit de persoonlijkheid in, de zoeker naar een evenwicht tussen twee uitersten. De norm biedt dan ook ieder die er zich bij thuis voelt, de gelegenheid om snel en voortdurend van blik te wisselen, steeds dat standpunt in te nemen, dat hij zojuist nog verwierp.

Want dat is het komische voor wie naar het Rijk van het Midden zoekt: wie in een dal wil komen, moet eerst een bergtop bedwingen, en wie de zangberg op wil, moet eerst door een dal. Ons leven is een koortsgrafiek, en wie dit concreet uitgebeeld wil zien, moet de Alpen in, reiken naar het hoogste, te pletter vallen en zich op laten nemen in bergen van water, de golven van deze zee, in wier* geest, zoals Marsman zei, men schrijven zal of niet zal schrijven. U weet over welk gedicht ik het hier heb. Het is het gedicht dat Vestdijk in staat stelde, zich van zijn toestand in gevangenschap een beeld te ontwerpen, dat met de fysische realiteit zoveel mogelijk voeling hield. Telkens weer slaagt Vestdijk erin het toevallige, persoonlijke, bijzondere als illustratie te benutten van het algemene dat hij meent te hebben vastgesteld.

Een wezenstrek van dit soort schrijven is het, om in het eigendommelijke, kennelijke, persoonlijke en bijzondere steeds die kanten te belichten die van belang zijn voor het universele, wetmatige, algemene en zelfs alledaagse.

Wij weten zoals ik daarnet trouwens al zei, dat de twee belangrijkste boeken die het onderwerp van vanavond beheersen, *Albert Verwey en de Idee in vrijheid*, *De Glanzende kiemcel* in gevangenschap geschreven is. In het boek over Verwey geldt de isolatie als het kenmerk, van waaruit alle

* S. Vestdijk, *Mnemosyne in de bergen*;
H. Marsman, *Tempel en kruis*.

[p. 112]

andere kenmerken van poëzie emaneren. Laten we eerst maar es zien, hoe Vestdijk dit

begrip isolatie benut.

De poëzie isoleert zich, zegt hij: 'in deze isolatie vindt men het grondkenmerk der poëzie, - haar definitie, - het wezensprincipe dat in al haar organen, uitingen en verschijningsvormen aan te tonen moet zijn'.

Zoals zo vaak bij Vestdijk, komt de taal hem hier te hulp om het begrip isolatie nog onder een ander gezichtspunt te zien. Het komt mij voor dat het niet de logika is, maar een vorm van associatief denken, die hem ertoe brengt te zeggen, dat isolatie ook de afzondering is, waarin de dichter schrijft: 'De dichter keert tot zichzelf in, de prozaïst daarentegen zoekt de buitenwereld'.

Dat Vestdijk in zijn Verwey-boek tot zulke uitspraken komt, is eigenlijk best te begrijpen: bij Verwey moet je wel iets zeggen over het gedicht als geïsoleerd ding, een ding dat toch verbonden is met een ander geïsoleerd ding dat ervóór staat, en met een zelfde soort geïsoleerd ding dat ernà komt. Wie Verwey leest, leest een reeks gedichten in de aangeboden volgorde. Maar niet zoals men proza leest! Zo kunnen we begrijpen, waarom Vestdijk die 'isolatie' nodig heeft in zijn uiteenzetting, en wat hij bedoelt als hij zegt dat poëzie zich isoleert. Maar isoleert een dichter zich? Greshoff schreef wel poëzie in een koffijhuis! En welke van Vestdijks romans is te midden van de menigte Ontstaan? Wat bedoelt Vestdijk?

Laten we ons eens op een traditionalistisch standpunt verplaatsen, zeg maar omstreeks 1940. Kan men dan van het genre dat toen als poëzie gold, zeggen, dat het een genre was dat niet publiekgericht kon worden genoemd? Een genre dat introvert, puberaal, een genre dat erop uit was, iedere vorm van contactstoornis te cultiveren?

Ik kies als prototype van de door mij bedoelde poëzie het beroemde Sonnet van Kloos 'Nauw zichtbaar wiegen op een lichte zucht...'

Tot wie anders richt de dichter zich daar, dan tot zichzelf? Bedoelde Vestdijk dit, dan kan ik akkoord gaan met de bewering dat de dichter tot zichzelf inkeert, de prozaïst niet, want het werk van de prozaschrijver is wel publiekgericht (al hou ik bij deze uitspraak geen rekening met meisjesopstellen schrijvende meisjes wier werk onder geen voorwaarde mag worden voorgelezen). En zo kan ik toch begrijpen dat Vestdijk niet bedoelt dat romans in een koffijhuis geschreven dienen te worden, en gedichten niet; dat hij de isolatie van het gedicht in verband brengt met die van de dichter. Diens geringe behoefte aan communicatie vindt immers haar neerslag in diens poëzie.

[p. 113]

Waar komt die 'isolatietheorie'*, eigenlijk vandaan? Want er zijn een paar bezwaren tegen aan te voeren en dat doe ik het liefst met behulp van de woorden van de meester zelf. Allereerst zegt hij in *De glanzende kiemcel* dat die isolatie blijkt uit het antiprozaïsche karakter ervan. Hij voegt er later ook aan toe dat indien poëzie zich van het proza isoleert, men ook moet zeggen, dat het proza zich isoleert van de poëzie, - en *zich dus isoleert*, om het met een tautologie te zeggen.

Maar aardiger is het Vestdijk es te citeren uit zijn rede 'over de historische roman'. Hij zegt daar: 'De wetenschapsman hecht nu eenmaal meer waarde aan het handhaven van grenzen dan de kunstenaar (wat er, terloops gezegd, ook al niet erg voor pleit, dat de laatste zoveel meer 'isoleert' dan de eerste).' Dat is interessant, vind ik; kennelijk hecht Vestdijk er op dit moment (begin 1966) minder waarde aan, dan hij deed in het jaar dat zijn studie over Verwey verscheen! Nog op een andere plaats in deze rede heeft Vestdijk het over de isolerende tendens in de kunst. Hij duidt vagelijk een passage aan uit Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung* en zegt ervan: 'Wel noemt hij ergens de kunst, maar daarbij heeft hij m.i. teveel de nadruk gelegd op het *isolerende* van de kunst, een kenmerk dat hij van Spranger en Jaspers overgenomen schijnt te hebben.'

Ook in *De glanzende kiemcel* is hij al min of meer op weg om zijn isolatietheorie niet al te serieus meer te nemen. Ik citeer:

'De poëzie *concentreert*, concentreert op een klein bestek, de poëzie laadt de taal met nieuwe en ongekende potenties; en deze geladenheid doet zich onder een tweeledig aspect aan ons voor, al naar gelang wij de poëzie zelf in het oog vatten, of datgene

waarvan de poëzie zich onderscheidt en waartegenover zij zich afbakent: het proza. In het tweede geval spreken wij van isolatie; waarmee wij niet alleen bedoelen, dat poëzie geen proza is, - hetgeen ons niet veel verder brengen zou, want proza is geen poëzie en 'isoleert' zich dus eveneens! - maar vooral, dat de samentrekking van alle krachten, waaraan het gedicht zijn betekenis ontleent, zich tegen een verbreken der isolatie actief verzet: een *weerbare* isolatie dus, een isolatie die er haar redenen voor heeft om isolatie te blijven, en over de middelen beschikt om dit te verwezenlijken.' In feite krijgen we hier in de gaten, dat concentratie van binnen is, wat er van buiten als isolatie uitziet. In beginsel is er ook helemaal geen noodzaak hier, om van isolatie te blijven spreken: Verwey is in dit boek immers niet meer aan de orde. Er is

*Zie het licentiaatsproefschrift van Herman de Coninck, *De poëziekritiek van Vestdijk* (Leuven, 1966).

[p. 114]

trouwens een aanwijzing - in *Muiterij tegen het etmaal*; ik kom daar later nog op terug - dat Vestdijks concentratietheorie in kiemcel in de jaren dertig, dus vóór het boek over Verwey, aanwezig was. Hoe dit ook zij, de term concentratie is aanzienlijk hanteerbaarder dan 'isolatie' omdat Vestdijk er veel beter door in staat is te vertellen, waarom poëzie een eenheid der tegendelen is, en proza niet, zoals ook De Coninck' meent.

Hij merkt op dat poëzie concentreert in twee opzichten.

Ten eerste: ze is het ontmoetingspunt van de verschillende zintuiglijke gebieden: het plastische en het muzische;

Ten tweede: poëzie concentreert onze aandacht door een beroep op het intensief functioneren van al onze psychische vermogens.

Deze concentratie bewerkstelligt ook dat de eenheid der tegen delen blijft; in proza wordt ze opgelost.

De middelen die de dichter ter beschikking staan om deze concentratie te bereiken zijn zonder uitzondering technische middelen: rijm, ritme, versvorm, herhaling, variant, gedachte-ontwikkeling, retoriëk - althans wat Vestdijk daaronder verstaat.

In *De glanzende kiemcel* gaat Vestdijk op deze verschijnselen diep in; hij is immers van mening dat het wezen van, de poëzie en de techniek ervan even nauw met elkaar samenhangen als vorm en inhoud. Maar interessant worden deze beschouwingen vooral wanneer we er iets persoonlijks van Vestdijk zelf in herkennen. Iets dergelijks doet zich voor, bv., bij zijn bespreking van het verschijnsel herhaling.

Behalve woorden herhaalt een gedicht ook gebeurtenissen, is er dus in een gedicht sprake van een terugbrenging der dingen. De dichter, zegt Vestdijk, interesseert zich gewoonlijk meer voor het cyclische in de dingen dan voor een rechtlijnige evolutie. Hij spreekt daar van 'het verleden en de herleving daarvan, de vergankelijkheid van alle dingen, die de wederkeer onmogelijk maakt, doch er tevens naar doet verlangen'.

En: 'De dichter is niet progressief, maar regressief ingesteld' tegenover de romanschrijver die het verleden als een nieuw heden beschrijft. Zulke opmerkingen herinneren me eraan, dat er in het werk van Vestdijk wel degelijk een paar personages aanwezig zijn (Anton Wachter, Richard Haack, Paul Schildkamp, Philip Corvage, en ik vergeet er gewoon een paar), die zo'n dichterlijke inslag hebben, dat zij evengoed als de dichter bij Vestdijk die Idee van de eeuwige wederkeer kunnen onderschrijven. Daarmee breng ik de grenzen tussen proza en poëzie die Vestdijk met zijn isolatietheorie zo mooi tegenover elkaar had afgepaald, niet in gevaar. We hebben hier iets, waarin de dichter van de prozaïst verschilt. De laatste

[p. 115]

bedient zich in het algemeen van de algemene omgangstaal, ook als hij een kunststijl schrijft.

