

## **Vestdijk en Verwey - idee, kristal, retoriek**

**R.A. Cornets de Groot**

**Trefw.: poëzie.**

**Bron: *Kentering*, 11e jrg., nr. 3 (mei-juni 1970) p. 34-37.**

[p. 34]

Dat een literaire schepping uiting moest zijn van een persoonlijk gevoel is een van de beginselen die *Albert Verwey* zich altijd voor ogen hield. Een ander door hem gehuldigd standpunt is dat kunst uitbeelding is van de Idee, d.i. van het wezen van de werkelijkheid. Zijn probleem was beide beginselen tot elkaar te brengen en dat is een opgave, die ogenschijnlijk moeilijk is. "Het wezen van de werkelijkheid" lijkt immers een begrip te zijn dat - tot op zekere hoogte - het begrip "persoonlijkheid" wezensvreemd is. We zijn geneigd het wezen van de werkelijkheid als iets "klassieks" te beschouwen, als een ideaal, sober, wars van grillen - deze uitingen van het persoonlijke. Maar Verwey verstond onder "persoonlijkheid" het meest essentiële van een bepaald dichterschap, nl. de vorm waarin de Idee zich openbaart: de onveranderbare psychische structuur van de poëet, en dat is dus iets anders dan de persoonlijkheid als bron van de gril of als een voor nuances gevoelig zenuwstelsel. Als criticus moet Verwey over een onfeilbaar instinct voor het wezen van de werkelijkheid hebben beschikt om te kunnen weten, en zeker te kunnen weten, dat het boek dat hem trof, ook door anderen als een werk moest worden gezien van een belangwekkend auteur: een persoonlijkheid. Maar wellicht heeft een Spinozistisch dienaar van de schoonheid ook geen reden om aan het bezit van zulk een instinct te twijfelen.

Men neme een impressie en ontdoet die van haar vluchtigheid: de waarneming neemt dan de gestalte aan van "idee". Beroof vervolgens die idee van haar vergankelijkheid: reeds ontstijgt ze de aarde en straalt uit de hoogte op u neer. Neem een ongebroken reeks van zulke ideeën, bv. Verwey's gehele poëtische oeuvre en het is duidelijk dat zich zal ontvouwen als zijn Idee, zijn levensopenbaring. Gij vermoedt in zulk uitgewogen systeem niet meer dat de leus "Kunst is Idee" van polemische oorsprong is (tegenover "Kunst is Passie"). Verwey's individualisme keerde zich tegen dat van de tachtigers, omdat het in dieper lagen van de taal groef, dan "de" tachtigers nodig vonden. Daarom heeft zijn theorie iets "klassieks" en vertoont hij de neiging het universele als standaard te aanvaarden, discipline te eisen.

Het kon niet anders, of zijn dichterschap, zijn "individualisme" eiste de invoering van de ethische opvatting van kunst als idee; derhalve ruimen gril en nuance het veld voor het traditionele en algemeengeldige; derhalve erkende hij dat retoriek recht van bestaan had, zo ze maar gedragen werd door echt gevoel.

Op het stuk van die retoriek schijnt iedereen het met Verwey trouwens wel eens te zijn. Maar e.e.a. betekent natuurlijk wel dat Verwey's kritiek geen instrument was dat op nuances en verfijningen afgestemd kon worden, of op de dynamiek en de onrust van een andere, niet

[p. 35]

zeer klassieke tijd, die van *Ter Braak* en *Du Perron*. Plaatst men die figuren tegenover Verwey, en men kan moeilijk anders doen, voor zover ik het zie, dan zou men zich tot de opvatting kunnen laten verleiden dat niet alleen de tijd van Verwey's Idee, maar ook die van zijn kritische methode voorbij was. Tussen de richting Verwey en die van Ter Braak schijnt geen schakel te bestaan. Maar er is ook nog niet gezocht naar zo'n schakel, en het zou kunnen, dat we er een in *Vestdijk* vinden. Natuurlijk zijn er enorme verschillen tussen Vestdijk en Verwey, maar let men eerder op de overeenkomsten dan op de verschillen, dan vindt men toch ook raakpunten. Vestdijk miste natuurlijk in zijn kritische werkwijze het hulpmiddel van de Idee - moeder van ideeën - die het talent kinderen schonk, zelf niet minder vruchtbaar dan zij, opdat het dichterschap dat zijn heil zocht in continuïteit en evolutie zijn het leven openbarende functie naar behoren zou vervullen; maar integendeel erkent Vestdijk het bestaan van een talent dat zich niet voortdurend blijft ontwikkelen, maar op een gegeven moment gewoon uitgeput blijkt. Daarentegen had Vestdijk begrepen dat een impressie, van haar neiging tot opgaan in het niets ontdaan, wel Idee werd, maar ook, dat, hoe verheven die Idee mocht wezen, ze niet meer die verhevener illusie was, die ons helaas bedroog, maar zoet bedroog, en waar we dus met recht naar terug verlangen. Verwey's leer kwam niet tegemoet aan de zeer menselijke trek van het terugverlangen naar het verloren paradijs. Een idee steeg nu eenmaal, moest ook stijgen, en zou nooit meer worden wat ze was: moment, vergankelijkheid, vervluchtiging. Als *Nijhoff* de voor hém doodlopende weg van Verwey had willen karakteriseren, dan had hij het niet beter kunnen doen, dan hij het deed in zijn *Lied der dwaze bijen* (door Vestdijk zo geïnterpreteerd, dat andere interpretaties er overbodig door zijn gemaakt). Inderdaad liet Verwey de band met de aarde nooit los, maar dit gevaar bedreigde ánderen, zoals men aan *Nijhoff* kan zien. Wat nu Vestdijk betreft, hij voorzag in de behoefte aan een "Idee" die wel te ontbinden zou zijn, door zijn theorie van het kristalliseringsproces, met behulp waarvan hij *ieder* dichterslijk talent kon typeren, ook dat van Verwey, ofschoon Vestdijk's *Isolatietheorie* in de naam alleen al het tegendeel schijnt te zijn van Verwey's alle gedichten verbindende Idee-leer. Bovendien was Vestdijks "methode" van toepassing op een aan dat van Verwey tegengesteld talent en dito poëzie: een kristallisering is ten slotte ook omkeerbaar: het kristal lost dan op. Theoretisch gefundeerd is de opvatting niet, ze is niet eens een "theorie", meer een "beeld", maar het schema heeft een heuristische waarde die die van Verwey overtreft, en het kon bij bewezen bruikbaarheid nog altijd van een degelijk fundament worden voorzien, of tot een complete methode worden uitgebouwd, wat later ook gebeurde. In Vestdijks vooroorlogse poëziekritieken in de NRC komen we de term "kristalliseringsproces", "oplossingsproces" en zelfs een begrip "verstening" tegen bij zulke verschillende dichters als *Gorter*, *Nijhoff*, *Willem de Mérode* en anderen. Een paar citaten uit *Muiterij tegen het etmaal II*, tweede druk:

[p. 36]

"Het stromende, vloeiende, "geïnspireerde" is - dit in tegenstelling tot de gebruikelijke mening - nu eenmaal meer aan het proza eigen dan aan de poëzie, poëzie stelt vast, eens en vooral, proza kent steeds aanvullingen, is nooit exact bepaald, al bepaalt het zelf exact. Men had van Looij leren kennen als "schilder" en als ongebreideld fantast, nu ziet men hem in wat op de grens daartussen vermag uit te kristalliseren in *vormen* met een *interne* gevoelsstroming, in *fantasieën* met een strenge *omraming*". En in een voetnoot voegt hij aan de laatste opmerking uit bovenstaand citaat toe: "In deze constatering kan men de eerste omtrekken herkennen der poëtische Isolatietheorie, later uitgewerkt in *Albert Verwey en de Idee* en *De glanzende kiemcel*." Verder: "Bij een Van de Woestijne, een Boutens schiet (!) de bewegelijke moederloog der poëzie spoedig zo verstikkend vol met kristallen, dat vrijwel iedere interne stroming verijdeld wordt. Bij iemand als De Mérode daarentegen zijn we veeleer getuige van een oplossingsproces, en niet alleen wat het "talent", maar ook wat de levenshouding betreft."

Een laatste zinspeling op deze kristallisering vond ik nog op p. 71 in een opstel over *Nijhoff*, maar de theorie als zodanig (dwz. die van de kristallisatie - niet die van de toepassing ervan op poëzie als in *Verwey en de Idee*) zet Vestdijk uiteen in zijn essay

*Waarom is men trouw? (Essays in duodecimo, 1952)*, dat als schakel tussen deze citaten en de isolatietheorie wel van belang moet zijn.

Opvallender is dat Vestdijk evenals Verwey veel waardering heeft voor de retoriek, die nota bene iedere scholier leert verafschuwen. "Retoriek" zegt Verwey, "is in wezen de behandeling van het geijkte woord". Het is dan ook die behandeling die retoriek al dan niet aanvaardbaar maakt. Voor Vestdijk is retoriek: "het collectieve element in de taal, de overgeleverde schat van zegswijzen, staande uitdrukkingen, metaforen en symbolen." (*Zuiverende kroniek*) p. 91).

"Niet alleen de geijkte beeldspraak hoort ertoe, maar ook de veralgemenende en op traditionele waarden gerichte bezieling" (*Muiterij II* p. 97). Hij stelt daarom vast dat de retorische traditie nooit uitgestorven is, "zelfs niet te midden van het wildst woedend modernisme" een retorische toevoeging, m.i. omdat de meeste modernismen gemakkelijk aansluiten bij de opvatting van een bezielde retoriek.

Eens zou voor *Paul van Ostaijen* de subjectiefste beleving in de objectiefste vorm een ideaal zijn: Lucebert zou tonen hoe de dichter, deze "dief van de volksmond" (!) het algemeenst-geldige woord zo belasten kon, dat de meest veeleisende criticus er zijn handen vol aan had. Voor Vestdijk "wild woedend modernisme" komen dan ook alleen maar een paar gedichten, en lang niet alle, van Herman van den Bergh in aanmerking. Er is, volgens Vestdijk een retoriek die de persoonlijkheid ten goede kan komen: een opvatting die Verwey zou kunnen onderschrijven (*Muiterij II*, 148-150).

Retoriek ten slotte kan het geïsoleerde woord eigen zijn: "Hoe retorischer een woord hoe meer beladen met associaties, hoe vaker het gebruikt is, door de eeuwen heen, op de meest geëxponeerde plaatsen der

[p. 37]

poëzie, hoe meer generaties derhalve hun vervoeringen op dit woord hebben doen neerslaan, des te groter de kans, dat bij de lezer die bepaalde "aura" zal worden opgewekt, die uit het woord een wereld doet geboren worden" (*Muiterij II*, 53).

"Het woord is almachtig, maar het is dit eerst recht wanneer generaties denkers en onderzoekers het alreeds met hun macht hebben geladen. Wanneer Achterberg "lithosfeer" schrijft of "Einstein", werpt hij een lasso, die hem weer eens een fiks stuk van de werkelijkheid als jachtbuit verschaft." (*Humor van een hermetist, Vandaag 6*).

Forum betekende misschien een volledige breuk met de inzichten van Verwey. Maar Vestdijk bracht de standpunten iets nader tot elkaar. We mogen niet van "revolutie" spreken, van "continuïteit" evenmin, wellicht. Maar wèl, om met Chr. Huygens te spreken, van een weg die niet als een stoorloze voortzetting kan worden gezien, maar die als een reeks van verbroken evenwichten moet worden beschouwd. De auteurs van resp. *De weg van het licht* en van *De gulden middenweg (Essays in duodecimo)* kunnen er zich nauwelijks tegen verzetten.

# Van dichten comt mi cleine bate

**R.A. Cornets de Groot**

**Trefw.: literatuur en conservatisme.**

**Bron: *Soma*, nr. 7 (mei-juni 1970), p. 29.**

[p. 29]

Toen de boekdrukkunst nog niet was uitgevonden, zeiden de schrijvers dat hun oorspronkelijk werk een vertaling was: uit het Frans uit het Latijn, uit hindert niet welke taal, want iedere taal was goed, als de illusie maar werd gewekt, dat met dit verhaal niet iets "nieuws" geboren was.

Toen de boekdrukkunst wèl uitgevonden was, riep men alom om een terugkeer naar een apostolische kerk. De bijbel moest nodig worden vertaald uit de oorspronkelijke taal. Daarbij: renaissancistische filologen gingen reeds eerder op zoek naar de "bron", maakten zich druk om een afwijkende tekst, en waren dus de hervormers op dit punt een lichtend voorbeeld. Maar, waar de literaten zich ermee tevreden stelden tegenstanders fijntjes en diep te beledigen, daar zochten de bijbelvorsers hun heil in het doodslaan van wie maar ánders dacht.

Het heersend conservatisme had drie dingen tot gevolg: punt één, de ontplooiing van de volkstaal, vervolgens de ontwikkeling van een Latijn voor estheten en ten slotte de ondergang van het gebruikslatijn, dat juist op weg was zich te ontwikkelen tot een internationale taal voor de toenmalige intellectuelen. Cultureel werd de boot gemist: Europa zou de eerste eeuwen geen eenheid meer kunnen zijn, noch in godsdienstig, noch in maatschappelijk, noch in communicatief opzicht, en van de andere opzichten zwijgen we dan maar.

Van oudsher is schrijven niets anders geweest dan het weren van het nieuwe, terugkeren naar de bron, conservatisme van het verdachtste allooi. Men wil zijn gedachten niet prijsgeven aan het niets, en papier is goddank geduldig. De gedachte kan snel zijn als het licht - de schrijver remt die wel af: het boek is zelden iets anders dan een bolwerk tegen de vooruitgang, en dat alleen het boek dat de vooruitgang belemmerend beïnvloedde kon worden getolereerd, blijkt wel uit het gemak, waarmee de censuur zich vestigen liet en uit de eenvoud waarmee hele volkstammen de schrijver met zijn zedeloos werk naar de brandstapel begeleidden. Een bolwerk in het kwadraat tegen progressieve ideeën is natuurlijk de bibliotheek, ook al heeft die de niet voor iedereen toegankelijke boeken bij elkaar staan. Het is duidelijk dat in een stabiele samenleving de bibliotheek moeilijk kan worden gemist: ze vervult daar een "kulturele" functie. Maar wat is de functie van een bibliotheek in een verspillingsmaatschappij, waar wegwerpboeken aan de lopende band kunnen worden geproduceerd, en waar de wegwerpliteratuur floreert als nooit te voren? Wat moet een boek, dat orgaan van vernieuwing wezen wil, eigenlijk precies in een bibliotheek?

De bibliotheek moest maar eens een tijdje dicht. Wegwerpliteratuur moet maar eens voor wegwerpprijzen op de markt geslingerd worden. Er is al vrijwel geen romancier, dichter of essayist die voor zijn werk aanspraak maakt op eeuwigheidswaardering. Ze zien meer heil in een door de nood veroorzaakte herdruk dan in de vanzelfsprekende stilzwijgendheid *omdat* hun werk nu eenmaal in de bibliotheek is opgeslagen. Ze zijn niet weinig jaloers, bedoel ik, op de fraaie heruitgaven die een Eric de Noorman beschoren zijn, dat nooit in een bibliotheek terecht kwam, en *dus* aktueel bleef.

# Achterberg en de alchemie

**R.A. Cornets de Groot**

**Over: G. Achterberg, 'Spel van de wilde jacht', in: *Verzamelde gedichten*, Amsterdam, 1984 (8e dr.), p. 863-920.**

**Bron: *De Syllabus*, 10e jrg., nr. 1 (okt 1970), p. 14-16.**

**Redactionele opmerking: weergave volgens correcties in auteursexemplaar.**

[p. 14]

Alchemie is meer dan het maken van goud uit onedele stoffen: ze tracht ook een ziel uit de zonde te verlossen. Een alchemistisch proces is dan ook meer dan een chemisch: terwijl in de retort de stoffen uiteenvallen en nieuwe verbindingen aangaan, doet zich in het innerlijk van de alchimist een soortgelijk proces voor. Vormt de stof zich tot de steen der wijzen, dan is ook de alchimist er in geslaagd, op aarde het hemelse te verwerkelijken.

## *Terminologie*

De alchimist, vaak als ketter achterna gezet door de kerk, moest zich uitdrukken in esoterische woorden, ook al, trouwens, om onwaardige adepten op een afstand te houden van het geheim, waarvan hij de sleutel in bezit had.

Zo noemde hij de grondstoffen voor zijn brouwsel (meestal lood en zwavel; na bekendheid met dat metaal, ook kwik, dat de naam van Mercurius kreeg) de koning en de koningin. Beide stoffen sloot hij in een retort of fiool, die hij aanduidde met verschillende namen, - bad, gevangenis, graf, filosofisch ei of kamer. Daarin werd het huwelijk tussen koning en koningin voltrokken, een 'chemisch huwelijk', waarbij beide geliefden - ouderfiguren voor de psychoanalist - werden doodgekookt, opdat uit die innige verbinding de alleenzaligmakende zoon - in de terminologie van C. G. Jung: het 'Zelf' - geboren zou worden. Aangezien die zoon de deugden van zijn ouders in zich verenigde tot een hogere eenheid, werd hij in de voorstelling van de alchimist verdeeld door een al dan niet tweekoppige hermafrodiet: de grondstof voor de steen der wijzen, waarmee de wereld en dus ook de stof en dus ook de alchimist zelf verbeterd worden kon.

## *Verkleuring*

Het chemisch proces verliep in drie hoofdfasen. De zwarting, waarbij het kwaad ten onder ging, zowel in de retort, als in de ziel van de creator. De verwittiging (deze term is van Karel van de Woestijne, die in zijn boek *Beginselen der chemie* toont goed op de hoogte te zijn geweest van de chemische symboliek), waarbij de stof en de alchimist op de proef werden gesteld, en volhardden in deugd (Spr. 17: 3, 27: 21, Jes. 48 : 10). Het laatste stadium is dat van de tingingering, de verkleuring naar rood, ten teken van de uiteindelijke loutering.

## *Achterbergs poëzie*

Achterbergs poëzie leent zich van nature voor een alchemistische aanpak van zijn problematiek. Reeds vroeg introduceert hij termen, begrippen en zelfs hele theorieën uit de wetenschap, waaraan hij de 'autonomie' ontnemt, een feit, waardoor hij tevens het verschil tussen echte 'wetenschappers' en 'charlatans' opheft, en zijn gebied van

onoplosbare vragen openstelt voor poëzie en voor de alchemistische Idee. Die laatste omhelst hij *niet* als 'wijsgerig' stelsel, maar als rechtvaardiging van zijn persoonlijke verhouding tot de wereld en tot de poëzie.

### *Spel van de wilde jacht*

Tot SWJ\* heeft het moeten duren, eer Achterberg werkelijk de wegen van de alchemie bewandelen ging.

Critici lieten zich door de naam van de bundel misleiden. Ze wezen erop, dat het hier om een dramatische vorm ging. Niets is minder juist: het gaat hier om poëzie - maar welke? Aan SWJ gingen een paar andere bundels vooraf, waarvan hier van belang zijn *Ballade van de gasfitter* en *Ode aan Den Haag*. Zowel balladen, Oden als het spel waren rederijkersvormen. Een pas beginnend rederijker bekwaamde zich in het schrijven van kleine, overzichtelijke vormen: nota's, rondelen, balladen, oden, en zette, als hij het meesterschap bereikt had, de kroon op het werk door het schrijven van een spel. Er was een hiërarchische opbouw. Er was een klim omhoog. Die ideeën moeten Achterberg parten hebben gespeeld: SWJ was de kroon op zijn werk, de afsluiting

\* SWJ = Spel van de wilde jacht.

[p. 15]

van een ontwikkeling in zijn dichterschap. Het gaat hier niet zo maar om poëzie, maar om Ideepoëzie, in de geest van Albert Verwey. Niet langer geldt in deze periode Achterbergs opvatting die men uitgesproken vindt in het vers: Met dit gedicht vervalt het vorige.

In *deze* periode is *dit* gedicht integendeel de basis van het volgende. Critici zochten naar een samenhang van epische of dramatische aard. Deze is er niet: de samenhang is er een door associatie. *Dit* gedicht bevat elementen, die ontkiemd waren in een vorig, het bevat tevens elementen, die uit zullen monden in een volgend. Er zijn tal van manieren om reeks- of ideepoëzie te lezen. De eenvoudigste passen we hier toe, en ze berust op het feit, dat dit gedicht een aantal aanknopingspunten bevat, die in het volgend kunnen worden genegativeerd.

Zo spreekt *Beau lieu* van een ikfiguur, die buitengesloten is, die door de ogen verbonden is met al wat hem onthouden wordt, die weet te moeten gehoorzamen aan de wet, en die desondanks zijn mateloze begeerte geen enkele beperking oplegt, aangezien hij in de verbeelding, en naar voorbeeld van een merel, tóch binnendringt in het verboden rijk. Cultuurvijandige ideeën vervullen hem, maar hij voert ze niet uit. Dit is pathologisch.

Het tweede gedicht *Kroondomein* brengt nu de tegenstellingen naar voren. Geen cultuurvijandigheid, maar zorg om de natuur, het in het geweer roepen van Heidemaatschappij en natuurbescherming. Ook is er geen *ik* maar een *u*, en die is niet buitengesloten, maar bevindt zich *in* het natuurreservaat. Dit tweede gedicht bevat vervolgens elementen, die in het derde worden uitgesponnen. Eén ervan is het concentrisch om de eigendommen heenlopen vol afrasteringen, brandsingels en wallen, en het is dit element, dat in het derde gedicht zijn repercussies vindt in de verzen: 'In wijde *kringen* trekt de eeuwigheid' en 'Het middelpunt, onder mijn pen, verplaatst / zich altijd minimaal en op het laatst' waarmee de dichter zich tot middelpunt maakt van de kosmos, d.w.z. van een platte aardbodem, onder de hemelkoepel. De samenhang tussen de gedichten onderling is duidelijk. Men kan de hele bundel door op deze manier lezen. Maar dat betekent, dat Achterberg afstand heeft gedaan van de fictie, dat er zoiets bestaan zou, of kunnen bestaan, als een 'autonoom' gedicht. Het feit dat hij hier met het sieraad onder de dichtvormen, het sonnet, de spot schijnt te drijven, lijkt een aanwijzing in die richting (SWJ bestaat in hoofdzaak uit bastaardsonnetten).

### *De alchemie*

*Beau lieu* is het aanvangsstadium. Het is dus de fase van de zwarting. Hoofdpersoon is hier de ikfiguur. Maar die projecteert zich in de merel: hij ziet in het chemisch proces

vooral ook zichzelf, zij het als merel.

De naam 'droomramen' duidt aan dat we van doen hebben met glas, waarachter heel wat te zien schijnt. Die droomramen symboliseren de retort, de merel verbeeldt de in die fles gesloten stof die representatief is voor de ik. Die merel is een zwarte vogel: de ikfiguur bevindt zich niet alleen buiten die fles, maar, zoals gezegd, in de gestalte van de merel, ook daar binnen. In het tweede gedicht wordt ook de u ingesloten in het klein heelal, waar de fles een model van is. In het derde gedicht is die ik middelpunt van dat heelal, waarvan hij zegt, dat het de u 'open laat: misschien een mens na zoveel tijd, de stenen stadia doorlopen'. Hier wordt de u dus met steen (steen der wijzen) in verband gebracht.

De verwittiging. De fase waarin de stoffen worden ontbonden. In de alchemie voorgesteld door ontkleding, doop; zondvloed, hevige regenval. Psychoanalytisch (althans vlg. Jung) is dit het stadium waarin de patiënt zich uit zijn ouderbinding losmaakt. Het hierop betrekking hebbend gedicht is *Watersnood*. De oedipale motieven zijn: opofferingsgezindheid van de moeder, waardoor zij aanspraak maakt op liefde: '... stonden moeders daar / babies boven de springvloed uit te beuren'. De doodgewenste vader: 'Zonen zagen hun vaders medesleuren'. De wens de oude mens af te werpen en het 'Zelf' een kans te gunnen: 'wat wordt een ouder in je handen zwaar'. Het offeren van die oude Adam, waardoor de nieuwe zich vestigen kan: 'Een kind zat om haar dode pop te zeuren / en was het ogenblikkelijk zelf nog maar.' De tekst spreekt van kippen, 'die als *sneeuw*' over de golven vliegen. Dit is het symbool voor de verwittiging. In *Chauffeur*, het op *Watersnood* volgend gedicht wordt met de vaderfiguur afgerekend. 'Mozes in burger', 'Drees', 'Jan van Schaffelaar', 'god onder de goôn.' Ook de ontkleding komt aan bod: '*zonder livrei*' een bleke souteneur, en nogmaals '*Mozes in burger*'. Het hierna komende gedicht, *Tweede meisje*, verbeeldt het loskomen uit de moederbinding. De spot met het jus primae noctis, de idealisering van het betreffend personeelslid (idealisering scheidt afstand!).