Wat hij mee te delen heeft, moet immers vatbaar zijn voor het begrip, het verstand van

de lezer. De dichter daarentegen behandelt het woord op een ander niveau. Vestdijk spreekt in dat verband van primitief, prelogisch, maakt vergelijkingen met wetenschappen, die alleen nog door charlatans beoefend worden, - alchimie, astrologie, magie. Mij lijkt het beter om in het voor de poëzie zo karakteristieke irrationele onderscheid te maken tussen dat, wat prelogisch, primitief, kortom, wat prerationeel is, en dat wat postrationeel en translogisch is - dat gebied van ons denken dat beheerst wordt door originaliteit en scheppingsvermogen, en niet - zoals in het rationele - door de wet van oorzaak en gevolg. Vestdijk drukt dat anders uit: 'De poëzie', zegt hij 'is tegelijkertijd ouder en jonger dan het proza'. En dat betekent, vind ik, dat poëzie post-èn prerationeel is, tegenover het proza, dat in hoofdzaak rationeel zou zijn. Poëzie, zegt Vestdijk, moet niet betogen, want iedere uitgesproken gedachte in het gedicht vermindert het aantal duidingsmogelijkheden met ten minste een, maakt het gedicht minder diep, minder zinrijk, minder kansrijk, minder levend. Daarom: 'Hoe plastischer een gedicht is, hoe minder reasonerend, des te groter vrijheid geniet de duider.' Van die aard is de logica van de poëzie, een logica die niet onze verstandelijke vermogens bespeelt, maar die ons onderbewuste een beetje masseert, en die een zekere spanning doet ontstaan tussen mogelijkheid en werkelijkheid - een spanning die Vestdijk ook bespiegelend beschreef in een van de aardigste essays die ik van hem ken, 'Historische contingentie'. Wij weten dat Vestdijk zich erop liet voorstaan, dat hij zijn bijdrage geleverd heeft tot de vernieuwing van de Nederlandse poëzie: hij is de schepper van een genre dat niet episch of lyrisch is, maar - op voorbeeld trouwens van Verwey - plastisch. Vestdijk vond in het werk van deze dichter een kleine serie gedichten, *De legenden van de ene weg*, die alle kenmerken van plastische poëzie vertonen, en die hij in zijn studie over Verwey beschreef. Maar tegelijkertijd vormt die studie de grondslag van zijn poëtika voor eigen gebruik, en de norm voor zijn kritische praktijk. Wij kunnen ook zeggen dat *Albert Verwey en de Idee* een beschrijvende poëzietheorie bevat, voor zover het inderdaad geen andere bedoelingen heeft dan de beschrijving van Verweys poëzie. Anderzijds valt die theorie als een normatieve te hanteren, wanneer de gevonden waarden maatstaf zijn bij de beoordeling van poëzie. In de bundel *Muiterij II* geeft Vestdijk een bespreking van H.W.J.M.

[p. 116]

Keuls' bundel *De dansende lamp*. Nu is Keuls zeker geen dichter van plastische poëzie. In de twee categorieën die Vestdijk voor dichters ontwierp - significatieve en muzische - past Keuls ongetwijfeld het best in de laatste, en dat is bij critici als Vestdijk niet de meest begerenswaardige. 'Na lezing van een bundel als deze', zo begint Vestdijk zijn kritiek onder de titel 'De dansende lamp en het rustende brandglas', 'bewaart men een indruk van niet licht te overtreffen monotonie'.

'Ondanks de nauwgezette versificatie, die een van de oorzaken ervan uitmaakt en waarbij het metrum zo schools gevolgd wordt, dat lelijke, stijve inversies herhaaldelijk de syntaxische gang van het vers komen verstoren, is er een dieper gelegen vormeloosheid aanwezig, die door de uiterlijke kenmerken van rijm en maatvast ritme overgecompenseerd moeten worden. Met deze "vormloosheid" bedoel ik voornamelijk een gebrek aan plastische kracht, zowel wat betreft de taalplastiek als de visuele beelding. De gedachtenwereld van Keuls is op zichzelf niet onbelangrijk of verward, maar slechts zelden wordt zij pregnant weergegeven'.

Daar heb je de voor de hand liggende bezwaren wanneer je op plastiek, plasticiteit, visuele beelding verslingerd bent, en niet zo geporteerd voor geluidssensaties, gehoorhallucinaties, klinkende klank. Het is natuurlijk waar dat het visuele meer open staat voor het voorstellingsvermogen dan het auditieve. Het oog is een gnostisch, een kennend instrument, het oor een fatisch, hypergevoelig orgaan.

Gelukkig voor Keuls, dat hij behalve muzische poëzie ook nog tot concentratie dwingende kwatrijnen schreef. Tweeëntwintig daarvan besluiten de bundel *De dansende lamp*.

Vestdijk: 'Hierin toont Keuls zich een veel en veel belangwekkender figuur dan in de conventionele lyriek, die hij eraan vooraf deed gaan; zo ooit dan blijkt hier de heuristische en disciplinerende kracht van het beknotte vers! Er openbaart zich in zijn

kwatrijnen een opmerkelijke begaafdheid om religieuze overpeinzingen in een treffende formule te vangen, een meer dan middelmatige, reflectieve wijsgerigheid, die aarzelend en passief van aard, een verscherpend medium behoeft om, op haar juiste brandpuntsafstand geprojecteerd, boven de benadering van een vlekkelijke woordennevel uit te komen. Vormloze en weinig overtuigende klachten zijn hier samengetrokken tot een strak levensbeeld, een raadselachtig doch plastisch levend en indringend portret. Onder deze korte gedichten treft men zelfs enkele aan die tot de beste horen in de aan kwatrijnen toch zo rijk gezegende Nederlandse poëzie, in het bijzonder het slotkwatrijn, dat niet alleen een bundel motiveert maar ook verklaart

[p. 117]

waarom deze persoonlijkheid in het merendeel van zijn verzen niet aan zijn eigen talent is toegekomen, dat niet lyrisch blijkt te zijn, doch epigrammatisch.'

*'God nam mij op Zijn hand, het jonge licht
Was om mij, en ik danste uitgelaten;
Toen langzaam sloot de hand zich dicht,
Nu ben 'k in God voorgoed van Hem verlaten.*

Een zeer persoonlijke religieuze ervaring: die van de ambivalente verhouding tot een niet in aarzelend Godsvertrouwen, maar als meedogenloze noodzakelijk aanvaarde wereldmacht, is in dit gedichtje op niet gemakkelijk te overtreffen wijze in beeld gebracht. Een grandioos antropomorf symbool die de verlatenheid en geborgenheid in God als in beginsel een en dezelfde toestand stelt, voert hier onmiddellijk tot de wortels van een a-religieuze, wijsgerig dialectische levensleer met haar 'eenheid der tegendelen' als van iedere religieuze mystiek, waarvan deze eenheid, deze indifferentie ten opzichte van licht en duister, zoniet het eigenlijke gehalte, dan toch de verstandelijk grijpbare begrenzing steeds heeft uitgemaakt.'

De kritiek die Vestdijk op Keuls' bundel schreef, stamt uit zijn tijd als redacteur bij de NRC, dat wil zeggen: nog vóór hij zijn studie over Verwey gepubliceerd had. Maar in deze kritiek zwijgt Vestdijk over 'isolatie' - hij noemt integendeel de 'concentratie', de vorm die tot concentratie dwingt; hij heeft het hier over de 'eenheid der tegendelen' - een synoniem voor concentratie bijkans. En na zijn boek over Verwey houdt hij aan de term 'isolatie' ook niet meer hardnekkig vast. Vestdijk beschikte over een poëtika, normatief, die op gelukkige wijze aansloot op in Forum levende ideeën; die op Verweys poëzie, bij lichte wijziging van termen van toepassing bleek, en als beschrijvende theorie voldeed; die ten slotte te boek werd gesteld toen daar in St. Michielsgestel belangstelling voor bleek te bestaan.

In zijn NRC-tijd blijkt het normatieve van zijn theorie. Omdat hij van Keuls terecht die 22 kwatrijnen bewondert, haalt hij Keuls uit de klasse der muzische dichters, schrijft hij Keuls zonder blikken of blozen - want wie van ons zou hem daarin willen volgen? - eerder epigrammatische dan lyrische kwaliteiten toe, en tracht hij dit Leopoldachtige talent, zowel op het stuk der fameuze klanken als op dit van de concentrerende kwatrijnen - over te halen naar het andere kamp: dat van *Forum*.

[p. 118]

In zijn kritiek op de poëzie van Willem de Mérode (onder de titel 'De duif van beneden' Mouterij II) laat Vestdijk zien dat deze dichter zich van retoricus tot plastikus ontwikkelde. Bij De Mérode, met zijn (ik citeer Vestdijk) 'sterke Gossaertinvloeden van 25 jaar geleden, kon het beeldende talent zich onbespied ontwikkelen. Het talent werd niet geforceerd, en de retoriek bleek voor hem een oefenschool: Men moet de woorden leren kennen alvorens ze te gebruiken, en men leert ze het best kennen in hun vaste betekenissen, hun vaste verhoudingen, dat is: in hun retoriek. Pas daarna kan men eraan gaan denken de woorden te laten loszingen van hun betekenissen.'

Het plastisch vermogen ontwikkelt zich, althans in het geval De Mérode - volgens Vestdijk uit de retoriek. Maar wat is retoriek? Vestdijk definieert dit begrip als de 'traditie van de collectief gesanctioneerde taalmiddelen' - in feite: de taalschat van een volk, de taaloverlevering in haar geheel. Die retoriek is voor de dichter de uitdaging: hij moet haar individueel variëren, omwoelen, er iets aan toevoegen, zoals Slauerhoff bv. deed in het vers: 'Op het water vindt de zon verstrooiing'. Vestdijk behandelt die regel in *De glanzende kiemcel*; ik kom er nog op terug.

Hier wil ik er graag op wijzen, dat Vestdijk blijkbaar uitgaat van de gedachte, dat woorden vaste betekenissen zouden hebben, die er vroeg of laat van los gezongen kunnen worden. Ik geloof dat die observatie onjuist is. Verwey definieerde 'retoriek' als 'de behandeling van het overgeleverde woord'. Het woord krijgt zijn betekenis door de wijze van behandeling. Vestdijk maakt van de retoriek een speelveld, een stormbaan, een trainingskamp, oefenschool, rederijderskamer. Een scholing als hijzelf genoten had, bij die ene leraar Nederlands, die zijn klas de nuances leerde van de woorden en hun synoniemen.

Maar dat hij zo doet, is juist heel aardig. Want opnieuw zien we hier die trek in werking die uit persoonlijke ervaringen en opvattingen het bovenpersoonlijke weet te zuiveren, om ze vervolgens in te passen in een systeem.

'Tegenover bepaalde verschijnselen stel ik me liefst zo persoonlijk mogelijk op', is een uitspraak van Vestdijk die me bij gebleven is uit ik weet niet welk boek. Of ik hem precies citeer, is dus de vraag, en voor onjuistheden vraag ik nederig excuus. Wie iets dergelijks nastreeft, moet dan ook wel over zo iets als een 'persoonlijkheid' beschikken. En nu weet ik heus wel dat dit begrip, waarvan iedereen in de dertiger jaren aanvoelde wat het inhield, in onze tijd zijn inhoud verloren heeft, want wat is dat nou, 'persoonlijkheid'?

[p. 119]

Hoe moet je het definiëren? Het is een uiterst vaag, glibberig, onvatbaar begrip. Het is geen sjibbolet meer, vandaag de dag, - dat is het grote struikelblok waar iedereen die zich wenst bezig te houden met Vestdijk of *Forum* rekening mee houden moet.

Ik weet niet wat Ter Braak, Du Perron, Van Ostaijen, Marsman of Vestdijk voor ogen zweefde, wanneer zij dit woord 'persoonlijkheid' bezigden of hoorden. Is het iets anders dan 'individualisme'? Heeft het met 'individualisme' nog iets gemeen?

Wie ooit Griekse of desnoods dan Hellenistische beelden met Romeinse vergeleek, kan ik misschien met een voorbeeld per analogie duidelijk maken hoe men zich een beeld kan vormen van dit zo ongrijpbare begrip. Vergelijk deze Apollo, deze Alexander met die Cicero, en merk op, hoe onolympisch deze laatste is! Die rimpel, die halsslagader maken hem tot een persoonlijkheid; hij zal wel nooit een halfgod worden, de stakker; hij wijkt van die wezens uit hoger sfeer te veel af. Het wordt nooit wat met die man, die meer dan duidelijk, niet zonder ambivalentie is. Hij spreekt waarschijnlijk ook geen ABN, deze Cicero, hij heeft helaas zijn eigen idioom, dat afwijkt van de syntaxis van de soort. Persoonlijkheid is niet noodzakelijk een karakter, niet per sé een kerel uit één stuk; niet een Bint, een Mussolini, om van andere opperwezens maar te zwijgen. Toch moeten wij ons, als we ons met Vestdijk bezig houden, rekenschap geven van dat begrip, dat hij tot in zijn laatste essay-bundel, *Gallische facetten*, blijft hanteren.

Ik kom even terug op Keuls en De Mérode.

Over Keuls: '. . . het slotkwatrijn () dat verklaart waarom deze persoonlijkheid in het merendeel van zijn verzen niet aan zijn eigen talent is toegekomen...'

Is hier een psycholoog aan het woord?

Men zou het geloven!

Over De Mérode: 'Het talent werd niet geforceerd, en de retoriek bleek voor hem een oefenschool'.

Nee, hier kritiseert níet een psycholoog, maar de psycholoog in de kritikus. Hij kritiseert de persoonlijkheid in de kunst van de auteur. Vestdijks belangstelling wordt gaande

gemaakt, niet door de individu en diens hebbelikheden, maar door de uitingen die deze als persoonlijkheid te boek heeft gesteld. 'Een gedicht is de uiting van iemand, en kan niet de uiting zijn van iemand anders', is een grondregel die uit een dergelijke belangstelling voor literatuur zou voort kunnen vloeien. Artistiek werk is naar mijn mening altijd uiting van gevoel en van dit

[p. 120]

gevoel doorzogen overleg. Zulk gevoel en zulk overleg zijn altijd vormen van gedrag: Men kan gedrag objectief beschrijven. Spitst een kritikus zich in zijn werk toe op kunst als gedragsuiting van iemand, dan hebben we te doen met een kritikus die waarschijnlijk sprekend op Vestdijk lijkt wat dit betreft: hij perkt het begrip persoonlijkheid in tot een strikt letterkundig.

Om dat begrip persoonlijkheid nog anders te bepalen, is het misschien wel aardig er de tegenstelling van te introduceren, of liever nog: de belichaming daarvan, t.w. de 'klassieke' dichter. Voor die 'klassikus' (zoals Vestdijk deze dichter ook wel noemt, - bv. in zijn essay 'het geheim van de klassieke kunst', *Essays in duodecimo*) - is kunst geen zijswijze. Dat wil zeggen: hij is geen persoonlijkheid. Dat wil zeggen: hij houdt zijn persoonlijkheid buiten het werk, waar het dan ook vaak genoeg indrukwekkend is, indrukwekkender in ieder geval dan daarbinnen. De vraag is natuurlijk: hoe slagen die 'klassici' erin die persoonlijkheid buiten hun werk te houden?

'De goede klassikus propageert zijn normen niet, om de eenvoudige reden dat zij geheel in zijn kunst zijn opgegaan. Normen als zelfbeheersing, soberheid, plichtsvervulling, gehoorzaamheid, waarheidsliefde, voornaamheid, fierheid, - kortom; alle ethische normen, die een beroep doen op de wil () zijn, als het goed gaat, zo volledig 'vlees' geworden in wat hij artistiek heeft gewrocht, dat niet de norm als zodanig tot ons spreekt, maar alleen haar, vaak onmerkbare, uitstralingen.' ('Het geheim der klassieke kunst', *Essays in duodecimo*).

En voorts: 'De klassieke kunstenaar die zich met zijn "ik" bezig houdt, beeldt niet de conflicten uit, waaronder dit "ik" te lijden heeft, maar gaat, in het kunstwerk, tegen de weerstanden te keer, die de volle ontplooiing van zijn "ik" belemmeren'.

En tot slot: 'In het algemeen begrijpt de klassieke kunstenaar niet zo heel veel, van een zekere simplicitéit, die de indruk van plechtstatige onnozelheid kan maken, is hij zelden vrij te pleiten. Het moet hem niet te subtiel worden, niet te "persoonlijk", want in het subtiele en persoonlijke zinkt zijn hard gespannen wil als in drijfzand weg'.

Wie denkt, dat Vestdijk vooral aan de zeventiende eeuw gedacht zou hebben bij zijn bedenkingen op het stuk van de klassieke kunst, vergist zich. In zijn bespreking van Jan Engelmans poëzie ('De gevaren der maatvastheid', *Muiterij II*), is hij er niet ver van af, die dichter aan het publiek voor te stellen als een 'klassieke'. Klassiek kunnen zelfs Chinezen zijn bij Vestdijk. Of moet ik in dit geval zeggen: bij Paul Schiltkamp?

[p. 121]

In de mémoires van deze arts (*De dokter en het lichte meisje*) treffen we het volgende veelzeggende fragment aan, waarbij we ongetwijfeld aan de beweging van het Yin-yang hebben te denken: '... het tournooi van krachten en tegenkrachten, de sidderingen van de weegschaal, de schijnbaar absurde sprongen naar een tegendeel, de adembenemende omwenteling naar een standpunt, de spanningen tussen man en vrouw (welke twee beginselen althans tot hun recht komen in hun grootse mythologie), ik trof ze bij hen niet aan, al begreep ik heel goed, dat zij ze als mens pijnlijk genoeg ervaren moesten hebben. Maar eerst toen zij wijs en stil, en vermoedelijk oud, waren geworden, hadden zij ze te boek gesteld, in een abstrakte vorm, waaruit ieder warm en tastbaar leven was geweken. "Rechte bomen worden het eerst geveld. Putten met het beste water zijn het spoedigst leeg." Grootvader spreekt. Men hoefde de dingen maar om te draaien; maar was dit wijsheid, bruikbaar voor iemand die niet verder kon?'

Dit zijn maar een paar voorbeelden van Vestdijks kritiek op de klassieke kunstenaar. Ze

zijn gemakkelijk met *ettelijke* andere te vermeerderen. Maar het gaat mij nu om een 'Portret' van de klassikus: een leverancier van dagkalenderwijsheden, gepatenteerde verveling, dode abstractie zaken, waar ieder die nu niet direct op ethische normen uit is, weinig plezier aan beleven zal. In ieder geval weten we dat de persoonlijkheid-stijl-Vestdijk geen 'klassikus' is. Zijn persoonlijkheid produceert geen normen die *tijdens* het scheppen een voor de uitkomst daarvan belangrijke rol kunnen spelen. En '*willen*' doet onze persoonlijkheid eigenlijk niks. Het is het *leven* dat 'wil'. En de persoonlijkheid kan op beslissende momenten wel es niet met dat leven mee, - zoals bv. Paul Schiltkamp, in het hierboven uit zijn mémoires geciteerde. Tegenover de hegemonie van het gevoel houdt de 'wil' het niet vol, misschien. Misschien kunnen we zeggen, dat de persoonlijkheid-stijl-Vestdijk romantisch van aard is, en dat die zich in tegenstelling met zijn klassieke kunstbroeder wél in het werk uit.

Behalve de klassikus treffen we bij Vestdijk een enkele keer ook de 'epigoon' aan als tegenstelling van de persoonlijkheid. Hoewel we die toch vaker tegenkomen bij Du Perron, of Ter Braak. Daarom geloof ik dat de persoonlijkheid die regelrecht tegenover het epigonisme staat, eerder een persoonlijkheid-stijl-Du Perron genoemd moet worden dan een in de stijl van Vestdijk. Het gaat bij deze soort problemen ook om andere waarden. Om ideologische, om karakterologische. Om oorspronkelijkheid bv., om een eigen (groeps-) idioom, een middel van verstand-

[p. 122]

houding, een wijze van omgang zelfs.

Du Perron, Ter Braak: zij zijn het geweest die het woord 'persoonlijkheid' zijn algemeenste, normatieve, tevens zijn bijzonderste, het biografische beschrijvende karakter hebben gegeven; zij maakten het tot een sjibbolet om vorm- van vent-aanhangers te onderscheiden.

In 'De poëzie van E. du Perron' (Vestdijks inleiding tot de bundel *Parlando*) laat Vestdijk zien dat de lezers-eis 'een vent te willen ontmoeten' bij Du Perron helemaal niet beperkt bleef tot een ontmoeting in woord en op papier, maar letterlijk aanleiding gaf tot een lijfelijk elkaar vinden - of niet! - van lezer en auteur. Maar in die zin noemt Vestdijk het woord 'persoonlijkheid' zelden; al komt het juist daardoor nogal aan wanneer het je tóch overkomt, - gelijk het geval is in de *Ballade van de oorspronkelijkheid*, waarin terecht de naam van Ter Braak is opgenomen.

Het lijkt me dan ook onjuist om Vestdijks uitlating in een brief aan Marsman, waarin hij partij kiest vóór 'het talent' (*Heden ik, morgen gij*, p. 308) 'desnoods dan bij een volkomen minderwaardige persoonlijkheid', in verband te brengen met de persoonlijkheids-stijl-Du Perron. Dat werkt alleen maar een geestesverwarring in de hand waar niemand iets mee opschiet. Van belang is het, hier vast te stellen dat de persoonlijkheids-stijl-Vestdijk minderwaardig kán zijn (ik denk bv. aan Céline, Pound), wat de persoonlijkheids-stijl-Du Perron eenvoudig niet was toegestaan. Vestdijk legt in die brief ook uit dat het talent waar hij voor koos, bij de persoonlijkheid in zijn stijl hóort: 'Disharmonisch blijf je () tóch, daar is niets aan te veranderen, ik geloof dat zoiets reeds biologisch gegeven is, in de lichaamsbouw en dgl.'*

Tegenover Du Perrons ridderlijk ideaal, tegenover Ter Braaks honnête homme plaatst Vestdijk de persoonlijkheid die disharmonisch is, die niet 'wil', niet normeert, niet een ethisch doel nastreeft, en die om die reden dan ook geen 'vent' hoeft te zijn, - niet buiten het papier, en niet daarop, - en die dan ook vóór het talent kiezen mag, in feite geen andere keus heeft dan deze, krachtens de hegemonie van het gevoel.

Rest de vraag, welke betekenis Vestdijk hecht aan het begrip 'talent'. Is het bij hem, net als bij de andere Forummannen een synoniem voor de oppervlakkige krullendraaijerij der 'sierpoëten'? Oversteegen, in *Vorm of vent* bespreekt toevalligerwijs dezelfde passage uit Vestdijks brief aan Marsman, en concludeert: 'Tegenover talent wordt hier persoonlijkheid gesteld, net als bij Ter Braak, maar met een tegenovergestelde keuze.' Nog toevalliger is het dat Oversteegen het Keuls-artikel ter sprake brengt, dat

*Zie daartoe ook brief nr. 61, *Brieven uit de oorlogsjaren aan Theun de Vries*, p. 92.

[p. 123]

ook ik hierboven besprak: 'Over Keuls lezen wij dat "deze persoonlijkheid in het merendeel van zijn verzen niet aan zijn eigen talent is toegekomen"'.¹

Indien het nuttig is, het begrip 'persoonlijkheid' uit te splitsen in een begrip conform Vestdijk en ander conform Du Perron Ter Braak, dan is het waarschijnlijk even nuttig om na te gaan of het woord 'talent' niet ook door twee te delen valt. Keuls' talent is volgens Vestdijk 'epigrammatisch'. Maar dat betekent dat Keuls beschikt over het vermogen beknopte verzen die tot concentratie dwingen, zo te behandelen, dat ze mogelijkheden scheppen om overpeinzingen in een treffende formule te vangen. Dat is ongetwijfeld een ander talent dan de 'sier' of 'filosofische' gedichten nodig hebben. Het is *precies* het talent dat zo in de smaak der Forumadepten valt!