Het chemisch huwelijk dat volgen moet, vinden we in *Verslaggever*. Ook het daarvoor geplaatste gedicht, *Isotopen*, is van belang: het introduceert het modern equivalent van de fiool der alchimisten, in de vorm van een cyclotron, dat het atoom splijt. Ook bij de alchimist trad zo'n splijting van de ziel op - in een beschouwend en in een handelend deel van het ik (vergelijk *Beau lieu*: 'ik' en 'merel'). In *Isotopen* is er een beschouwend ik dat door (zwart) 'Afrika' trekt, om er in opdracht van het handelend ik een 'witte' stad te bereiken. Die splij-

[p. 16]

ting zet zich in *Verslaggever* voort. De ikfiguur is er niet langer de landjonker, maar een journalist, die beschrijft, wat de landjonker daar in dat koetshuis - symbool weer voor de retort - doet. Maar de heer is een projectie van de oorspronkelijke ik uit *Beau lieu*, een projectie in de retort, en de verslaggever is van die oorspronkelijke ik een projectie *buiten* de retort.

Huwelijksfeest van chauffeur en tweede meisje. Dus huwelijksfeest van de ouderfiguren. Wie worden er tevens samen verenigd? De heer en het *stenen* tuinbeeld, dat op tafel staat: de steen der wijzen is verwezenlijkt.

Het volgende gedicht heet *Huisbewaarder*. Het kwaad wordt gekelderd (psychoanalytisch en mythologisch heeft dit zijn parallel in het verdrijven van de Titanen\* in de onderwereld. Daarna neemt de zoon (myth. gedacht: Zeus) de macht in handen. Het goede en schone scheidt zich af, en deelt zich aan de wereld mee (een vrouweschim 'het hogere' daalt langs de trappen neer. Er is het kraaien van een haan, een haan van keel (= rood). Toch zijn niet alle moeilijkheden overwonnen: er blijven concurrenten. Ik zei: het gaat de alchimist om wereldverbetering. De tekst toont, dat er ook wereldverbeteraars zijn, die overwonnen moeten worden. Die overwinning wordt ten slotte verbeeld in het laatste gedicht, waar een 'homoculus' in optreedt, - een

alchemistisch produkt, uit levenloze stof vervaardigd, maar werkend als een levend wezen. Hij fungeert hier als zondebok: al zijn cultuurvijandige ideeën kan de alchimist op dit wezen laden: *hij* breekt in, *hij* begluurt vrouwen, klimt in en sticht brand. En omdat hij de laan wordt uitgestuurd, ontlast hij de dichter. Zo is hij niet alleen maar zondebok, maar ook verlosser van de creator. De pathologische verschijnselen uit het eerste gedicht zijn verdwenen. De dichter is bevrijd. Hij heeft met en door het chemisch proces zichzelf nieuw geschapen.

#### *Symboliek*

Een zwarte merel, witte kippen, een rode haan.

De merel, een ongetemde vrijbuiters; de kippen, tamme vogels, die bij uitzonderlijke omstandigheden over uitzonderlijke energie beschikken; de haan, een vogel die vrijheidszin aan gehoorzaamheid aan de wetten paart. Een heraldische haan. Een fabeldier, ver boven zijn natuurlijke soortgenoten verheven. Alle drie: een beeld van de dichter in de knikpunten van zijn ontwikkeling als dichter en als mens.

\* Symbool voor onbewuste driften.

#### *Literatuur*

Herbert Silberer, *Probleme der Mystik*, 1912.

Ook Jung schreef over Alchémie, evenals ik, zij het zonder enige systematiek, in *De chaos en de volheid* (1965) en in *De zevensprong* (1966).



# Leegheid als voer

**R.A. Cornets de Groot**

**Trefw.: Heere Heeresma**

**Bron: *Soma*, nr 10-11 (okt-nov 1970), p. 55.**

[p. 55]

Sinds literatuurbeschouwers, geleerden en critici op de hun eigen en aanmatigende toon de autonomie van het kunstwerk hebben geproclameerd, is er een groeiend onbehagen bij schrijvers van gewone literatuur. Misschien kunnen zij de heren proclamators er eens aan herinneren dat ze zich een "hogere" doelstelling ten doel kunnen stellen dan de belangeloze, maar wetenschappelijke nieuwsgierigheid ze aan de hand kan doen. Een van die schrijvers doet dat trouwens doorlopend, zo gauw hij de kans schoon ziet, - ik heb het natuurlijk over *Heere Heeresma*, die op een doorbraak uit de literatuur naar de antiliteratuur aanstuurt, uit provincialisme naar kosmopolitisme.

Heeresma is een volbloed Nederlander met een Friese naam en zijn belangstelling voor wat met het Jodendom te maken heeft, hoeft niemand verborgen te blijven. Met de in Nederland geïmporteerde Indocultuur weet hij weinig subtiele, maar diep inslaande grappen uit te halen. Daarbij beschikt hij over het vermogen het onderscheid tussen het "historische" (ik bedoel het literaire equivalent ervan, het element dat zich in het verhaal als "historisch" voordoet) en het "gelogene" (het onmogelijke, het mytische, het surreële, etc.) volledig op te heffen.

De hoofdpersonen bij Heeresma zijn alle min of meer verdorven, kwaadwillend, virtuoos in het uitstippelen van een naar de totale ondergang leidende weg. Ze maken niet zozeer slachtoffers, maar trekken anderen mee in hun eigen ondergang. Er is een "zelfvergeten" werkzaam bij velen van ze, een wereldverzaking in dienst van een of ander "ideaal", dat diepe walging innig verbindt met iets dat op zachtmoedigheid, broederschap, heimwee naar het paradijs en wellicht ook liefde lijkt. Hun wereld is er een van ontbinding, maar ook: een wereld van belofte; bederf; zuiverheid; degeneratie en een diep inzicht in de kwaliteiten van de menselijke ziel gaan bij zijn personages hand in hand. Ze zijn dragers van geestelijke ziektekiemen (in de roman *Geef die mok eens door*, *Jet* is Bodde hoofdpersoon!) en wie met ze in aanraking komt, geeft graag de structuur van zijn persoonlijkheid zonder aanwijsbare oorzaak op en raakt besmet: niets is zo aanstekelijk als geestelijke leegheid en verveling, of het zou deze leegheid zijn waarvan Heeresma's figuren zijn vervuld, om het wat paradoxaal te zeggen. Het kosmisch nihilisme heeft bij Heeresma twee functies. Het is de afgrond waarin zijn mensen geworpen zijn, en vanwaaruit zij hun "uit de diepten roep ik tot u" de hemel in slingeren; aan de andere kant is het als leeg ervaren heelal, waartegen de op zichzelf geworpen enkeling zijn "u roep ik op uit de diepten" richt. In de allegorie *De Vis* symboliseert de vis een (door invocatie) bezielde heelal - bezieling waar de aardse sterveling blind voor is. Heel deze problematiek keert terug in het romanscenario *Hip Hip Hip voor de antikrist*. De opvatting die blijkens het voorwoord aan dit verhaal ten grondslag ligt, is dat alleen de schuldige van schuld kan worden verlost. Dat klinkt nogal logisch, maar de negatieve formulering onthult iets meer: zolang er nog ónschuldigen zijn, blijft de verlossing uit. Wie er dus op uit is, de mensheid te verderven, werkt aan die verlossing, en daarom moet de antikrist in dit verhaal, Cocco, misschien ook wel worden bejubeld: de valse Messias is misschien al de ware.

Evenals in het filmscenario *De verloedering van de Swieps* brengt de auteur hier een aantal mensen bijeen, die aan hun leegte, die ze vullen met "schuld", ten onder gaan. In

*Hip Hip Hip...* is er één onschuldige die blijft, Lôh, een idioot, die één woord leerde (of leerde... veeleer is dit een geval van glossolalie): het woord *Libre*. Het is deze jongen aan wie zich het pinksterwonder voltrekt, en op wie het reddingsplan van de antikrist schipbreuk lijdt. De paradox is, dat de antikrist de onschuldigen behoudt - ook in die zin is de titel van Heeresma 's boek te interpreteren.

# Het woord en de stem

**R.A. Cornets de Groot**

**Trefw.: Jan G. Elburg**

**Bron: *Nieuw Vlaams tijdschrift*, 23e jrg., nr. 9 (nov 1970), p. 908-918.**

[p. 908]

**Voor Paul de Wispelaere,  
die er zelf om vroeg**

Twintig jaar geleden maakte ik in een boekhandel kennis met de poëzie. Tussen een aantal bundels lag er een, *Wondkoorts*, waaruit ik de regel las 'dit is het handschrift van een ziek genie'. Ik kocht het boekje, want bij romantici en genieën voelde ik me nauw betrokken.

Met Vinkenoog begon het dus, wat mij betreft, en zijn bloemlezing *Atonaal* zette me later op het spoor van de andere vijftigers, van wie Campert, Claus, Lucebert en Koos Schuur het meest tot mijn verbeelding spraken. Met Kouwenaar voelde ik me minder op mijn gemak: ik hield hem eerder voor een prozaschrijver, toen - hoewel: Schierbeek was een prozaïst, wiens *Het boek ik* me overrompelde: ik kende hele fragmenten daarvan uit mijn hoofd. Maar de man die me werkelijk verbijsterde, was Jan G. Elburg, zoals hij toen nog heette. Geen wonder. Ik kende zijn naam, ik kende

[p. 909]

ieders naam. Ik kende zijn naam *niet* uit *Atonaal*: dat boek bezat ik nog niet. Maar op grond van die kennis had ik bij De Slegte zijn *Serenade voor Lena* gekocht, de eerste druk. Direct daarop kwam dus *Atonaal*, met daarin Elburgs bijdrage. Ik herinner me niet in literair opzicht een verwarring te verwerken gekregen te hebben, die deze evenaart. Ik wist niet welke van de twee Elburgs - de 'traditionele' of de 'atonale' - ik verloochenen moest. Ik bewonderde zijn radicalisme, maar kon het mijne ten opzichte van zijn poëzie niet op gang krijgen. Gelukkig maar, want mijn verwarring was uitsluitend het gevolg van presentatie: de omgekeerde volgorde komt immers beduidend minder hard aan, zoals bewezen werd door mijn ervaring met het werk van Koos Schuur. Van die dichter kende ik alleen de bijdragen uit *Atonaal*, en toen ik later ook de bundel *Herfst, hoos en hagel* in handen kreeg, bleek *die* poëzie geheel acceptabel voor mij. Ook wanneer ik me rekenschap geef van de dankbaarheid, verschuldigd aan Schuurs Engelse poëem, ooit in *Time* verschenen, en dat me vervulde met dwangideeën die hun invloed tot op deze dag doen gelden, omdat ze eeuwig gelden, moet ik erkennen, dat noch Schuurs noch Elburgs atonale poëzie enig radicalisme van mij vereiste. Het was duidelijk dat ik *Serenade voor Lena* niet tot de brandstapel hoefde te veroordelen, en ik heb die bundel dan ook nog steeds: ik heb veel aan Koos Schuur te danken.

Verslaafd aan literatuur - een voorstelling die hier en daar te beluisteren valt - was ik nooit, zal ik nooit zijn. Jarenlang bestond al wat ik aan Elburgs poëzie bezat uit die *Serenade* en uit de paar gedichten in *Atonaal*; af en toe verscheen er iets van zijn hand in *Podium*. Was dat erg mooi, dan leerde ik het maar uit het hoofd - een Van Naslaan ben ik niet en citatomaniakken wekken mijn lachlust op. Zo kende ik *heks heks* niet uit de bundel waar het in stond, maar uit Kouwenaars *Vijf 5-tigers*. Elburgs poëzie van die jaren hoort trouwens thuis

[p. 910]

op je tong. Ze is immers op het gehoor - in alle betekenissen van dat woord - afgestemd. Het oog wordt in die oude poëzie zelfs bewust misleid, b.v. in het antirijm 'dag meis/ je goede reis', een enjambement dat alleen maar mogelijk is doordat de spelregels zich niet voegen naar wat men werkelijk zegt. Regels houden nu eenmaal geen rekening met het gevoel, en wat goed is voor iedereen, is het nog niet voor de enkeling. Daarom is het onclassificeerbare, dat wat niet tot een abstracte veralgemening te reduceren valt, juist het gebied voor een dichter als Elburg, die in *Atonaal* al van zich zeggen liet, dat hij vond, dat niet begrijpelijkheid maar verstaanbaarheid, etc. M.a.w. dat het formalisme het subjectieve duidelijk in de weg stond. Althans tot op zekere hoogte. Want het algemene kan het subjectieve ten goede komen, wanneer nl. dit laatste de 'objectieve' regels naar eigen inzicht manipuleert en de kritische rem laat voor wat die is: niets, of zo goed als niets - maar daarover aanstonds. Men kan ook zeggen dat Elburg niets voelt voor een poëzie zonder ondervinding. Zijn conflict met Gerard Diels berust daarop, evenals zijn verklaring geporteerd te zijn voor het socialistisch realisme. Zijn poëzie is gebaseerd op menselijke solidariteit: niet op het woord, maar op de stem, niet op de rede maar op het gevoel.

*Het vers*

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

[p. 911]

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

Men moet toch wel op bijzondere wijze bijziend zijn, als men uit dit [laatste] gedicht uit *Serenade voor Lena* een argument wil afleiden voor de opvatting als zou er iets bestaan, dat men het 'autonome gedicht' zou kunnen noemen. Want er staat alleen maar dat woord en lied met elkaar overhoop liggen, - rede en gevoel, begrijpelijkheid en verstaanbaarheid -. Het is de springplank naar problemen die in *Atonaal* aan de orde komen. [De typering van het woord als eigenzinnig van karakter gaat hier bovendien uit van het vers, en niet van de dichter, niet van de kritische lezer.] Formeel zien we bij Elburg in ± '48 een breuk met de tijd daarvoor. Maar het is een breuk, die voor de materie de ruimte vergrootte, zodat we in feite op materieel vlak continuïteit zien, en groei: een groei die vóór de breuk onmogelijk was.

Zover was ik met Elburgs poëzie op de hoogte, toen ik het opstel *Prinses onder de heksen* schreef -, een wankel basis voor 'studie' - ik geef het toe. Maar aangezien ik niet 'studeer', aangezien het mij niet om exact kennen is te doen, en uitsluitend om intuïtief weten, basis genoeg voor een 'spel' [essay]. Pas door het gelazer met Fons Sarneel en zijn papegaai W. Blok begon ik me te interesseren voor de vraag of er in Elburgs werk niet meer verwijzingen te vinden waren naar de troubadours en hun lyriek. Ik heb toen alle werk dat ik van Elburg te pakken krijgen kon, in huis gehaald, en van een paar

bevindingen verslag gedaan in een opstel *Het kettergericht* [*Kultuurleven*, nr. 4, mei, 1969], schoon dat nauwelijks nodig was. Om te tonen dat de troubadourstraditie doorwerkt in Elburgs poëzie is het immers voldoende te laten zien dat zijn eerste

[p. 912]

bundel *Serenade voor Lena* heet en dat een van zijn bijdragen in *Atonaal* voorzien is van de naam *Aubade voor zedelijke normen*. Welnu: serenades en aubades zijn poëtische genres die door de troubadours veelvuldig werden beoefend. Een schoolkind weet dat ze er bovendien de uitvinders van zijn. Maar literaten zijn uiteraard geen schoolkinderen, dus... Maar goed, mijn opvatting dat we na de breuk continuïteit zien en uitbreiding in het materiële, acht ik bewezen: 1948 heeft niet bewerkstelligd dat de troubadoursmentaliteit met de traditionele vormen overleed. De traditionele *waarden* bleven; er kwamen alleen 'nieuwe' waarden bij, in 'nieuwe' vormen. Maar welke waarden zijn dat wel?

In de eerste plaats de 'retoriek', waarmee ik niet het schallende woord bedoel, maar het geheel aan staande uitdrukkingen, zegswijzen en spreuken die *volksbezit* zijn, en die zich lenen voor een persoonlijke behandeling die in de 'geijkte' betekenis een nieuwe nuance legt. Het is van groot belang, vind ik, hier op te merken, dat Elburg juist hier de mogelijkheid vond de afstand tussen het eigen 'ik' en het collectieve enerzijds, tussen het 'ik' en het individuele anderzijds, te bewaren. Wat dit laatste betreft: we zien hem nooit een zelfportret tekenen waar we ons zelf niet *mée* in herkennen, met alle aardige en onaardige trekken van ons overwegend slecht karakter. Wat het ene betreft, - nooit zien we hem zich verenigen met het collectieve - eerder vereenzelvigd hij 'links' met zichzelf wat aan het collectieve een individualistische charme verleent. Het gevolg hiervan is - in zijn poëzie - de schepping en de aanschouwing van een nieuwe mens, een bovenpersoonlijk beginsel, met wie hij en zijn gehoor zich wèl één kunnen voelen, nl. wanneer het gedicht die collectieve staat van emotionaliteit creëert, waarin het gehoor niet langer reageert als een verzameling losse individuen, maar als een collectiviteit onder het aspect van het mensbeeld dat ze voorgehouden wordt, en waar ze ook naar streven:

[p. 913]

#### *Taalgebruik*

*Ik heb het voor dichters gezegd,  
ik heb het voor mannen gezegd  
met gereedschap in hun hand en rechtvaardigheid  
achter hun voorhoofd;  
ik zeg het nog steeds voor vrouwen.*

*ik heb een land willen maken uit zandkorrels,  
eten uit letters, zoals men er woorden uit maakt,  
uit letters en uit de mond.*

*ik maak mijzelf tot mens omdat ik het zeg  
- en ik zeg het tot de goede verstaander -  
ik spreek niet aan misschien, maar ik spreek waarheid;  
niet alleen de mijne.*

Zo wordt de aanblik van deze boven het persoonlijke uit getilde mens - met al zijn onvolmaaktheden volmaakt - een mystieke realiteit: de esthetische achtergrond van Elburgs menselijke solidariteit.

Behalve de retoriek, en in samenhang daarmee de dialoog tussen cultuur en natuur, collectief en persoonlijkheid, die meehielp het snijpunt van beide bewegingen te

personifiëren in een beeld van de natuurlijke en volmaakte mens, moeten we hier nog andere 'waarden' aan de orde stellen, die in Elburgs poëzie onderdak vinden. Zijn dialectische aanpak kun je, geloof ik - als ik me op de 'intuïtie' verlaat - natuurlijker afleiden uit zijn persoonlijke aanleg, die zo gemakkelijk aansluiting vond bij de troubadours [de 'stem'-kant], dan uit zijn uit de rede [de 'woord'-kant] geboren instemming met socialistische kunstopvattingen [welke laatste toch altijd moeten aangeleerd worden]. Veeleer lijkt het erop, dat het socialistisch realisme van Elburg bijzonder goed 'ligt' in zijn 'afstamming' van de troubadours. Een troubadour is per definitie een ridderminnaar - een dichter die zijn poëzie een strijdbaar karakter

[p. 914]

verlenen kàn, en een dichter wiens visie op de vrouw de eigen persoonlijkheid gestalte geeft.

In Elburgs erotische lyriek is de ikzegger contravorm van de minnares, zoals ik in *Prinses onder de heksen* al liet zien: is ze een heks, dan is hij een kettermeester, is het meisje een prinses, dan is de ikzegger een troubadour: 'Waarom moet mijn stem dan buigen / of een prinses voorbij komt?'. Er staat *stem*, niet woord: deze stem is hier gepersonifieerd: het buigen duidt niet alleen op 'stembuiging', maar ook op eerbetoon. Een element uit het volksbezit van de taalschat, *stembuiging*, werd op persoonlijke wijze bewerkt: stem is troubadourskant in Elburgs dichterschap. Ook dit dus als 'waarde' uit zijn meest aanvankelijke dichterschap - over de breuk heen - gered voor de atonale poëzie: erotische lyriek, een strijdende houding - verenigd in de poëzie van de ridderminnaar die Elburg nu eenmaal is.

Dat geldt zeker voor de bundels *Laag Tibet*, *De vlag van de werkelijkheid*, *Hebben en zijn*, bundels die een fase omvatten, die van de atonale poëzie, en die Elburg bundelde in zijn *Drietand*. Het lijkt erop dat *Drietand* een periode afsluit. Ook het vervolg in zijn productie wijst erop: pas zes jaar na *Hebben en zijn* komt *De gedachte mijn echo*. Wat is er zo ongeveer gebeurd?

In '56 publiceert Elburg *De vlag van de werkelijkheid*, Dat is, inderdaad, geen 'mimesis', Het is het symbool ervoor, iets dat ervoor in de plaats komt. In dat jaar voelt Elburg zich geroepen prof. Donkersloot te weerleggen, die zei dat er verschil bestond tussen 'leven' en 'poëzie', iets dat duidelijk is voor wie naar exact kennen streeft, iets dat kolder is voor wie per intuïtie weet. Donkersloots stelling valt natuurlijk niet te weerleggen: de man heeft gewoon gelijk. Maar wat zou een dichter als Elburg zich nog druk maken over zulk gelijk? Waarom was het voor hem zo nodig in te gaan op Donkersloots argumenten [*Podium*, maart-april 1956]? Alsof er niets belangrijkers bestond dan de poëzie

[p. 915]

die door Donkersloot voor poëzie gehouden werd - alsof er over de keuze tussen leven en poëzie nog te praten viel!

Begrijpen, had Elburg kunnen zeggen, kunnen we niet zoveel. Maar we kunnen veel meer dan dat: verstaan.

Inmiddels zie ik in de betekenis van de naam *De vlag van de werkelijkheid* nog geen tactische terugtocht uit de 'onvoorzichtigheid' van het socialistisch realisme, in *Atonaal* beleden. De naam wijst er alleen maar op, dat de afstand tussen ik en individualisme werd bewaard, zoals eveneens de afstand tussen ik en wereld bewaard bleef; dat Elburg dus precies datgene bereikte, wat hij - de levende beweging van het psychische dat zijn poëzie voedt, volgend - bereiken moest.

Eer *De gedachte mijn echo* verscheen, kwam een bundel in proza geschreven grotesken uit: *Praatjes kijken*.

Literaten die het lezen, roepen: 'Ha, de autonome vormkracht van de taal! De taal in actie! Kijk, hoe het ene woord het andere uithaalt: is het niet of dit proza zichzelf schrijft?'. Etc. De hele vocabulaire die op de autonome poëzie slaat - op grond waarvan?

Op grond van het feit, dat wij, Nederlanders, bij de naam Absalom nu eenmaal aan kapsalon denken. Maar dan is heel het autonome getheoretiseer in de geest van Donkersloot en de neoformalisten niets anders dan een ontwijken van de moeilijkheid! Als de naam Absalom het woord kapsalon baart, is dat geen 'talig' feit, maar een psychologisch: een feit dat betrekking heeft op de psychologie van iemand die Nederlands kent. In de psychiatrie is de techniek van de vrije associatie [die overigens niet vrij is, zolang de innerlijke censuur heerst] een middel om iemands psychologie te leren doorgronden. De patiënt wordt geleerd zijn kritische rem los te gooien. Maar als een, reeds bevrijd, dichter precies hetzelfde doet, is zijn stroom van woorden opeens een barricade tussen zijn ziel en de lezer, wat een gelul!

[p. 916]

Natuurlijk is dan ook Elburgs *Praatjes kijken* geen aanwijzing dat hij opeens het roer omgooide.

Ook dit spelen met woorden, bij Elburg veel meer een spel met de beleving der woorden, is te herleiden tot een richting in de troubadourspoëzie, die van het trobar clus, de duistere zeggingswijze, die berust op het entrebescar lez motz: het dooreenvlechten van woorden en gedachten.