Uit heel de bespreking van Vestdijk valt af te leiden dat talent en persoonlijkheid met elkaar verbonden zijn, bv. als een vloeistof in communicerende vaten. Men zou van dit beeld uitgaande kunnen zeggen, dat in de 'conventionele' afdeling van Keuls' *De dansende lamp*, het talent dusdanig onder druk is komen te staan (van nauwkeurige versificatie, schools metrum, maatvast ritme, etc.), dat het beneden het peil van de persoonlijkheid moest blijven. In de afsluitende afdeling - die van de 22 kwatrijnen - zijn persoonlijkheid en talent met elkaar in evenwicht: pas in die afdeling komt Keuls aan 'zijn *eigen* talent' toe. Oversteegen concludeert nog dat bij Vestdijk 'het talent () boven aan de waardeschaal, niet *tegenover* de persoonlijkheid, maar *erboven*' staat. Dit lijkt mij onjuist, al citeert hij er, ter ondersteuning van dit inzicht een kleine passage uit Vestdijks artikel 'Gorters verstening' (uit *Muiterij II*) bij: 'En toch is in werkelijkheid het talent even vluchtig als ieder ander levensproces, en vluchtiger zelfs, omdat het van het leven de essentie vertegenwoordigt'. Voor ik hier commentaar op geef, moet ik er eerst de aandacht op vestigen dat juist uit dit artikel blijkt, dat het talent onder 'dogmatische druk' de persoonlijkheid van Gorter *buiten* het 'werk de ruimte geven moest waar hij - in het nachtelijk Kremlin, in gezelschap van Lenin - veel effectiever tot ontplooiing komen kon, dan op literair papier. Ik bedoel dit: Gorter, de socialist, valt op het stuk van de persoonlijkheid in Vestdijks categorie van de 'klassieke kunstenaar', de kunstenaar die 'wil'!

Maar keren we terug tot het citaat door Oversteegen uit Vestdijks Gorterartikel. Vestdijk behandelt daar het begrip 'talent' onder de twee aspecten die hij eraan onderscheidt: het bijbels-statische (talent is dan een

*Brief 68, p. 115 uit *Brieven uit de oorlogsjaren aan Theun de Vries*.

[p. 124]

kapitaal dat ons meegegeven wordt, en waar we mee dienen te woekeren) en het vitaal-dynamische: talent als een levensproces. Het wil mij voorkomen dat het eerste talent dat 'sierpoëten'-talent is, waar, behalve Ter Braak, ook Vestdijk niet van terug heeft. Het andere talent is dan het talent dat Vestdijk gekozen heeft, met de persoonlijkheid die erover beschikt, erbij. Talent is voor Vestdijk - dat lijkt me ten minste een aantrekkelijke werkhypothese - wellicht het vermogen van iemand, om zich onbekommerd over te geven aan de levende beweging van het psychische, 'waarbij niets te hoog of te laag is, om aanleiding te worden voor () poëzie' (*Lier en lancet*, p. 17). Als dát zo is, kàn talent niet worden losgehaakt van het menselijk ik, al valt het er ook niet volkomen mee samen, zoals bij de klassieke kunstenaar het geval is. Bij de klassieke kunstenaar dekken 'de aktiviteit van zijn menselijk-ik en die van zijn kunstenaars-ik elkaar. Bij de niet-klassikus, de romantikus of de barokkunstenaar dekken ze elkaar nooit' ('Het geheim van de klassieke kunst', uit *Essays in duodecimo*).

Dat betekent dat de persoonlijkheid-stijl-Vestdijk een 'disharmonie' vertoont, een fundamentele gespletenheid. En hoe groter die kloof is, des te groter de kans dat de

'persoonlijkheid' naast romantische ook 'barokke' trekken toont.

Een enkele keer krijgt men wel es de indruk dat Vestdijk de woorden 'persoonlijkheid' en 'individualist' door elkaar gebruikt. Ziet hij geen scherpe grenzen, of vindt hij die ongewenst?

Bij Vestdijk is de gangbare tegenhanger van de 'individualist' de 'collectivist' - ideologische termen veeleer, dan literaire! In een brief aan Theun de Vries (brief 67, p. 113) schrijft hij min of meer als ideoloog:

'Ik bevind me er altijd goed bij het sociale en individuele niet als twee gescheiden *gebieden* te beschouwen, maar als twee *gezichtspunten* die men overal met evenveel recht kan toepassen'.

Toch is er een gebied, waar het individuele en collectieve, het ideologische en het literaire elkaar min of meer raken, waardoor het ook wel te begrijpen valt, dat Vestdijk soms het begrip persoonlijkheid als synoniem van individualist opvat.

*De uiterste verwerkelijking van de persoonlijkheid is te vinden in het volledig uitbuiten van het talent,' zo vat Oversteegen Vestdijks opvatting samen. En hij voegt eraan toe: 'Dat is bepaald niet meer Forum, maar eerder Nijhoff...' Het is de vraag of Forum zich er niet mee akkoord verklaren zou, indien met talent het vitaal-dynamische bedoeld werd - dat immers geen 'sierpoëzie' tot doel heeft.

[p. 125]

In 'Nog eens de retoriek' (*Muiterij II*) schrijft hij: 'In een tijd, waarin een op de spits gedreven individualistische poëzie door een hand over hand toenemend epigonisme bedreigd wordt, is de retoriek, hoe algemeen en onpersoonlijk in beginsel, vaak de redding der "persoonlijkheid" '.

In dit gebied, waarin het individuele en sociale niet als *gebieden* te onderscheiden zijn, en waar het ideologische en literaire voeling houden met elkaar, hebben we te doen met een driedelige verhouding, waarbij de persoonlijkheid het midden houdt tussen het collectieve en individuele.

Het collectieve element is hier natuurlijk de retoriek, in de betekenis van taaloverlevering; het tegendeel ervan is de individualistische poëzie, en het midden (waar de persoonlijkheid 'gered' wordt) de 'individueel gevarieerde retoriek', zoals Vestdijk dat noemt. Om die te bedrijven is het voldoende dat de dichter de schuilhoeken van de taal afzoekt, 'om de algemeen gangbare woorden, uitdrukkingen en zegswijzen in hun oorspronkelijke staat te herstellen, en van hun al te retorische accenten te ontdoen' (*De glanzende kiemcel*). Hier geeft hij dan de hier boven reeds geciteerde regel van Slauerhoff bij: 'Op het water vindt de zon verstrooiing', met een commentaar, waarbij hij een tegenstelling schept tussen 'retoriek' en 'persoonlijke variatie' in een verhouding, ongeveer, als er bestaat tussen 'Langue' en 'parole'. Natuurlijk volgt hij hierin, zoals hij trouwens zelf zegt, de dichter Nijhoff. Op het gevaar van een soort 'rederijkerij', een 'woeker' met de talenten, wees ik al in het voorgaande.

Ik moet hier dan ook op iets anders wijzen, nl. op de conclusie die er uit deze gegevens te trekken valt: het taalgebruik van de persoonlijkheid is een inbreuk op de syntaxis van de overgeleverde taal, en bevindt zich op even grote afstand van het retorische cliché als van de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie.

Indien persoonlijkheid en individualisme iets met elkaar gemeen hebben, is dat de 'op-zichzelf-staandheid'. Daarom moeten wij ook het probleem van de beïnvloeding onder het oog zien, als we het hebben over de persoonlijkheid. Men zou ten slotte nog kunnen beweren, dat iedereen een persoonlijkheid is, en wat doen we dan met een dergelijke term nog? In zijn bespreking van een boek van C.C.S. Crone ('Navrante rarekiek', *Muiterij I*) - het spijt me dat ik deze recensie benutten moet, hoewel die geen poëzie tot onderwerp van kritiek heeft, maar een roman - zegt Vestdijk: 'Met invloeden moet men voorzichtig zijn. Het is zaak () die invloeden na ze te hebben aangetoond, weer volledig uit de gedachten te bannen: onvermijdelijke voorwaarde om recht te laten wedervaren aan de onvergelykelijke, onherhaalbare persoonlijkheid, die ieder mens, dus ook iedere schrijver is'.

[p. 126]

We zijn er dus. Laten we maar zien, wat we er mee opschieten! Want onherhaalbaar, onvergelijkelijk, is zeker iedereen. Maar dat betekent niet, zoals we al zagen, dat iedereen ook in staat is, zijn persoonlijkheid uit te drukken in het werk. Depersonalisatie wordt bv. in de hand gewerkt 'door een sterke gevoeligheid van 'boventijdelijke' invloeden (Vestdijk noemt hier bv. Plato), voorliefde voor de Indische filosofie, een uiterste aan terminologische vaagheid,' eclectisme, Duitse klassieken, etc. (Zie: 'De cultuurconfectionist', *Muiterij II*).

Daarentegen kan het ik van de schrijver met zijn onveranderlijke doelstellingen en waardebepalingen zeer hoorbaar aan het woord komen, zelfs in een nuchtere kroniek' (*Muiterij I: 'Het ik in roman en kroniek'* - alweer: een romanrecensie - met excuses, dus).

Ergocentrische critici zijn altijd bijzonder op hun *qui vive* bij een woord als ' hoorbaar', en spreken dan - terecht of niet - van 'impressionistische' kritiek. En ze hebben gelijk ook, want hoe hoorbaar die persoonlijkheid 'zelfs in een nuchtere kroniek' aan het woord zou kunnen komen: wij weten nog steeds niet, wat we onder een persoonlijkheid nu precies hebben te verstaan.

Anderzijds hebben ze natuurlijk helemaal geen gelijk, die ergocentrieci, omdat ze zich bv. nog nooit de vraag hebben gesteld, of sommige aspecten van de persoonlijkheid niet veranderlijker zijn dan andere. Met het citaat van Paul Schiltkamp, dat ik in de aanhef van dit artikel aanhaalde, zou men het vermoeden. Men wijzigt een oordeel sneller dan een opinie, een opinie sneller dan een doelstelling, die weer eerder dan waarden en deze sneller dan het beeld I dat men van zichzelf gevormd heeft. Als er een persoonlijkheid is die van deze veranderlijkheid de belichaming is, dan is dat Greshoff, die zich aan 'invloeden' nooit onttrokken heeft, maar toch constant bleef in zijn diepste emoties (neigingen, doelstellingen, karakter, waardebepalingen).

Nee, wil men Vestdijk op 'impressionisme' (een term die bij ergocentrieci niet minder een sjibboletkarakter heeft dan 'persoonlijkheid' bij Forumaanhangers) betrappen, dan moet men met andere kritieken komen. Met opzet citeer ik een stukje uit scheppend werk van Vestdijk, nl. uit *De koperen tuin*.

'Opeens klonk de melodie forsweg in de bas, opgezweept door angstwekkend opspringende voorstellen, en de arpeggio's waren naar de bovenkant verjaagd, waarbij hij enkele fouten maakte. Zelfs voor de oren van ongeoeffenden als ik zondigde hij eigenlijk voortdurend tegen de techniek, maar nooit stuntelig of ontsierend, en nooit in de diepe, dra-

[p. 127]

gende bastonen, en zijn aanslag, zijn voordracht, zijn macht over de ziel van de muziek was van een meesterschap, dat mij tot een kruipende bewonderaar maakte'.