Mogelijk sluit *Drietand* een periode af: in die bundels wijst de poëzie duidelijk naar hier en nu. De abstractie die in *De gedachte mijn echo* aan bod komt, is daar nog niet. Maar ook deze nieuwe 'breuk' - breuk met het woord dat op hier en nu betrokken is - ook deze aansluiting op het woord dat naar psychische realiteiten wijst, of naar symbolen daarvoor, is maar een formele, geen materiële. In materieel opzicht betekent de breuk opnieuw: continuïteit en verruiming van de mogelijkheden voor de stof. Zie hier wat alliteraties, woordspelletjes dus, voor Jan Elburg betekenen:

*Ridders, roest, regen  
laten los van de schoolplaten  
en gaan*

*leer mij mijn werelden kennen,  
mijn ruimten, mijn wetten...*

En ook *Vertrouwd labirint* uit *De gedachte mijn echo* was in een vroegere bundel wel niet goed denkbaar:

*Wat ik vind wist ik,  
het vreemde ken ik,  
ik versta de taal  
van apen en appels.*

*mijn verwondering  
haat mijn wezen.*

En ook de vlag van de werkelijkheid is in deze bundel aanwezig. Die heet hier toepasselijk en terecht *Waarneembaar*:

[p. 917]

*hij die lacht om een vlam,  
hij die huilt om een bloem,  
hij die van stilte spreekt*

*en fluistert van ontploffingen;  
zoals hij denk ook ik aan het dromen:  
de binnenkant*

*van de grootste dwerg ter wereld,  
de mens.*

*in hem reikt de aarde omhoog,  
in hem die de lucht meet met zijn kleine adem  
stapelt de eigen aarden behuizing zich op.*

*O vergeet dat het voedsel zijn tanden eet,  
dat het stevig gesteente knaagt aan zijn handen;  
hij is mijn vader en zal niet sterven.*

*hij is mijn jongste kind;  
onvolmaakt in zijn misdaden,  
onbedreven in zijn moorden,  
beschaamd in zijn liefden;  
als die voor mij zoals ook ik  
beschaamd ben.*

*hem leidt het water,  
en hij leidt de rivieren;  
ik heb zijn sporen in het zand gezien.*

*hij is waarneembaar mijn onbekende bekende:  
ik hoor naar zijn stem,  
niet naar zijn woorden  
en ik geloof hem.*

Het is heel juist dat ik niet van tevoren wees op de volmaakte toch onvolmaakte mens, op het belang van de stem en het wanbelang der woorden, want hier kan een kind het zelfs wel af.

Inmiddels is het nog niet op. In '65 verscheen Elburgs laatste bundel, *Streep door de rekening*. De lijn, in *Praatjes kijken* en *De gedachte mijn echo* begonnen, wordt hier rigoureuus doorgetrokken.

[p. 918]

Op de blurb wijst Elburg op het gedicht dat zich uitsluitend tot de lezer richt en dat dan ook niet bestaat. Hij wijst voorts op het gedicht dat het uitsluitend gemunt heeft op de omringende werkelijkheid en dat evenmin bestaat. Zo bestaat dus uitsluitend het gedicht dat zowel van de objectieve als van de subjectieve werkelijkheid gewag maakt. En, zegt hij erbij: 'Het gedicht is meer dan een ding'. Het wordt dan ook hoog tijd de bevindingen der literaten, als zou een gedicht niet naar iets buiten de tekst wijzen in twijfel te trekken. Wat mij betreft doen gedichten het wel. Ze verwijzen naar de open ruimte, die ze zelf scheppen en vullen. Een ruimte, niet van deze wereld, maar toch - een ruimte tussen wereld, lezer en dichter in, en waar zij óók zijn: die kanten van deze wereld die niet van deze wereld zijn; de dichter; de lezer; de minnares; de strijder; het vers en de volmaakte mens. Een ruimte die samenvalt met het irrationele, dat we zo graag kwijt zijn. Nou, daar is het dan: ginds, buiten, buiten ons, buiten de wereld en binnen handbereik.

*Hier* heerst de rede. *Hier* hebben we een tekst, een handvol woorden, en inderdaad, *hier* verwijzen ze niet naar iets daarbuiten. Niet eens naar een stem, als men de theoretici geloven wil. Laat mij het dan maar houden op de praktijk, op de ondervinding. Laat me maar gewoon een charlatan zijn, die iets meer weet op te brengen dan het begrip dat de taalgidsen, de nieuwe in het bijzonder, in pacht hebben.



# Met andermans veren VI / Zwijgen dat spreken doet

**R.A. Cornets de Groot**

**Trefw.: Lucebert, Slauerhoff.**

**Bron: Raam, nr. 71 (jan 1971), p. 37-42.**

**Redactionele opmerking: weergave volgens correcties in auteursexemplaar.**

[p. 37]

Op een dag in april '70 stuurde ik Lucebert een artikel toe over een van zijn gedichten, met het verzoek om een reactie daarop. Ik had wel enige hoop op een antwoord, omdat immers ook Aldert Walrecht succes had bij zijn zoeken naar de constellatie waaronder het gedicht 'Visser van ma yuan' kon functioneren. Overigens voel ik niet veel voor deze methode; ze is niet zonder risico's m.i., omdat ze de *dolage* van de lezer sterk bekort niet alleen, maar ook omdat ze andere mogelijkheden dan deze die de dichter ons aan de hand doet, principiëel uitschakelt. Misschien is het zelfs een methode die indruist tegen de aard van poëzie in het algemeen en van experimentele in het bijzonder. Poëzie leeft van de mogelijkheden, maar sterft bij zekerheden. Over een eeuw heeft 'Visser van ma yuan' andere functies voor andere lezers; over een eeuw heeft dit gedicht zich losgezongen van de betekenissen die Lucebert eraan hecht. Een 'exclusivistische' benadering van poëzie ('dit gedicht heeft betekenis *a* - en dus niet betekenis *b* of *c*... of *z*') is dodelijk voor het innerlijk leven van de lezer, en voor het gedicht. Maar goed, ik overwon tenslotte mijn bezwaren om van een dichter een mandarijn te maken, en vroeg Lucebert om commentaar op het bewuste artikel, dat ik hier nu maar in zijn geheel laat volgen:

## HET WOORDARME GEDICHT

'Wij schrijven het jaar 1952 als *het boek ik* in tweede en de bundel *Apocrief* in eerste druk verschijnen. Reeds voor die tijd hadden zich enkele 'onbetekenende' schermutselingen voorgedaan, die hier en daar hilariteit verwekten, of wrevel. Waarom? Dat *Podium* twee jaar terug al een flinke plaats had ingeruimd voor het weerzinwekkende proza van Lucebert en Bert Schierbeek, - dat *Elseviers Weekblad* heel wat minder positief reageerde bij de verschijning van de bloemlezing *Atonaal*, zou dat werkelijk betekenen dat het poëtisch monopolie van Bertus Aafjes op losse schroeven stond? Er was immers nog niets aan de hand: de rustige burgers zaten op een terrasje, de dichters schreven een nieuw sonnet. Dat het de laatste sonnetten waren, of nagenoeg, had geen mens voorzien. Het enige dat te voorzien was, kon alleen maar zijn dat geleerde en geroutineerde critici erop zouden wijzen, dat alles schon dada geweest war. In hun laatdunkendheid - niemand speelt het experiment meer in de kaart dan de man van ervaring - geloofden ze dat ook dit voorbij zou gaan. Voorzien dat het met het strofische gedicht afgelopen was, voor een tijdje, deden ze niet.

Nu gaf *Apocrief* ook helemaal geen aanleiding tot een dergelijke voorspelling. Er staan daar nog strofische gedichten in en sommige ervan hebben wat het taalgebruik betreft, opmerkelijk weinig experimenteels. Maar daarom zijn ze nog niet traditionalistisch, al zijn ze misschien uit een traditie gesproten - een vergeten traditie.

Laat ik de lezer een gedicht voorschotelen opdat hijzelf ervaren kan, hoe weinig

experimenteel het is in de eerste, en hoe het de traditionalist ontmoedigen kon, in de tweede plaats. Hier is het:

*"De schoonheid van een meisje  
Of de kracht van water en aarde  
Zo onopvallend mogelijk beschrijven  
Dat doen de zwanen.*

*Maar ik spel van de naam a  
En van de namen az  
De analfabetische naam.*

*Daarom mij moet men in een lichaam  
Niet doen verdwijnen  
Dat vermogen de engelen*

[p. 38]

*Met hun ijlere stemmen.*

*Maar mij het is blijkbaar is wanhopig  
zo woordeloos geboren  
slechts in een stem te sterven".*

Het is een gedicht van Lucebert uit de bundel *Apocrief*.

De term experimenteel past hier eigenlijk alleen maar op de laatste strofe. Maar anders bekeken: is zo'n zin die in de emoties vastloopt nu werkelijk ondenkbaar in 'oude' poëzie? Nee. En denkt men de laatste strofe bij wijze van 'thought experiment' een ogenblik weg, dan is er voor het oog niet veel experimenteels meer aan dit gedicht. Dat plaatst ons voor de vraag, hoe het dan mogelijk was, dat sinds '52 een aantal dichters als dichter uitgepraat leek, dat anderen zich bekeerden, dat nieuwe talenten de gelederen versterkten, en dat alleen de hele grote de zondvloed over zich heen lieten gaan en de bezoeking overleefden.

Verklaringen zijn altijd moeilijk en hebben met gissingen veel gemeen. Het moet wel zo zijn dat deze nieuwe poëzie, hoe weinig 'begrepen' in eerste instantie, in ieder geval bijzonder goed werd 'verstaan'. En zulk 'verstaan' lijkt mogelijk, bv. doordat de eraan ten grondslag liggende idee toch doordrong, zo niet tot de scherpe of botte hersens dan toch tot de gevoelige ziel. De vestiging van een nieuwe poëzie berust nu eenmaal niet op toeval, en als ze ook niet berust op begrip, dan moet ze wel berusten op de 'boodschap' die ze verborgen houdt, zeer diep, en die ze toch uitstraalt: heet een bundel soms voor de aardigheid '*Apocrief*'?

Maar deze bewering valt natuurlijk pas te bewijzen, als die boodschap uit die poëzie is op te diepen, vandaar dit gedicht dat de sprong van traditionalisme naar experiment zou kunnen symboliseren. Want, zoals gezegd: de traditionalist steekt hier de handen in het haar, zo weinig experimenteel als het gedicht ook is. *Hij* zou dergelijk gestamel nooit maken, hij zou het niet eens willen. De mededelingen hier gedaan zijn wel al te eenvoudig van inhoud, wel al te gebrekkig van vorm, kortom, het is allemaal veels te onartistiek. Maar wat staat er nou helemaal bij iets dieper graven?

Er staat, dat de schoonheid van een meisje, dat de kracht van water en aarde zich weerspiegelen in de gracieuze bewegingen van de zwanen op het water. De dichter ziet die schoonheid en kracht bevrijd van het vlees en van de materie in het door de zwanen beschreven water, dat een hemelser werkelijkheid weerspiegelt: een realiteit, die de ziel eens moet hebben gekend.

Om die reden verzucht de dichter ook dat men hem (d.i. zijn ziel) niet in een lichaam moet doen verdwijnen: ook de engelen in dat hemels rijk, die hier op aarde hun weerkaatsing vinden in de zwanen (men lette op de parallelle in "dat doen de zwanen" en "dat vermogen de engelen"), hebben dat lichaam immers niet. Betekent dit nu dat de

'ik' uit dit gedicht, Lucebert, deel heeft aan twee werelden? De nonverbale ginds, de verbale hier? Hier is hij de gevangene van het vlees - maar ginds zou hij de gelijke der engelen zijn.

Wat ligt er meer voor de hand dan aan te nemen, dat Lucebert zo'n gevallen engel is? Een, die hier aan die niet-verbaal uit te drukken luister van ginds herinnerd wordt door middel van het nonverbaal contact dat er tussen hem en de zwanen bestaat?

Als 'gevallen' engel in een lichaam verdwenen, heeft hij geen deel meer aan de hemelse staat der engelen, en is hij ook onmachtig zich, gelijk de zwanen, woordeloos te uiten. Zo staat hij niet alleen maar tussen engelen en zwanen in, maar hij voelt zich ook tot ze aangetrokken, al is hij daarbij, anders dan zij, want als *mens* op woorden,

[p. 39]

en dus op de rede aangewezen, wat betekent: op dat wat hem van ze onderscheidt: zijn 'individualisme'.