Wij, maar vooral de ergocentrieci onder ons, danken de term, 'ergon' voor het 'uiterlijk' taalbouwwerk als kultuurschepping en sociaal gegeven aan Wilhelm von Humboldt, die overigens ook de term 'energeia' invoerde voor de 'innerlijke' psychofysische krachten achter de individuele taal.

Tot die energiea behoort stellig de drang tot spreken, het niet kunnen zwijgen, de 'innerlijke noodzaak' - maar ook de spontane articulatie van klanken, geluiden, klankassociaties: van alle produkten eigenlijk van de tong en van het hart daarop. *Forum*, met zijn bezwaren tegen sierpoëzie en filosofische gedichten, had ondervonden hoezeer bepaalde poëzie abstrakt betoog of lege vorm bleef. In het eerste geval ontbrak het die poëzie aan plasticiteit, in het laatste beheersten lege frase, vaste wendingen, dwang door ritme en dgl. de leeghoofdigheid. *Forum* voelde noch voor het reasonerende, noch voor het resonerende gedicht. Men was er misschien niet " zo zeer 'impressionist', niet zo gevoelig voor toon, nuance, accent, stemverheffing, oprisping, e.d., men wilde alleen niet dat die 'energeia' geblokkeerd werd door prefabricated 'ergon'-elementen of

door abstracte redenering. Men was bij *Forum* bereid technische mankementen op de koop toe te nemen. Liever dat dan maatvast gladlopende nietszeggendheden!

'Misschien zijn geen van deze verzen volmaakt, maar bijna alle bezitten ze dusdanige kwaliteiten, dat men aan volmaaktheid niet meer denkt', aldus Vestdijk in een bespreking van de poëzie van Eric van der Steen ('Poëzie op de wip', *Muiterij II*). Dat klinkt impressionistisch. Maar de zin sluit een oordeel af, waarin technische storingen de revue passeren - onvolkomenheden, die niet kunnen beletten dat de kritikus zich gewonnen geeft aan de uitstroming van deze energiea.

Maar dat viel de juiste verstaander van het *De koperen tuin*-fragment van zoëven ook al op: impressionistisch? Ja, maar er wordt daar vooral gezondigd tegen de *techniek*, d.i. tegen het 'ergon'-ideaal, niet tegen de ziel, de energiea-kant van de kunst.

Onherhaalbaarheid en onvergelykelijkheid van de persoonlijkheid - betekent dat dat die persoonlijkheid verder niet te herleiden is dan tot haar historische, dus biografische, dus psychologische elementen?

In een van zijn brieven aan Marsman (*Brieven Marsman - Vestdijk*) schrijft Vestdijk: 'Wat is er wonderlijker dan zich *te kunnen herinneren* - dit kenmerk van de hogere mens, volgens Leopold Ziegler, op de ver-

[p. 128]

overing waarvan een gehele religie, en niet de minste, nl. het Boeddhisme, al haar streven gericht heeft? Wat is er troostrijker dan als grijsaard, met de dood in zicht te weten, dat men *dit* geweest is, - en niet omdat het meer was dan al het andere - maar omdat het ons enige volstrekt onvervreembare bezit heeft uitgemaakt?'

In een latere brief schrijft hij Marsman dat, 'volgens de Amerikaans-Joodse schrijver Levison, de doodsgedachte slechts dragelijk is, indien men kinderen bezit'. Maar Vestdijk had toen geen kinderen. En daarom voltooit hij Levisons idee, door eraan toe te voegen, dat diens uitspraak evenzeer geldt voor het kind dat wij allen in ons dragen, - ja, in laatste instantie alléén daarvoor'.

In plaats van de persoonlijkheid te herleiden tot de biografie ervan, herleidt Vestdijk haar in tegengestelde richting. Niet de weetjes, roddels, de chronique scandaleuse, interesseren hem, maar juist dat, wat in dit bijzondere, eenmalige, en onherhaalbare leven legendarisch was en naar het universele zweemt.

Het kind waar Vestdijk het over heeft, kennen we immers. En niet omdat we dit kind ook werkelijk in ons dragen, maar vooral omdat Vestdijk zelf het in zijn *De toekomst der religie* beschreef als de afgezant op aarde van de Natuurlijk-volmaakte mens.

Deze mens is de norm. En al wat afwijkt van die norm is 'persoonlijkheid', - d.w.z. *iedereen* is 'een' persoonlijkheid, is al wat hij was, is en worden zal. De persoonlijkheid omvat ál wat eigendommelijk aan haar is: de angsten en vreugden, de goden en demonen.

De persoonlijkheid kan worden opgezogen in haar mythe, zoals Paul Schiltkamp in die van Hercules, of in die van met het yin-yang vertrouwde Chinese filosofen. Zoals Eric van der Steen in de mythe van het sterrenbeeld Weegschaal ('*Poëzie op de wip*'), evenals Vestdijk zelf, trouwens, als men de schrijver van deze regels geloven wil.*

Halfgoden, sterrenbeelden: het zijn tussenstations op de weg van de mens naar de (buitenaardse) Natuurlijk-volmaakte mens. Dit streven naar het hogere is geen bewust streven, zegt Vestdijk in *De toekomst der religie*. Het is iedereen ingebouwd.

Ook daarom, misschien valt de keus van Vestdijk vóór het talent niet zo moeilijk. Aan de zin in zijn brief aan Marsman, waarin Vestdijk zijn keuze doet, gaat de volgende vooraf: '...door je neer te leggen bij de disharmonie (loop je) het gevaar van eenzelfde verstarring, en ten slotte is het streven naar synthese misschien

* R. A. Cornets de Groot, *Vestdijk op de weegschaal*.

[p. 129]

een vollere levensuiting dan het "ontginnen" van een talent'.

Men voelt wel: zich neerleggen bij de disharmonie deed Vestdijk niet, al boden zijn 'depressies' hem daartoe volop gelegenheid...

Voor een psycholoog, en zelfs voor de psycholoog in de kritikus moet het mogelijk zijn in de persoonlijkheid - juist doordat zij voeling houdt met het universele - het *type* van die persoonlijkheid te herkennen: het metafysische, bv. - of het mystisch-introspectieve of sociale.* Of indien we met kunstenaarstypen van doen hebben: het romantische, het barokke of het klassieke.

Vestdijk als poëziekritikus licht zijn publiek uitvoerig in over het gewicht van de poëzie die te bespreken is. Maar - in *Muiterij (II)* althans - stelt zijn kritiek vooral vast, wie een persoonlijkheid is, en wie niet. En wie het is, wordt ingelijfd in het legertje van 'plastische' poëten - daar helpt geen lieve moedertje iets aan.

Zijn kritiek is, naast voorlichting, ook agitatie- en propagandamiddel - voor *Forum* aanvankelijk, ten slotte voor de plastische poëzie.

De artistieke opbouw van Vestdijks romans

In haar essay *Enkele 'maten en fragmenten' uit romans van Simon Vestdijk* (Maatstaf, maart 1959) stelt Hella S. Haasse, dat het vrijwel ondoenlijk is van Vestdijks werk meer dan enkele maten en fragmenten in het oog te houden, en waarschijnlijk heeft zij daarin gelijk. Maar dat betekent niet, dat er verder niets 'definitiefs' over deze schrijver valt te vertellen. Een algemene doorlichting van zijn romans is heel goed mogelijk. Ik riep daartoe een mechanisme in het leven, het systeem van de kosmische metafoer, dat misschien voor nadere uitwerking vatbaar is en op andere auteurs van toepassing. Uitgangspunt daarvan is de verhouding 'mens-heelal' zoals de schrijver die ziet, en natuurlijk ligt die verhouding bij de een soms heel anders dan bij de ander. Maar het aantal verhoudingen is waarschijnlijk beperkt: misschien zijn er maar een paar categorieën te vinden. Nemen wij als voorbeeld Marsman, een tweede Copernicus, in het kwadraat... Zijn poëzie is een heliocentrisch stelsel op zichzelf en hij is er het eigen middelpunt van. Wellicht kan het systeem van de kosmische metafoer een mogelijke brug vormen tussen autonomistische kritiek en de kritiek van de persoonsverheerlijking.

* S. Vestdijk, *De toekomst der religie*

[p. 130]

Maar daar gaat het nu niet om. Ons interesseert voorlopig de 'mens -heelal'-verhouding en die zit bij Vestdijk heel wat ingewikkelder in elkaar dan bij Marsman. Omdat *Aktaion onder de sterren* een geheel uitgewerkte metafoer uit de gevraagde categorie is, kan het ons misschien een beetje op weg helpen; daarom even de korte inhoud ervan.

Cheiron, de kentaur, zet Iolkos op stelten, overbluft er de priester en vooral de koningin, die er later zonder enige moeite in slaagt Cheiron over te halen de paidagogos van haar zoon, Aktaion, te worden. Tussen deze twee ontstaat een verhouding, die de psychologie met de term 'ambivalent' typeert. Hier heeft men niets aan die term, het gaat hier niet om psychologie, maar om een van de adembenemdste gedachten der Griekse eschatologie, om de apotheose namelijk, de opneming van de heros onder de sterren. Wie is die heros? Het is niet de onsterfelijke Cheiron, want aan het slot van de roman wijdt deze zich ten dode, daardoor zijn onsterfelijkheid overdragend op Aktaion, de jager - een beroep dat wel zeer scherp de geest karakteriseert die niet wil transigeren (het boek is aan de nagedachtenis van Menno ter Braak gewijd). Kort nadat Aktaion door de honden wordt verscheurd, verheft zich het beeld dat de kentaur naar hem heeft gemaakt, van de aarde en op het moment dat de 'ster' zijn plaats bereikt heeft, sterft inderdaad Cheiron.

De vraag rijst, of wij in deze figuren ook twee tegenover elkaar geplaatste principes mogen zien? Of vertonen zij integendeel ieder slechts een aspect van een en dezelfde idee? Dat van de integriteit bij voorbeeld; enerzijds immers naar de geest (Aktaion), anderzijds naar de daad (Cheiron). (Cheiron = hand; een punt waar Vestdijk veel aandacht en ruimte aan besteedt). Men kan het inderdaad zo zien en dan blijken die twee figuren een eenheid te zijn. Men zou hun verhouding tot elkaar en tot de apotheose kunnen karakteriseren als de strijd tussen de 'vader' en de 'zoon', een strijd die ten slotte in de (heilige) 'geest' wordt beslecht.

Deze christelijk-Hegeliaanse terminologie, die ook Diels gebruikte in zijn aan Achterberg gewijde beschouwing, mag ons niet van het gestelde doel doen afdwalen, om uit te maken van elke orde de verhouding is tussen mens en heelal, die Vestdijk in zijn werk stelt. Uit *Aktaion* bleek, dat bij deze schrijver het astrologische principe de mens met het heelal verbindt. Aktaion is immers zijn eigen sterrenbeeld; zoals een vis, dat wil zeggen iemand die onder dat sterrenbeeld geboren is, eveneens zijn eigen sterrenbeeld, dus een vis, is. Een vis is dus een vis, en wie hier opmerkt dat Aktaion pas zijn eigen sterrenbeeld werd door gewoon dood te gaan, terwijl een vis pas vis wordt door zijn geboorte, verstoort met opzet een correcte gedachtegang. Evenzeer als Aktaion voelt zich een vis immers

[p. 131]

door de aantrekkingskracht van de hemel 'opgetild' van de aarde, tenminste, als hij zich daarvoor openstelt...

Houden we ons het astrologische principe goed voor ogen, het beginsel, dat het verleden (het geboorteuur) van enorm belang kan zijn voor de toekomst, dan valt het ons in, dat sommige systeembouwers als Boeddha, Freud, Verwey en enkele andere, voor wie Vestdijk een grote belangstelling, misschien warmte gevoelt, ook het verleden aan de toekomst verbonden. Daarom doet het vreemd aan, dat Vestdijk in een van zijn essays zo grif de stelling van Lessing onderstreept, als zou de literaire objectivering van het verleden niets anders opleveren dan een 'misgeboorte die met de navelstreng onscheidbaar aan het heden vastzit'...

Maar die erkenning betekent voor een romanschrijver bijzonder veel. Daardoor juist krijgt hij de kans om bij voorbeeld een volkomen twintigste-eeuwse puber te laten optreden in het voor-Homerische Griekenland, terwijl anderzijds een tijdgenoot als Anton Wachter een verleden meekrijgt, zo vol betekenis (Lahringen) als Vestdijk dat maar wil...

In *Homerus fecit*, een novelle, ontsnapt een matroos ternauwernood aan het kannibalisme van een stel vooral naar het uiterlijk schrikaanjagende vrouwen, die het eiland waar hij belandt, bevolken. Terug in zijn vaderland schildert de zeeman zijn ontsnapping als een overwinning op zichzelf. De blinde zanger, aan wie hij zijn verhaal doet, hoort allerlei mythologische bijzonderheden aan, die hij hemzelf suggereert: het juiste aantal vrouwen, hun naam, hun verblindende schoonheid - en daarmee is de *Odyssee* eigenlijk al geboren. Zo wordt het verleden tot mythe, zo kan zich het verleden in een mythe uitdrukken, en dat gebeurt bij Vestdijk; bij Anton Wachter gebeurt het, het gebeurt in al Vestdijks romans.

In *De dokter en het lichte meisje* is Hercules de verpersoonlijking van een verleden van Paul Schiltkamp, de arts. In *De vijf roeiers* herkent men Mozes als mythische dubbelganger van Conic, de bard; voor Meneer Visser in *Meneer Vissers hellevaart* is Robespierre de heros; zo staat Orion voor Aktaion, Orester voor Philip Corvage uit *Ivoren wachters* en Maria voor Lucie in *Een alpenroman*. Men kan voortgaan met voor iedere romanheld van Vestdijk het mythologische voorbeeld aan te wijzen. De regelmaat waarmee die structuur zich in zijn romans laat herkennen, is een te opvallende trek om er niet de nodige aandacht aan te besteden. De vraag is dus: welk verband bestaat er tussen deze structuur en de astrologische metafoor? Wat betekenen al die mythische figuren voor Vestdijks

[p. 132]

mensen? Het antwoord ligt eigenlijk voor de hand. Zij zijn als het ware het voorbeeld, de leidster, de beeldgeworden horoscoop van de held van het verhaal, zijn superego. Zij zijn het navolgen alleszins waard, maar bovendien: zij eisen die volgzaamheid ook!

Wie immers Hercules aan het begin van zijn mentale 'stamboom' plaatst, verplicht zich tot iets meer dan tot een wat ongerechtvaardigde trots alleen. Hij verplicht zich tot de waardigheid van een zoon, die een reus met knots tot vader heeft. Zijn geboorterecht legt hem die verplichting op, en zij houdt in, dat hij zijn geestelijke vader niet alleen maar evenaart: hij moet zien hem ook te overwinnen, bij gebreke waarvan hij niet slechts zijn standsverschil met andere mensen verspeelt, maar ook zijn recht van bestaan.

De opdracht is moeilijk genoeg - wie zou zo'n vader overwinnen, zonder eerst zichzelf te hebben overwonnen? Is dit een boeddhistische inenting in het christelijk-Hegeliaanse beeld van de roman? Het lijkt er wel op. Nooit immers zullen vader en zoon zich in de geest verzoenen, nooit dus zal de apotheose plaatshebben, zolang de romanheld zich moedwillig aan de verstoktheid van het ik blijft onderwerpen. Dat is de opdracht die Vestdijk zijn mensen stelt: een moeilijkheid, die voor de volle honderd procent een oplossing vindt of voor de volle honderd procent niet, want een tussenweg ontbreekt.

De werkelijk apotheose voltrekt zich niet in de roman, maar daarbuiten, namelijk in de geest van de lezer. Zo geeft *De ziener* het beeld van 'de romancier'; *De kellner en de levenden* zou het beeld van 'de toneelspeler' kunnen zijn. In de Anton Wachter-romans geeft Vestdijk in de ondertitel expliciet aan, welke apotheose werd beoogd ('de geschiedenis van een verraad', 'de geschiedenis van een domicilie').

Vestdijks roman is op te vatten als een simultane, driedelige evolutie, namelijk van het tot mythe gekristalliseerde verleden van de held, het als roman geschreven heden en de verwerking van die twee elementen in onze geest tot een tijdeloze eenheid ('idee', zou Verwey zeggen), die zich afwikkelt langs het van de heros uitgaande drietal emanaties (vader-zoon-geest), die ieder voor zich over die tijdsbegrippen, æonen, zo men wil, heersen.

Het contact tussen die æonen is tot nader order innig. Tussen romanheld en heros bestaat een dialoog als tussen gecompliceerdheid en eenvoud, intelligentie en instinct, cultuur en natuur. Er is harmonie tussen al deze elementen, tot zich plotseling het conflict voordoet, het dramatisch hoogtepunt in de patriarchale verhouding bereikt wordt, waarna

[p. 133]

alleen òf verzoening òf volledige vervreemding tussen vader en zoon volgen kan...

Vestdijks mythische figuren zijn, zoals vanzelf spreekt, tragisch en pessimistisch, omdat de heroïsche epiek waar zij aan zijn ontleend, het ook is. Bij hem zijn deze goden en helden geen wezens meer van vlees en bloed. Zij zijn integendeel onwerkelijk van karakter en alleen in hun gevoelens reëel. Die gevoelens zijn dan ook van groot belang voor Vestdijks figuren: zij vormen het magnetisch veld om de romanheld heen, zij wijzen hem de weg in de chaos, geven hem zelfs een soort van moraal mee, waardoor het beschouwelijk realisme voor de moderne roman toch bewaard kon blijven, terwijl anderzijds de botsing tussen vader en zoon (de eenzijdige beëindiging van de dialoog) de roman de kans biedt tot de sprong in het onbekende, in het 'moderne', in de automatische schrijftuur, hoe weinig automatisch die bij Vestdijk ook is.

Het opbouwende beschouwelijk realisme, het rationele taalgebruik wordt geheel opgebroken door de monologue intérieur, die de held na het wegvallen van de heros ten slotte rest. Hier vindt de desintegrerende tendens in Vestdijks boeken zijn stilistische vorm: in het dwangmatige spreken, bij voorbeeld onder invloed van sterke drank (Paul Schiltkamp in *De dokter en het lichte meisje*), van een visioen (Conic uit *De vijf roeiers*) en zelfs in de stomme taal van ideomotorische bewegingen (Le Roy in *De ziener*). Op

zo'n moment is het gesprek tussen de romanheld en diens voorbeeld uit. Deze laatste, belichaming van een zo langzamerhand niet meer te verdragen conformerende moraal, wordt in de steek gelaten en de daardoor eigenmachtig geworden hoofdpersoon uit de roman is voor geen redelijk argument meer vatbaar. Le Roy verscheurt in zo'n moment in tranen zijn kostbaarste bezit, het postzegelalbum. 'Zoiets doet men niet', denkt hij er nog bij, '...niet eens als men zijn leven ermee kan redden'. Desondanks voltooit hij de vernietiging.

Om de betekenis hiervan te peilen, zullen we *De ziener*, het boek dat het beeld van de romancier geeft, onder de loep moeten nemen.

Als vertegenwoordigers der drie æonen treffen we hier de trits God-Le Roy-romancier aan.

In een interview door Hans van Straten noemde Vestdijk de romancier een 'aartskoppelaar' en deze roman is inderdaad die metafoor, volgehouden tot de laatste bladzijde. Le Roy koppelt wat er te koppelen valt, ver vooruitziende en onfeilbaar haast... De ziener, 'want zonder hem zag God misschien niets', laat niets aan het

[p. 134]

toeval over, evenmin als zijn koele deïstische God - een God uit de absolutistische, achttiende eeuwse wereld, een God dus, die eveneens ver vooruit ziet, het toeval niet kent, en derhalve leeft zonder wonderen. Aan hem ontleent Le Roy - een programmanaam! - door een soort van droit divin zijn 'macht'. Regelt hij niet evenals God het leven der mensen: hun liefde, hun huwelijk, kinderen, vriendschap, roddelpraat? En bovenal: heerst hij niet over het 'heelal' van zijn postzegelalbum - de hele wereld in enkele bladzijden verzameld?

Men begrijpt dat de vernietiging daarvan alles betekent voor Le Roy. Hij had het niet gedaan, als alleen maar zijn leven op het spel had gestaan. Deze spectaculaire overwinning op de verstoktheid van het ik, tevens de overwinning op zijn voor warmte onverschillige God, maakt dat Le Roy weer als gewoon mens onder mensen kan leven. Het is zijn verzoening met het bestaan op aarde...

Veel interessanter is de structuur van de driedeling in *De kellner en de levenden*. Om de bespreking van dit boek met een climax te beginnen: men vindt hier niet alleen de æonen terug met de daarmee corresponderende emanaties - Vestdijk heeft aan die drieëenhedsvorm namelijk een dubbelgestalte gegeven. Dat kon hier omdat deze roman het beeld van de toneelspeler geeft. Vestdijk heeft zijn boek eenvoudig de gestalte van het klassieke toneel gegeven, zoals dat grotendeels door Aristoteles werd beschreven, en met enige variaties door Shakespeare werd gevolgd. Het boek is 'toneel' in 'roman' vertaald en de kenmerken van het klassieke toneel: de uitwerking van expositio tot katharsis, de eenheden van tijd, plaats en handeling zijn in dit boek gemakkelijk aanwijsbaar. Eenheid van tijd, want heden, verleden en toekomst zijn zo in elkaar verstrengeld, in elkaar gedrukt als een trekharmonica, een treinwrak, dat ze nooit meer van elkaar te scheiden schijnen te zijn. En, hoewel het hoofdstuk 'Het avontuur van Richard Haack' schijnbaar de eenheid van handeling doorbreekt, mag men toch van die eenheid spreken, omdat dit hoofdstuk in klein bestek de grote orde weerspiegelt, op een wijze die vergelijkbaar is met het treurspel in een treurspel dat Hamlet het Deense hof presenteert. Er is een 'tragische held', Haack, er zijn er zelfs dertien: de kellner en de twaalf flatbewoners. Er is bovendien een 'deus ex machina' in de vorm van een luidspreker, die de kwelgeest Leenderts uit de martelkamer wegroept, zodat de ontsnapping van de dertien helden aan onmenselijke wreedheden mogelijk wordt. De kellner en diens lotgenoten vinden hun 'double' in Christus en diens apostelen. Men kan onmiddellijk identificeren: dit is Petrus, dit Thomas en zonder twijfel staat Judas voor Haack, zodat men

[p. 135]

omdat Haack van de twaalf de grootste blijkt te zijn, in deze roman een Judas-apologie mag zien.

Hypocriet is het Griekse woord voor toneelspeler. Haack en Judas zijn hypocriet, letterlijk en figuurlijk.

Veel ellendiger dan zijn heros kan Haack er niet aan toe zijn. Hij is homoseksueel, Judas een verrader. Beiden zijn gewikkeld in een strijd tegen de meest eenvoudige gevoelens die mensen kennen. Haack houdt daarom zijn neigingen voor het oog van de wereld verborgen; Judas verschuilt zich achter een toneelkust. Haack doet de mensen in zijn liefde voor een actrice geloven, die van zijn opzet het slachtoffer wordt en zelfmoord pleegt. De parallel met Judas hoeft hier natuurlijk niet te worden uitgewerkt.