Maar dit 'individualisme' zou hem nog verder van hemel en aarde vervreemden dan door zijn 'val' al het geval is, als hij er niet in slagen zou die 'entropie' te keren, m.a.w. als hij niet in staat zou blijken te zijn zijn taal om te buigen tot een, die zowel met die der engelen, als met die der zwanen verbonden is, en die om die reden een taal zal zijn van mensen, die in het 'individualisme', in de vervreemding van hemel en aarde even weinig heil zien als hij. Vandaar dat in de tweede strofe te lezen staat, dat het individuele, het vergankelijke, vertolkt wordt in een idee, die het aardse object van dat individuele en vergankelijke bevrijdt en doet opgaan in het rijk waarvan deze aarde de schone afspiegeling is.

Pas die taal verzoent de gemeenschap met het 'hogere' - een feit dat de dichter tot 'middelaar' maakt, - niet omdat hij een 'gevallen' engel is en van beide markten thuis, maar omdat hij, van beide markten thuis, een 'luchtmens' (d.i. een lichtmens) is, die ook de 'ijlere stemmen' der engelen verstaat (volgens een overigens verworpen, maar zowel bij De Vries als bij Van Haeringen genoemde etymologie zou 'ijl' *lichtend* betekenen; maar het betekent ook *leeg*; ijlere stemmen': lichtende, woordeloze taal).

De laatste strofe is het moeilijkst: bevat ze wel een zin die vastloopt in emoties, zoals we wat voorbarig stelden?

'Mij' moet wel een meewerkend voorwerp zijn: "mij is wanhopig", naar analogie van 'mij dorst'.

"Het is blijkbaar" is dan een tussengeworpen zin (om eens een nieuwe grammatikale term te verzinnen), die men letterlijk vertalen moet, om er de zin van te zien (*blijken* betekende oorspronkelijk 'schitteren'; *-baar*, een suffix, duidde aan 'iets dat draagt', - het geheel dus: lichtdrager, Lucifer).

"Mij is wanhopig zo woordeloos geboren" (als de engelen) "slechts in een stem te sterven" (als de zwanen). Ook in zo'n zin functioneert het middelaarschap van de menselijke dichter met zijn lichamelijke taal, die aan de analfabetische identiek is, en om die identiteit aan de taal der engelen verwant: Lucebert is een maker van woordarme gedichten.

Den Haag, 20-4-'70

Commentaar bleef evenwel uit: wat was de reden?

Om mezelf gerust te stellen verzon ik drie hypothesen:

- ofwel ik had misgekleund en Lucebert wilde me sparen (niet beledigen, geen tijd verdoen aan onzin, etc.)

- ofwel ik had goed 'gegokt', en Luceberts zwijgen was ofwel een poging om me te provoceren tot voortgaan, ofwel een poging om mij te bemoedigen.

Ik ging uit van de meest optimistisch getinte hypothese. Het docetisme is bij Lucebert tenslotte in tal van gedichten aantoonbaar. Wie deze regels

*Wit en licht ligt mijn geest op de maan  
als mijn lijf op de goudschaal der zon*

leest, kan nauwelijks anders dan in 'goudschaal der zon' een *cifra* zien voor 'Rome' - ('Italië' - 'aarde' - 'ruimte'). Een gedicht als 'Het vlees is woord geworden' is duidelijk een uiting van Luceberts docetisme, evenals 'Ik tracht op poëtische wijze' of 'De schoonheid van een meisje'.

De vraag was nu maar, waar Lucebert dat docetisme vandaan had gehaald: het kon van allerlei kanten komen, en waarschijnlijk

[p. 40]

toch wel van die, die ik niet kende. Om aanknopingspunten te vinden zocht ik bij Boutens, ja, zelfs ging ik bij de immers ook zo woordarme Werumeus Buning te rade, ofschoon mijn gevoel me in het algemeen toch niet gauw in de steek laat. Het duurde goddank niet lang, of ik herinnerde me Slauerhoffs bundel *Serenade* - een bundel vol docetisme. Het eerste gedicht dat ik opsloeg, was 'Zwanezang', en op een mooie pinksterdag schreef ik het artikel 'Het antiplagiaat' voor mijn feuilleton-essay *Met andermans veer*.

Het was zaak daar veel te verzwijgen, om nu het e.e.a. te kunnen vertellen. 'Het antiplagiaat' toonde onvermoede verbanden tussen Lucebert en Slauerhoff. In het opstel dat ik de lezer nu aanbied, wil ik laten zien, dat de bundel *Serenade* meer betekend heeft voor Lucebert dan uit 'Het anti plagiaat' gebleken is. Het is ongetwijfeld waar, dat ik een bijzonder mooi essay zou kunnen schrijven over deze kwestie, - helaas: het zal ongeschreven blijven. Ik beperk me tot twee dingen: het tonen van de samenhang tussen de verschillende gedichten van beide dichters, en een daaraan te verbinden conclusie, die ik ook maar meteen trek, nu hier:

*ook al zou Lucebert zijn docetisme niet ontleend hebben aan Slauerhoff, dan nóg heeft de laatste er mee de richting van bepaald.*

Dan nu de gegevens voor het bewijs, dat niet door mij zal worden geleverd.

We nemen vóór ons Slauerhoffs gedicht 'A la Rossetti' en Luceberts 'Ik tracht op poëtische wijze'.

Ik heb altijd gedacht dat Luceberts eerste strofoïde als een *fuga* was opgebouwd: twee melodieën die tegen elkaar inspelen, en toch als één geheel klinken. Het zou een splijting symboliseren, waarvan Lucebert later getuigt in 'Ware ik geen mens... Maar ware ik die ik was'. Slauerhoff begint met 'Steeds ben ik met den vijand in mijzelf / In bangen worstelstrijd...'

Slauerhoffs vers 'Met ziekten en verraad tot bondgenoot' vindt zijn weerkaatsing bij Lucebert in 'Geboorte en ontbinding hadden mij niet aangeraakt'.

Slauerhoffs uitingen in dit gedicht: '... den genadestoot / verbeid ik lang...' en 'Vraag zelfs een vrouw of zij mij steunen wil', vinden we bij Lucebert terug in resp. "De doodsteek maakt ons opstandig..." en 'De omarming laat ons wanhopig...'

Het elitaire standpunt dat Slauerhoff inneemt in het gedicht 'In steeds verlatener verdwaling ..' wordt bij Lucebert omgebogen naar een van meer gemeenschapszin getuigende verklaring:

*De stenen stenen dieren dieren vogels vogels weg  
Zou niet zo bevuild zijn  
Als dat nu te zien is aan mijn gedichten.*

Luceberts gedicht 'Wij zijn gezichten' gaat in de tweede strofoïde over op de eerste persoon enkelvoud: 'Ik ben veel vuur'; maar in het midden van die strofoïde lezen we 'Ik ben veel van steen'. We nemen aan dat er twee personen zijn die hier een dialoog voeren, maar die in de strofoïden die de meervoudsvorm van de eerste persoon hebben ('wij') een 'koor' vormen. Is het verband met Slauerhoffs 'De doden en de kinderen' dat ik hier suggereren wil, dan al ver gezocht, het is tóch voor een exegetische van Luceberts gedicht van heuristische waarde.

Van Slauerhoffs 'De argelozen' citeer ik het volgende fragment:

*...maar wij waken  
over andere belangen en willen*

*Ons niets dat wereldsch is laten verbergen  
Zoover als de zeeën de landen kussen,*

[p. 41]

*De gedaanteverwisseling van planten, bergen  
En de glanzen en geuren daartusschen*

*Mede te leven, gespannen te trillen,  
Geen lichtflits, geen golfslag ons laten ontgaan,  
Zoo van ons trage gestalt'nis ontdaan  
Dat we eindelijk in niets meer van hen verschillen.*

Van belang is behalve de 'algemene' idee achter deze woorden de formulering van de twee laatste verzen uit het citaat. Nu Lucebert:

*Dit trilt  
Een lichaam vol lispelende wielen  
Op een slippende weg tussen trappen  
Dit trilt*

*Dit is kunst  
Koud en dorstig te verdampen  
Te verstenen van honger en hitte*

*Dat is een oog  
Dit is een oor  
Trilt en er is  
Kunst*

(Uit 'Ik ben met de man en de macht')

De zekerheid dat achter het geboortegedicht van Lucebert ('Als het komt') het 'Sterrenkind' van Slauerhoff staat, wordt geleverd door de slotverzen van Luceberts gedicht: 'Een gebluste ster / Terwijl het nadert'.

Verband valt ook te vermoeden tussen 'Er is ik en er is' van Lucebert en Slauerhoffs 'Woningloze', terwijl ook Slauerhoffs 'Het einde' verwant is met Luceberts 'Het einde'. Het mooist leent zich voor een demonstratie van Luceberts verborgen bewondering voor Slauerhoff de confrontatie van zijn 'Nu na twee volle ogen vlammen' met Slauerhoffs 'Scheppingsverhaal'. Uit beide gedichten één citaat: Lucebert: 'Het werden dalen / Het werden bergen' en Slauerhoff: 'De meeste sprongen stuk tot berg en dal'.

Tot slot voor dit gedeelte: Na 'Zwanezang' volgt in Serenade het gedicht 'Spleen', dat eindigt met: 'Blijf ik onsterfelijk, steeds stikkende?' Zo'n regel moet men óók zien tegenover de slotstrofe van Luceberts 'De schoonheid van een meisje'.

Wij hebben nog niets verteld over een identifikatie van Lucebert met Slauerhoff. Om die te vinden moeten we buiten de afdeling 'de analfabetische naam' van *Apocrief* gaan. Daar vinden we een gedicht 'een liefde'. Ook bij Slauerhoff komt een gedicht voor met nagenoeg dezelfde titel, t.w. 'Liefde'.

De laatste zegt daar n.a.v. de liefde tussen man en vrouw, dat geliefden 'soms naar de eeuwigheid de zweefvlucht wagen'. Lucebert vangt het beeld op in zijn wens: 'Vroeger vonden wij tegen het glas een vliegmachine'. In zijn gedicht speelt ook nog Slauerhoffs

'Voor de verre prinses' mee: Slauerhoff zegt daar: 'Uw land is zo ver van mijn land verwijderd'. Lucebert in zijn gedicht heeft: 'Nu glijden wij gescheiden door azië en europa' en dat is dan een positieve aanwijzing voor zijn identifikatie met Slauerhoff. Eenzelfde verhouding doet zich voor tussen Slauerhoffs 'Annonce' en Luceberts 'Haar lichaam heeft haar typograaf'. Maar misschien is er tóch in 'De analfabetische naam' een - zij het diep verborgen - identifikatie met zijn voorbeeld te vinden.

*Eenvouds verlichte waters* is al eens eerder onderwerp van diepgravend onderzoek geweest; als ik me wel herinner moesten er zelfs antoniemen aan te pas komen. Het eenvoudigst is natuurlijk de uiting in verband te brengen met het voorgaande gedicht. Wat zijn daar *eenvouds verlichte waters*? Waters die door de zwanen onbeschrijflijk beschreven

[p. 42]

worden. Maar aan wie dankt Lucebert de woorden uit dat gedicht? Aan Slauerhoff. Dan heeft het misschien zin na te gaan of ook Slauerhoff niet ooit es verband lei tussen waters en het volledig leven? En ja, hoor! In het gedicht 'In mijn leven' legt hij het:

In mijn leven...

Ontstaan soms plotseling stille plekken  
Van een stilte zoo onaangedaan,  
Bij de diepten waar geen onderstromen  
Meer door 't eeuwig stilstaand water gaan.

Wat nu? Is mijn waardering voor de poëzie van Lucebert plotseling verminderd, of niet? Mij dunkt van niet. Een gedicht als 'Nu na twee volle ogen vlammen' *spreekt*, nu de achtergrond ervan meespeelt. Slauerhoffs 'Scheppingsverhaal', waar Lucebert op inhaakt met de woorden 'Ik was daarbij' geeft een heel bijzondere inhoud aan Luceberts naam (de inversie in 'geestelijk' opzicht van de naam Lucifer) - zeker waar Slauerhoff de schepping van de wereld in dit gedicht toeschrijft aan 'Gods kind'. Het brengt Luceberts docetisme in de buurt van het dualisme der Katharen, al is zijn waardering voor de materie het tegendeel van negatief.

Het is waar dat men dit gedicht van Lucebert bezwaarlijk als 'autonoom' beschouwen kan; ik vind dat geen bezwaar. Mij gaat het erom *poëzie* te lezen. Wie 'autonome' poëzie wil lezen, moet die eerst maar es zien te vinden, vind ik.

Een positief punt in het voordeel van Luceberts *poëzie* is de onthulling van zijn bewondering voor en zijn verwantschap met - nee, niet met Hölderlin en Hans Arp - maar met Slauerhoff. Dat had eerder kunnen gebeuren, dacht ik, en Lucebert had het zelf kunnen doen. In het onderhavige geval ware dat zinvoller dan het spreken over een gedicht als 'Visser van ma yuan', dat het juist van de raadsels, en *niet* van de ophelderingen hebben moet.

Enfin, dat Lucebert het geduld had op mij te wachten, beschouw ik maar als een compliment, dat ook niet iedereen te beurt valt, en dat ik mezelf hierbij dan ook maar geef.

# De kracht van de herinnering

**R.A. Cornets de Groot**

**Trefw.: S. Vestdijk.**

**Bron: Elseviers literair supplement, 3e jrg., nr. 7 (10 apr 1971), p. 5.**

[p. 5]

[In kader:]

*Dit overzicht van de werken van Vestdijk is nog bij zijn leven geschreven: het zou geplaatst worden bij de uitreiking van de Prijs der Nederlandse letteren. Wij meenden de toon en de tegenwoordige tijd, waarin het stuk gesteld is, niet te moeten wijzigen. Zo bleef ook de slotzin onveranderd: "... al is het natuurlijk waar dat het heden, waarin dit boek werd gecreëerd, inmiddels tot het verleden is komen te behoren."*

Vestdijk publiceerde zijn eerste gedichten, *Verzen*, in een aflevering van *De Vrije Bladen* (1932); zijn eerste prozawerk verscheen in dezelfde reeks. Het is een novelle, *De oubliette* (1933), die meteen al zijn belangstelling voor het historische en psychologische toont. Niet gepubliceerd werd een in 1933 geschreven lijvig boekwerk van meer dan duizend pagina's, *Kind tussen vier vrouwen*, waaruit later de Anton Wachterromans zijn ontstaan, die min of meer autobiografisch zijn. De eerst gepubliceerde daarvan *Terug tot Ina Damman, de geschiedenis van een jeugdliefde*, kwam al in 1934 uit een boek van zo grote ingetogenheid, dat Victor van Vriesland spreken kon van Antons gevoelens voor Ina als van een liefde als die "waarover Platoon schreef".

Hoe snel de publieke opinie uitkristalliseert, blijkt uit de schrik die *Meneer Vissers hellevaart* bij de toenmalige lezers en critici teweegbracht: ze loste meteen weer op. De term van Ter Braak "duivelskunstenaar" lijkt geïnspireerd door Vestdijks grote beweeglijkheid, dat slingeren tussen twee uitersten: zijn behoefte zich voortdurend te vernieuwen. Maar de uitersten vonden hun midden in de mythe. Duidelijk blijkt dat uit de roman *Else Böhler, Duits dienstmeisje*, (1935) in welk verhaal de mythe van de minotaurus meespeelt. Op nog algemener mythe, nl. op de astrologische typen, is het boek over El Greco, *Het vijfde zegel* (1936) gefundeerd.

Vestdijk met de bundel *Lier en Lancet* (1939) als essayist over literaire onderwerpen de aandacht op zich, als beschouwer van dagelijkse problemen die van weinig minder en misschien van meer belang zijn dan de literaire, leren we hem kennen uit zijn *Essays in duodecimo* (1952), geschreven in dezelfde tijd, dat hij zich bezighield met godsdienstpsychologische vraagstukken (*De toekomst der religie*, 1947). Een hoogtepunt als dichter bereikt Vestdijk met zijn omvangrijke verzamelbundel van grotendeels niet eerder gepubliceerde gedichten, *Gestelse liederen* (1949). Een bundel poëzie die een praktische uitwerking lijkt te zijn van de in de studie *Albert Verwey en de Idee* (1940) uiteengezette structuurprincipes. Laatst genoemd omvangrijk essay is daarom heel goed te beschouwen als de eerste proeve van structuuranalyse in onze literatuur.

Gedurende de oorlog hield Vestdijk zich bezig met de tekst voor Willem Pijpers opera *Merlijn*: het is zijn enige bijdrage aan de Nederlandse dramatiek. Vestdijks tekst verscheen pas in 1957.

Novellen schreef Vestdijk na 1949 niet meer; poëzie zo goed als niet. Maar als romancier en essayist bleef hij in hoge mate produktief. Op het gebied van de essays toont hij belangstelling voor literatuur, filosofie, psychologie, godsdienst, astrologie, beeldende

kunst en vooral de muziek. Het genre "memoires" wordt vertegenwoordigd door het amusante en bovendien informatieve *Gestalten tegenover mij*.

In het verhaal "De kluizenaar en de duivel" uit de bundel *De fantasia en andere verhalen* (1949) ondergaat de kluizenaar sensaties, die hem binnenstebuiten keren.

Het is principieel volslagen onjuist, maar voor het inzicht van hoog belang, zich hier (en bij andere Alpenverhalen: *Mnemosyne in de bergen; Een alpenroman; Het genadeschot*) te herinneren dat Vestdijk in 1928 een voetreis maakte in Tirol en Beieren. De ervaringen van de kluizenaar zijn die van de "evenwichtige" Lucie Ebbinge uit *Een alpenroman*. Maar het is waar, dat de spanning tussen laagland en hooggebergte in *Mnemosyne* het breedst wordt uitgemeten. De tegenstellingen die eruit voortkomen worden er ook symbolisch verzoend: déze Alpen immers beginnen ergens buiten de Scheveningse strafgevangenis, waar Vestdijk toen zat. Maar altijd werkt het berglandschap als katalysator in het regeneratieproces van Vestdijks mensen, en nu kan men wel zeggen dat het allemaal literatuur is, die verbinding van laagvlakte en bergterrein, die ervaring van ginds te worden herboren - een eerste feit is evenwel dat Vestdijk een enthousiast bergbeklimmer is geweest, zoals hij in *Essays in duodecimo* vertelt, een tweede dat zijn alpinisme een liefhebberij is van vóór zijn schrijverschap (we schrijven 1928), en een derde dat het zoveel indruk maakte dat het jaren later, onder hoogspanning, spontaan in de herinnering kon terugkeren.

In dezelfde tijd van zijn voetreis in Tirol wordt Vestdijk ingewijd in de geheimen van de astrologie door Helen S. E. Burgers, schrijfster van *Leonardo da Vinci's psychologie der twaalf typen*, aan wie hij een van zijn boeken, *De koperen tuin*, (1950) opdroeg. Ook de astrologie past hij, zonder erin te "geloven", toe in de boeken, die hij later schrijven zal. Een andere hobby, uit zijn jeugd reeds, de muziek, zal hem later inspireren tot *De koperen tuin*, de Slingelandt-trilogie, en een aantal opstellen over muziek en componisten.

Jeugdherinneringen aan school en studie leveren hun bijdrage tot het ontstaan van de Anton Wachterromans, acht bij elkaar, en boeken als *Ivoren wachters* (1951) en *De ziener* (1959).

De stof voor zijn werk ligt dus vooral opgestapeld in zijn pakket van kennen, weten en voelen uit de periode van vóór zijn schrijverschap.

In zeker opzicht is zijn literaire werk dan ook een soort à la recherche du temps perdu, want werk dat op de actualiteit van het moment gericht is, vinden we bij hem eigenlijk alleen in de oorlogstijd: *Else Böhler, Duits dienstmeisje; Bevrijdingsfeest; Pastorale 1943* en *Ierse nachten*, welk laatste boek in de oorlog alleen als Duitse vertaling verschijnen mocht. De bezetter had niet de fantasie in de imperialistische Brit een portret van zichzelf te herkennen. Strikt genomen is het boek natuurlijk een historische roman. Maar het is moeilijk de banden die het met het (inmiddels verleden) heden heeft, niet te zien. Datzelfde geldt voor *Aktaion onder de sterren* en *Rumeiland*, en in principe voor al Vestdijks historische romans. Men vermoedt verwantschap met de neoromantische historische roman, omdat daar personages met een hedendaagse problematiek en ziel tegen een historisch decor worden geplaatst. Maar Vestdijk vernieuwde het genre, doordat hij de tegenstellingen tussen historisch decor en de mens van vandaag niet alleen verscherpte, maar ook wist te overbruggen.

Verscherpt: het historische is in zijn boeken niet aanwezig als een droom, maar als iets zeer concreets. En is het inderdaad zo, dat Vestdijks mensen de psychische spanningen van de 20ste-eeuwer kennen en ondergaan, maar bovendien blijkt de afstand tussen de mens van toen en die van nu gering, doordat zijn verhaal geheel of ten dele op een al dan niet genoemde mythe berust, en doordat zijn mensen, al is dat dan onzichtbaar voor het ongewapend oog, worden opgezogen in de beelden van de dierenriem.

De lijn die het verleden - zowel het "persoonlijke", eigen verleden als dat in algemener zin - in Vestdijks werk trekt, wordt kort vóór, gedurende en na de oorlog door wat ik maar "tijdsdocumenten" noemen zal, onderbroken, maar daarna weer opgevat - althans in zekere zin. Want na de oorlog is Vestdijk in hoofdzaak romancier. Weliswaar verschijnt er nog poëzie, maar alleen in opdracht: *Rembrandt en de engelen*, (1956), als grap: *Wordplay Swordplay* (1950), of omdat hij het niet helpen kan: *Aan een jonge tekenares* (Maatstaf, 6, 1956). Men kan, Vestdijks eigen opmerking in aanmerking genomen als zou



poëzie de dichter "isoleren", de som opmaken, dat hij na de oorlog uit zijn "isolement" gebroken is, en het mogelijk betreuren, dat er geen nieuwe poëzie van hem meer verschijnen zal. Maar van 1951 af verschijnen met enige regelmaat zijn boeken over muziek, en wat isoleert er meer dan het luisteren naar muziek, waar men later over schrijven zal? De periode van Vestdijks opstellen over muziek valt samen met die van zijn zwijgen als dichter. Ze valt bovendien met het optreden der experimentele dichters samen. Het klimaat voor het strofische gedicht met een voor de rede navolgbare afwikkeling van de poëtische materie is niet gunstig meer. Wie als dichter de strofische vorm hanteren bleef, moest zijn situatie in het heden tot uitdrukking weten te brengen met de symbolen van zijn eigen mythologie - iets waar A. Roland Holst in slaagde, maar Vestdijk met zijn "protheïsche" natuur (de uitdrukking is van Theun de Vries) en zijn behoefte aan steeds andere stof uit de algemene mythologie, niet; ofwel hij moest bij behoud van de eigen mythe de poëtische aansluiting vinden op de hedendaagse technologische structuur - iets waar Achterberg in slaagde, maar Vestdijk, juist vanwege zijn oriëntatie op het verleden, niet.

Actuele onderwerpen van politieke aard zullen we na de oorlog bij Vestdijk niet meer vinden. Zijn laatste boek in dit opzicht, *Bevrijdingsfeest*, werd kort na de oorlog geschreven, en de in 1964 verschenen roman *Het genadeschot*, draagt veel meer dan een tijdelijke roman het karakter van een historische; en, is de visie juist dat in Vestdijks historische romans het verleden met het heden verbonden blijft, zoals ik hierboven zei, dan is het illustreren van die opvatting aan de hand van dit boek geen enkel probleem, aangezien zo'n verband in dit boek door de auteur zelf wordt gelegd. Al is het natuurlijk waar dat het heden, waarin dit boek werd gecreëerd inmiddels tot het verleden is komen te behoren.