Men kan tegenwoordig geen van beide figuren resoluut veroordelen. Toneelspelers als Haack en Judas nu eenmaal zijn, raken gemakkelijk verstrikt in hun eigen gevoelens. Zij houden ten slotte geveinsde liefde voor echt en omgekeerd. Voor de hypocriet zijn de grenzen der moraal (soms) vloeiend en de liefde bewandelt geen conventionele paden. 'Een hart is altijd anders' en 'wanneer een vrouw ons liefde geeft, kunnen wij onszelf niet beletten wederliefde te gevoelen', zegt Haack. Er zijn dus verzachtende omstandigheden, psychologisch beschouwd, maar het pleit voor Haack dat hij ze verwerpt.

Duizelingwekkend verdiept zich het perspectief van dit verhaal, wanneer men bedenkt dat ook Judas zijn voorbeeld heeft gehad. Het kan niemand anders dan Christus geweest zijn. Dat Judas op dit voorbeeld botsen zou, was niet te voorzien, al voorzag Christus het natuurlijk toch, maar dat het gebeurt is uiteraard koren op de molen van Vestdijks romankunst. En dat het met Judas verkeerd afliep (waar men metafysisch gesproken toch niet al te zeker meer van kan zijn), is met Vestdijks romanopvattingen allerminst in strijd. Het conflict brengt nu eenmaal de grootste risico's mee en van de uitslag ervan moet men maar het beste hopen... Judas is Haacks heros, maar alleen voor zover het diens 'normale levenspatroon' betreft. Eens heeft Haack zich daaraan onttrokken, en wel gedurende de episode van zijn gefingeerde liefde voor de actrice, een fase, die hij Hamletesk 'een comédie in een comédie' noemt. Voor die periode is Judas het goede 'voorbeeld' niet meer. In Haacks behoefte aan een vreemde heros voorziet daarom Hamlet. In het reeds genoemde hoofdstuk 'Het avontuur van Richard Haack' ziet hij inderdaad zichzelf als Hamlet in de boertige scène aan het graf van Ophelia. Daar hoort hij ook in zichzelf de zin klinken die dit meisje de dood in dreef, zijn 'Get thee to a nunnery!', de weigering om

[p. 136]

zich met het object van zijn liefde te vereenzelvigen. En dan pas doorziet hij zichzelf, Hamlet (en Judas). Hun liefde was voor vervulling niet vatbaar, hun vermogens waren niet toereikend, het was een liefde die het in de vernietiging moet zoeken, van Christus, Ophelia, de actrice, om te voorkomen dat zij werden ontheiligd, dat men zichzelf eerst voorgoed schuldig maken zou...

Naast de Judas-apologie en de apologie van de toneelspeler heeft deze roman een algemener aspect. Het stelt namelijk als literair spel de vraag of men, ook al is men (een) Judas, in de leegte (het station) geplaatst, uitzicht kan krijgen op eeuwig heil? Het bestaan in de leegheid dwingt inderdaad de twaalf flatbewoners tot een verregaand nihilisme. Bijeengebracht in een martelkamer, eist Leenderts (de duivel) van hen de diepste vernedering, de ontkenning van God en de ontkenning van het bestaan. Ieder van hen krijgt de vraag te beantwoorden van het 'to be or not to be'. Zij besluiten tot het 'zijn', ook al hadden zij in hun nihilisme alles, de leegte, het station, en de hele troep stinkende duivels, weggebracht. Het vervloekingswoord komt ten slotte niet over hun lippen. Het zou hun ondergang hebben betekend naar de geest. Deze collectieve overwinning op de verstoktheid van het ik heeft ongetwijfeld tot hun bevrijding bijgedragen, en dat hun in het eind de apotheose te beurt viel, die zij zich in ramspoed en beproeving hadden veroverd, daar laat het boek geen twijfel over bestaan.

[p. 137]

Marcel Janssens / Een feuilletonessay van Cornets de Groot

Cornets de Groot wil als essayist 'terug naar het begin'. Hij heeft in een paar publikaties een discussie willen aangaan met academici over literaire problemen, die hij op academische manier meende te moeten behandelen. Het is hem kwalijk gekomen. Doordat academici hem steevast in zijn dromengebied terugjoegen, is hij uit zijn dromen ontwaakt: voortaan geen academische problemen meer, nu overigens problemen het recht verloren hebben academisch te zijn (Voorwoord tot *Intieme optiek. Een feuilletonessay*. Nieuwe Nijgh Boeken 52. 's-Gravenhage/Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1973, 140 blz.). Zoals N. Chomsky in zijn boek over de Amerikaanse campusmandarijnen schreef dat zij zich al compromitteren doordat zij problemen neutraliserend tot academische onderzoeksmaterie promoveren, zo meent De Groot, die er stilaan de buik van vol heeft, dat hij - niet zozeer op grond van maatschappijkritische, maar van wetenschapstheoretische overwegingen - niet langer zijn kostbare vrije tijd kan besteden aan het in Nederland nog altijd exclusief-aanvaardbaar geachte academische geklets over literatuur. Het anti-academische alternatief is de intieme optiek. Laat ons eerst even analyseren in welke opzichten de intieme optiek zich aandient als anti-essayistiek. De intieme optiek stelt zich om te beginnen op tegen het academische vakspecialisme, hoe de wetenschappelijke methoden die in Nederlandse academische milieus in trek waren of zijn, ook mogen heten: close reading, structuralisme, transformationalisme, generatieve semantiek, archetypologie . . . Diepzeeduikers van de laatste lichte, die naar de diepste oercellen van de zin en de discursus aan het vissen zijn, beregelen ultieme nucleaire of intra-atomaire relaties, maar, zo merkt De Groot op, 'waarom kleedt zich onze geliefde in een jurk, als ze zou kunnen volstaan met ons het patroon ervan te tonen?' (33). Hij vraagt zich af welke de relevantie is van dergelijke 'logikofilosofische ideeën' voor de omgang met poëzie (34). Van Dalelief, die al voor zoveel moest opdraaien, kan het niet verhelpen als de lezer komt te staan voor een combinatie bij Lucebert als 'oh dans, als de lopende borst van genot'. Zolang het academisme in Nederland de wet stelt, aldus De Groot, is het maar

[p. 138]

normaal dat iemand als Vestdijk in Nederland geen hoogleraar kan worden (19) ... De Groots anti-optiek bekampt verder het wetenschapsmodel waarmee het Nederlandse academisme zich vereenzelvigd. Dat model steunt op regels en criteria als abstractie, reductie, algemeengeldigheid, objectiviteit (daar komen we nog op terug). Die opvatting van wetenschap als een systeem van herhaalbare (leerbare, navolgbare) abstracties heeft 'de papegaaieziekte der geleerden' (2) en 'het ostracisme der schriftgeleerden' (29) tot gevolg. Bovendien werken zij angstvallig en beaat historisch, terwijl Cornets de Groot zich de vrijheid van een ludiek antihistorisme permitteert. De eerste de beste idioot weet toch dat hij sch... heeft aan dat soort van wetenschap (135), waarvan De Nieuwe Taalgids voor hem het afschrikwekkende symbool is geworden. Nog een andere even sullige categorie van tegenstanders vormen de gehate literaten. Dat fijn zielloze lui die de Fachwerkstructuren van de tekst tot voorwerp van kritische analyse maken. Hun visies zijn De Groot 'te loszinnig, te onnozel, te immoreel' (28). Tegen hen reageerde hij 'onbekrompen intolerant' (ibid). De immorele literaten, tezamen met sommige Stanzel-discipelen, sommige zittenblijvers en stotteraars (128, noot, en 130) hebben geen feeling voor het labyrint, voor de open ruimte en de afgrond, die De Groot zo dierbaar zijn. Binnen die ingroup van insiders regeren alleenzaligmakende afspraken en normen; de outsider is absoluut nietswaardig. Met de mentaliteit van de (bij bepaling mentaliteitsbestendige) ingroup verbindt De Groot ten slotte de machtspositie der regenten, een laatste burcht waartegen hij de intieme optiek agressief opstelt. *Intieme optiek* valt een mentaliteit van onderdrukking en terreur aan, m.a.w. een autoritaire mentaliteit van Enig Ware Normen en verrekte gelijkhebbij. De Groot rebelleert tegen de machthebbers die hun repressief gelijk steunen op het aanroepen van autoriteiten,

o.m. die van de ingroup, terwijl hij zichzelf allereerst 'het veroveren van inzicht' tot doel stelt (29, 129 en 137).

Welk is dan het alternatief? In het eerste en laatste opstel van dit boek tracht Cornets de Groot expliciet te verduidelijken wat hij met intieme optiek nastreeft. Zijn feuilletonessay hangt hij tussen deze twee tentatieve programmaverklaringen op. Maar van even groot belang is, dat het hele feuilletonessay impliciet een poging is om al doende en proefondervindelijk te verduidelijken en te demonstreren wat intieme optiek bedoelt te zijn. Dit essay is even proefondervindelijk als het experimentele gedicht over het experimentele gedicht. Het is een discoursus over de methode van de intieme optiek, waarbij de proefondervindelijke formulering van wat nu eigenlijk intieme optiek zou kunnen zijn, mede tot voorwerp wordt

[p. 139]

van het essay zelf. Dit essay zoekt 140 bladzijden lang zijn intieme methode. De 'Selbstsuche' begint in her grote wit van de allereerste bladzijde, waar De Groot een tekst van Vestdijk als motto citeert: 'Het wil mij voorkomen dat iemand die iets onderzoekt, zich pas achteraf rekenschap behoort te geven van de methode of methoden die hij meent te hebben toegepast.' De methode van intieme optiek is het boek *Intieme optiek*, zij kan er niet uit geabstraheerd worden, evenmin als de 'methode' of de 'inhoud' geabstraheerd kan worden uit een roman of gedicht. *Intieme optiek* is een 'discours de la méthode' tégen de methode, met name die van de academische ingroup van literaten. Het boek is een essay over het essay en bijgevolg een anti-essay. Want het beweegt zich in de open ruimte, de labyrinten en afgronden van die intieme optiek, bij de genade van de vrijheid van een naar inzicht zoekend lezen, die zich niet wil laten ringeloren door de Ware Normen van Utrechtse hoogleraren, die de ludieke speelruimte - verboden terrein voor de man van wetenschap - wil vrijmaken en lak heeft aan de logica en het causale denken die wel de abstracties der regenten regeren, maar niet het creatieve proces. Intieme optiek schrijft zich in de ludiek-creatieve tekstproductie in. De dagdroom, de meditatie, het magische, mystische en mysterieuze zijn toelaatbare heuristische instrumenten. De intimist provoceert proefondervindelijk situaties die het rationele denken verstoren en te buiten gaan. Het fantastikon gebiedt, niet de frustrerende (castrerende) ratio. Het anti-essay, bestendig onderweg naar zichzelf, provoceert de methodos van het essay. *Intieme optiek* is een ludieke afwijking van de baan die in Nederland als de rechte wordt beschouwd.

De in- en uitleiding van het boek bieden, zoals gezegd, de meest expliciete informatie over de antimethode. Intiem lezen en intiem over leeservaringen schrijven zijn bewustzijnsactiviteiten in een niet door vakspecialistische afspraken beperkte open ruimte. In tegenstelling met de blinde gelovers, de methodisten, is de intimist niet immuun voor onvolmaaktheden, voor het voorlopige, voor tegenspraak of verloocheningen van vroegere standpunten of geschriften. Hij stelt zich immers zo subjectief mogelijk op tegenover zijn materie. Hij breidt het verifieerbare uit ver buiten de reikwijdte van het methodisch-exact aantoonbare. Hij maakt een onderscheid tussen wat verifieerbaar is door subjectiviteit en intuïtie, en wat verifieerbaar is op grond van abstractie, algemeenheden en vaste waarden. Het rationeel niet verifieerbare moet in zijn ('onwetenschappelijke') methode worden ingecalculeerd, want het niet-verifieerbare hoeft daarom niet minder waar of inzichtelijk te zijn: 'De wetenschap boekt vooruitgang door uitsluiting van het onverifieerbare. Maar soms is het

[p. 140]

eenvoudiger een essayist uit te sluiten dan al wat hij aan onverifieerbaars schreef.' (30) Inzonderheid t.a.v. poëzie moet het wetenschappelijk-methodische en puur-verstandelijke begrip falen. Wie inzake poëzie alleen maar verifieerbare informatie, dus alleen maar objectief aantoonbare informatie kan produceren - wat nog iets anders is dan de waarheid -, kan niets zeggen over de werkelijk belangrijke problemen van literatuur (134). Tegenover de universalistische en objectivistische aantoonbaarheidseis

van de wetenschap stelt de intimist de inzichten in het concrete, uit droom, meditatie en intuïtie verkregen. Uit het onbewuste (10) en het onderbewuste (42) vallen hem, die zich de weelde kan veroorloven langs de dingen heen te dromen, inzichten ten deel die voor de gesloten optiek van de methodist niet achterhaalbaar noch in diens terminologie formuleerbaar zijn. De intimist kan uit kracht van zijn speelse en ahistorische vrijheid het meest verwijderde en het meest concreet-nabije doen samenklinken: Feith, Freud en Cornets de Groot bijvoorbeeld. Hij wrikt zich niet vast op een standpunt, hij heeft er geen, want zijn naam is: beweeglijkheid. Hij is 'casuïst' of, zoals M.J.G. de Jong ooit genoemd werd, een 'macchiavelist', die pijlen maakt van het hout dat deze concrete tekst hem biedt. Een dergelijke essayist doet bij de genade van zijn intieme optiek bij gelegenheid allerlei intuïtieve vondsten, die naderhand aantoonbaar ware bevindingen blijken te zijn. Hij kan nog gelijk hebben ook. Cornets de Groot drukt deze paradox als volgt uit: 'gelijk hebben op grond van niets is nu eenmaal leuker dan geen gelijk hebben in weerwil van balen wetenschappelijke bewijzen'. (74). De intimist schrijft niet voor de ingroup van methodenschrijvers maar voor 'mensen' over concrete aangelegenheden die 'tot de persoonlijkheid' spreken (11).

De intimistische optiek van de anti-essayist blijkt een vorm van antikritiek te zijn, want het kritische motief, zo oordeelt De Groot, maakt de opvatting van lezen als een volstrekt persoonlijke daad onmogelijk. Een geïnspireerd criticus zou een tekst moeten kunnen 'zersingen' op grond van kwaliteiten en talenten die hij met de eerste zanger gemeen heeft, maar dat is in Nederland een ketterij (althans zo lees ik een voor mij duistere passage op blz. 112). Intieme kritiek stelt zich nu eenmaal tot doel de raadsels en de vele risico's van misverstand die in de tekst zitten, te vergroten, niet ze rationeel te neutraliseren, te versmallen of methodisch buiten werking te stellen. Het rationalistisch cognitieve moment van de kritiek waardeert hij matig. Veeleer is het de bedoeling van de intimist de lezer voor het mysterie van de tekst te sensibiliseren: *Ignotum per ignotus* (111), het duistere verklaren door het duistere (112). Van rationalistisch

[p. 141]

standpunt uit moet de onmethodische gang van de feuilletonist dan ook de ergerlijke indruk wekken van ordeloosheid en willekeur. Zijn ars combinatoria gaat onnaspeurlijke en onvoorspelbare wegen. Hij schrijft zijn anti-essay met behulp van collagetechnieken (die ook M.J.G. de Jong beproeft). Zo vinden we in *Intieme optiek* in doorlopende 'orde' bijvoorbeeld naast reflecties over Mulisch en Vestdijk ook aforismen en een stukje autobiografie. Het concrete gebiedt. En meer nog: in de kern van de intieme optiek zit niet het cognitief-kritische beginsel, maar de Eros, wat Cornets de Groot 'de begeerte' noemt (132-134). Tegen het frustrerende realiteitsbeginsel, hier vertaald als objectiviteit, geschiedenis, autoriteit, abstractie, veralgemening, stelt hij de begerige intimiteit van zijn optiek, een sterk erotische akt, die zich niet wil laten fruisen door het gezag van de ingroup. De hedonistische Eros, het lustprincipe, dwingt.

De polaire spanningen tussen werkelijkheidsbeginsel en Eros leggen meteen de ambiguïteit van De Groots optiek bloot. Hij werd door De Nieuwe Taalgids als literatuurtheoloog buiten spel gezet. Welnu, naar mijn gevoel is er in *Intieme optiek* weinig theologie, theosofie, astrologie of alchemisterij te vinden. Onnauwkeurige formuleringen van een hobbyist die Teun Van Dijk en Freud gelezen heeft, dat wel, maar de dosis verifieerbaarheid-door-subjectiviteit, bijvoorbeeld via astrologische speculaties of anderssoortige labyrinteekalchemie, lijkt mij in dit boek geringer te zijn dan in vroegere publikaties. De drie grote 'essays' uit *Intieme optiek* over Vestdijk, Mulisch en de Beatrijs stellen m.i. informatie ter beschikking, die wel eens verifieerbaar in de zin van 'aantoonbaar waar' zou kunnen zijn. De Groot is ongetwijfeld een erudiet en inventief lezer, hij bezigt nu vooral een van Freud stammend begrippenapparaat om zijn vondsten te verwoorden. Het komt mij voor dat men zijn aldus verkregen inzichten niet als ketterse literatuurtheologie aan de kant kan schuiven. Daarin ligt precies de ambiguïteit van de intieme methode, waaraan wellicht de ambiguïteit kleeft van elke niet door de reductionistische ratio geneutraliseerde omgang met poëzie - al is die ambiguïteit bij Cornets de Groot uit de aard der zaak toch wel bijzonder groot, allicht provocerend voor

honkvaste methodisten. Zijn antimethode stelt zich te weer tegen een neopositivistische trend in de huidige literatuurwetenschap en -kritiek. Vertegenwoordigers van deze trend willen het aantoonbaarheidsgebied van literairwetenschappelijke uitspraken vergroten - terwijl zij naar mijn bescheiden mening gevaar lopen dat gebied te verkleinen, omdat, om het met Van Dijks eigen woorden te zeggen, dieptestructuren en vormingsregels door de band genomen zo 'banaal' blijken te zijn en alles blijft afhangen van de variërende transformaties naar de concrete opper-

[p. 142]

vlakke toe, die zich evenwel zo lastig laat formaliseren. Cornets de Groot van zijn kant wil het mededeelbaarheidsgebied in literaire zaken vergroten. Hij wil het subjectief verworvene intersubjectief ter beschikking, eventueel ter discussie stellen, waaruit de graad van verifieerbaarheid dan moge blijken. Omdat de intieme optiek erop gericht is, de raadsels 'per ignotius' te vergroten, zitten we met Cornets de Groot natuurlijk volop in de ambiguïteit. Wellicht meent hij dat de werkelijke problemen waar het in literatuur en literatuur kritiek om gaat, niet anders formuleerbaar zijn.

In elk geval recupereert hij met zijn intieme optiek een oude wezenstrek van de essayist. Michel de Montaigne omschreef in zijn *Essais* (derde boek, begin tweede hoofdstuk) zijn proefondervindelijke methode als volgt: 'Je ne puis assurer mon objet; il va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle. Je le prends en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à lui; je ne peins pas l'être, je peins le passage; (...) Si mon ame pouvait prendre pied, je ne m'essaierais point, je me resoudrais; elle est toujours en apprentissage et en espreuve'. In zijn elastisch en experimenterend denken zit 'une alleure poétique, à sauts et à gambades'. Zijn eigen boek noemde hij ironisch en sceptisch: 'ce fagotage de tant de diverses pièces' of 'cette fricassée que je barbouille ici'. De subjectieve beweeglijkheid van Montaigne's essays, die zo rijke en 'verifieerbare' inzichten bevatten, o.m. in de psychologie, kan niemand ontkennen. Cornets de Groot zou dat intieme optiek noemen.

Ik vind het alleen maar ongepast en een beetje potsierlijk dat hij meent te moeten schelden. Hij zal wel een zeer brave borst zijn, die zó door onbegrip werd geprovoceerd dat hij polemist tegen wil en dank is moeten worden. Anderen dwongen hem van zich af te bijten en met gelijke munt terug te betalen. Door te schelden valt de intimist echter uit zijn rol, door zijn kraam en uit zijn methode. Hoe kan je schelden, tenzij in naam van het verrekt autoritaire gelijk? Ik zou in zijn geval dan ook niemand uitmaken voor blinde vink, zwetser, kletser, dommerik, leesblinde grootpapa, zelfs geen hoogleraar uit Groningen.

Ik moge uit de intieme methode nog een op iets meer dan alleen maar literatuur betrekking hebbende mentaliteit of houding distilleren. De Groot reageert immers tegen een ideologie, tegen een rationalistisch beknot wereldbeeld, waaruit het reductionisme van de wetenschappelijke methodologie voort kan vloeien. Een leitmotief in dit boek is de zinsnede over 'die kanten van de wereld, die niet van deze wereld zijn' (21, 26, 38 en passim in het laatste stuk). Dit antiterrein hoort wezenlijk bij De Groots inclusieve wereldbeeld. Ook in dit opzicht breidt hij de ervaringsruimte en daarmee het mededeelbaarheidsgebied uit. Want zijn intieme optiek

[p. 143]

beweegt zich precies in de antihistorische (magisch-realistische?) tegenwereld van die kanten, die niet van deze wereld zijn. Hij lijft het irrationele in het spreken vanuit en over deze antiwereld in. Zo kan hij de manicheïstische dichotomieën opheffen: die tussen geschiedenis en mythe, het rationele en het irrationele, kennisdrang en voluntarisme, intelligibiliteit en alchemie, evidentie en raadsel, mimesis en fantastikon, werkelijkheidsbeginsel en Begeerte. Met die eigenzinnige combinatie en vooral met als boegbeeld de Eros laat hij zien 'hoe de gevestigde orde meer en meer geïnfiltreerd wordt door het irrationele, en hoe dat laatste uiteindelijk de maatschappelijke orde verandert, omwoelt en vernietigt'. Niets blijft.' (132). De intieme optiek openbaart zich als een

mentaliteits- en maatschappijveranderende methode.

Hoe symptomatisch dit boekje wel is in een situatie van de literairwetenschappelijke methodologie die zich in onze contreien de laatste jaren meer en meer aan een neopositivistisch model spiegelde, moge blijken uit een confrontatie van *Intieme optiek* met gelijkaardige recente kritische geschriften van Paul de Wispelaere, Hedwig Speliers, Willy Roggeman en van anderen die mij nu ontsnappen. De ludiek-alternatieve agressie heeft zich nu ook in het anti-essay genesteld, dus niet enkel in de zogenaamd creatieve tekst, maar ook in de tekst over de tekst. De meta-taal van de kritiek schudt in genoemde gevallen de pretenties en beknottingen van de positivistische objectiviteit van zich af. De ludieke Bladwijzer van *Intieme optiek* is er een verrukkelijk voorbeeld van.