# De scheiding

**R.A. Cornets de Groot**

**Over: S. Vestdijk, 'De ontmoeting', sonnetten I t/m VIII uit 'Madonna met de valken',  
in: S. Vestdijk, *Verzamelde gedichten*, dl. II, Amsterdam, Den Haag, 1987, p. 171-178.**

**Bron: *Maatstaf*, 19e jrg., nr. 4-5 (aug-sept 1971), p. 281-291.**

[p. 281]

In zijn artikel in *Raster* (okt. '68) concludeerde Rein Bloem dat er in Vestdijks werk, afgezien dan van *De zwarte ruiter*, geen tekst bestaat waarin de 'grensoverschrijdingen tussen droom en werkelijkheid in beide richtingen zo beeldend' zijn uitgewerkt als in *Madonna met de valken*. Maar ik wil in alle bescheidenheid opmerken dat ik zulke grensoverschrijdingen als Bloem bedoelt, gesignaleerd heb in alle door mij in *De chaos en de volheid* besproken boeken. Bloem vergist zich bovendien als hij in zijn Rasterartikel de ik-figuur uit de gedichtencyclus met de 'eeuwige mens' vereenzelvigd, in de zin die Vestdijk aan dat begrip hecht. Want natuurlijk is die ikzegger dat nu juist níet. Hem zweeft op zijn hoogst een beeld voor, dat men de 'eeuwige mens' zou noemen, omdat dat beeld beslissend is voor al zijn stappen en missstappen. In feite is die mens onvoorstelbaar; maar om te kunnen functioneren treedt hij in een mythologische gestalte, zoals bv. in *De vijf roeiers*, waar Mozes zo'n voorbeeldende held is voor Conic; zoals b.v. in *De kelner en de levenden*, waar de kelner (= Christus) vooral door Haack wordt nagevolgd, wiens leven als een imitatio Christi wordt daardoor, aan het slot van het boek. Om die reden vatte ik de kelner en Haack ook als een eenheid op, al staat het niet in het boek, zoals Vestdijk zegt. Maar het staat *achter* het boek - het is een van de belangrijkste verzwegen gedachten eruit: men kan immers ook Conic-Mozes niet als twee zien in die roman? Zomin als Merlijn in de opera van die naam - een superieure mens, die zélf de 'eeuwige mens' was, aangezien hij aan het eind één wordt met het Niets.

[p. 282]

In *Madonna met de valken* is de verteller dus een gewone sterveling, met zwakheden en karaktergebreken en al. Hij is niet 'eeuwig' van zijn standpunt uit (hoogstens is hij het van de lezer uit gezien, maar dat is hier niet het probleem), niet 'natuurlijk-volmaakt'; hij is in hoge mate onvolmaakt en bereikt het punt van vervolmaking pas met de dood voor ogen en na een leven vol gemiste kansen, en hij kàn die uiteindelijke vervolmaking bereiken, krachtens zijn wil volmaakt te wórdén d.i. krachtens zijn wil de begeerte te overwinnen, en daarom streeft hij die volmaaktheid na, door zich zoveel mogelijk eigen te maken van het beeld van de natuurlijk-volmaakte mens, dat als een eigen schepping in hem leeft, en dat méér is dan hij - een schepping bovendien, waarvan hij niet eens weet dat het *zijn* schepping is: dit beeld ontplooit immers zijn grootste werkzaamheid juist 'op de verste achtergronden van ons bewustzijn, van waaruit hij in symbolen en begrippen kan uitstralen, maar ook in gevoelens en bestrevingen, die zich aan geheel andere symbolen en begrippen kunnen hechten' (*De toekomst der religie*). Hier is dan ook de oorzaak van de grensoverschrijdingen waar Bloem gewag van maakt: 'De eeuwige mens is een coördinatenstelsel, waarop al onze handelingen uitgezet en afgemeten worden' (*De T.d.R.*).

Wat zijn nu deze sonnetten? Een levensloop? Het laatste sonnet duidt op de dood van de ik-figuur. Memoires in sonnetten dus? Of meer dan dat? Een testament in sonnetten? Het

is dit geen van alle, het is, de symbolen in acht genomen, en het terugnemen daarvan, *een droom* - hier in een 'raamvertelling' zoals in *Mnemosyne* - maar een door Vestdijk de ikzegger in de mond gelegde droom, een droom van psychagogische betekenis, zowel voor de ik-figuur als voor de auteur van wie de cyclus een testament had kunnen zijn, als het noodlot zo iets had gewild.

Het is het verhaal van de mens 'die zich als afzonderlijk individu beweegt in de richting van universaliteit, tot hij in de dood aan het universum teruggegeven wordt en erin oplost' (*De T.d.R.*).

[p. 283]

Rein Bloem vraagt in de aanhef van zijn stuk om een tweede druk van *Gestelsche liederen*, maar doet daarna zijn best om een uitgever zo'n druk weer uit het hoofd te praten. Zijn opmerking inzake 'de gekunsteldheid, het archaïserende of barokke taalgebruik, de cerebraliteit' zal men bezwaarlijk als een woord ter aanmoediging kunnen beschouwen! Wat blijft er over van Vestdijks poëzie, als men het archaïserende in poëzie met een Middeleeuws, half-legendarisch gegeven weigert te aanvaarden? Wat, wanneer men weigert zich in te leven in de gekunstelde taal die een minstreel hanteert en beroeps- of roepingshalve ook hanteren moet? Wat zullen we 'barok' noemen in deze bundel, en hoe 'cerebraal' is een gijzelaar? Waarom bestaat er nog altijd die onbegrijpelijke legende van Vestdijks cerebraliteit, die voor ieder die *De glanzende kiemcel* las, opgeheven behoort te zijn, aangezien daar duidelijk is uiteen gezet hoe een gedicht zijn poly-interpretabiliteit te danken heeft, niet aan het betoog maar aan de plasticiteit!

Om ons een aanloop tot deze cyclus te verschaffen, zullen we de eerste reeks ervan, *De ontmoeting*, zo uitgebreid mogelijk onder de loep nemen, en ons daarbij geen gegeven dat zich voordoet laten ontgaan. We gaan uit van het geïsoleerde sonnet en niet van de reeks.

I. - Het eerste gedicht beantwoordt het meest direct aan de titel van de reeks. Hier vindt de ontmoeting plaats tussen de zanger en de jonkvrouw, die zojuist haar valk met zwier de lucht in wierp, zijn prooi - een reiger - tegemoet. Meteen wordt daarmee het platonische wereldbeeld, van de hoofse lyriek een der grondslagen, geïntroduceerd: zo boven, zo beneden. Maar hij is de enige die zich met de hemel verbonden weet, en pas door hem krijgt ook zij van zulke verbondenheid enig vermoeden.

De associaties: hemel-zanger / aarde-jonkvrouw; zanger- reiger / jonkvrouw-valk leveren zich onmiddellijk uit,

[p. 284]

en niet zonder reden. De eerste associatiereeks toont hoe ver zanger en jonkvrouw van elkaar af staan; de tweede hoe hun ziel (de vogels zijn daarvan het beeld) tot innige vereniging in 'het hogere' zijn voorbestemd. Allerlei tegenstellingen openbaren zich dus - maar de drift die eenheid te vinden beheerst het gedrag der tegengestelde elementen. Hemel en aarde weerspiegelen zich in elkaar. Het meisje verbindt hemel en aarde door haar worp - de ontmoeting is er óók een tussen hemel en aarde! - hij door in de hemelse ontmoeting het symbool te zien van hun ontmoeting op aarde. Hij ziet in de extatische doodsdrijf van de reiger het platonisch ekwivalent van wat in aardser termen de bevrediging door sex heet: het orgasme. Maar ook *scheidt* haar worp hemel en aarde; ook *scheidt* zijn visie - een hemelse liefde ('u slechts als minstreel zingend te veroo'vren,' d.i. níet als minnaar!) - hemel en aarde. En aangezien hemel en aarde vanouds vader- en moedersymbolen zijn, scheidt hier - in deze ontmoeting tussen de zanger en zijn geïdealiseerde geliefde - de zoon zijn 'ouders', en scheidt ze daarmee. De associatie 'aarde- jonkvrouw' wordt daardoor aangevuld tot 'aarde-jonkvrouw-moeder': de geliefde is voor de zanger een moederbeeld, en dáárom wordt ze geïdealiseerd, wat betekent: op een afstand geplaatst: een nieuwe scheiding. Deze spanning tussen eenheid en

gescheidenheid, tussen hemels en aards is wel het dynamische element, niet alleen van dit ene gedicht, maar van heel de cyclus. Men weet trouwens dat ook in de hoofse liefde niet alleen de hemelse liefde werd nagestreefd, of alleen de aardse (deze laatste juist bij voorkeur niet), maar een samengaan van beide die uitkristalliseerde in het gedicht (u slechts als *minstreeel* te verooov'ren). Zo blijkt hier al hoezeer de zanger geleid wordt door het in zijn innerlijk levend beeld van de natuurlijk-volmaakte mens, voor wie niet de seksualiteit 'natuurlijk' is, maar een ongeslachtelijke liefde (in *dit* stadium van de ontwikkeling voor 'hemels' gehouden), die zich dan ook niet verengt naar de eisen van het geslacht, maar

[p. 285]

die in wezen de tegenstellingen opheft en dubbelgeslachtelijk *is*. Het zinnebeeld van zijn erotische totaliteit is hier "t schier zinnebeeldig vogelpaar": de hermafrodit. Poëtisch beschouwd is dit sonnet van de allerhoogste kwaliteit, en voor mijn gevoel wordt het door weinig andere in deze cyclus in kwaliteit overtroffen. Hier wordt niet alleen met behulp van de beeldspraak, maar met behulp van een suggestieve taalplastiek, die retorisch geladen woorden omtoverft tot visueel waarneembare realiteit, een wereld tot leven geroepen van onzienlijke en daardoor begerens- en navolgenswaardige schoonheid. Ook dat is een dynamisch element in dit gedicht, een schoonheid die opponeert met de aardser schoonheid van jonkvrouw en paradijs.

II. - De hemel is hier verdwenen: men bevindt zich binnenshuis. Toch bestaat de spanning tussen gescheidenheid en eenheid ook hier: niet alleen de hemel is verdwenen, ook de valkenier gaat weg en de helden wenden zich van de geliefde af: vaderbeelden, die verbleken op de achtergrond van dit door de zanger voor zich en zijn geliefde geschapen heelal. Geen heldenmoed, maar zangersbloed doet de minstreeel de helden overtreffen: hij eist de aandacht van de jonkvrouw die in zichzelf verdiept is (de valk moet men hier, aangezien het hier om hoofse poëzie gaat, als *ziel* van de jonkvrouw opvatten) op, door die ziel te blinderen - waarna haar aardse schoonheid des te begeerlijker aan de dag treedt, maar, bewaakt door de ziel, onbereikbaar blijft. Het verband tussen I en II is - uiteraard - niet van 'logische', maar van 'psychologische' aard. In I bestond in de ontmoeting een eenheid, innig en paradijselijk, - een eenheid die wel nooit meer zal worden bereikt. Maar de ontmoeting was tevens een scheiding, zoals we zagen, en op dit element richt zich II: de eenheid is verbroken en nu is het alweer het beeld van de volmaakt-natuurlijke mens, dat de handelingen van de zanger richt, die welbewust pogingen doet de staat van

[p. 286]

oorspronkelijk geluk te herstellen: hij verblindt de ziel, maar wordt geconfronteerd met lichamelijke schoonheid. Zou ook deze poëzie beantwoorden aan de formule die Vestdijk vond voor de Ideeënpoezie van Albert Verwey ( $a \text{ non } a / b (= \text{non } a) \text{ non } b / c (= \text{non } b) \text{ non } c / \text{etc.}$ ), dan moeten we, kiezend uit het grote aantal motieven dat I ons aan de hand doet, ons laten richten door de titel. We noemen in I als element *a* de ontmoeting en *non a* de scheiding. In II is *b* ( $= \text{non } a$ ) de gescheidenheid, en *non b* de poging tot herstel van de eenheid die in I bestond. *Non b*, in de gedaante van *c* zal in III dus actief moeten blijven, en een tegenstelling *non c* moeten oproepen, - laten we III maar eens lezen, en opmerken dat hier ook nog een element uit I zijn uiterst belangrijke rol speelt: het 'dubbelwezen' waar hier sprake van is, verwijst terug naar het zinnebeeldig vogelpaar uit I.

III. - De eerste strofe van III is opnieuw een pleidooi voor een niet-geslachtelijke liefde, voor de wenselijkheid de eros te verruimen naar het voorbeeld van de natuurlijk-volmaakte mens. Ware liefde verandert de paradijselijke toestand zoals die in I bestond, niet, en daarom vreest de zanger de eerste kus: 'de barbarie van tanden achter lippen'. Voor *deze* jonkvrouw, die hemelse liefde in hem wakker riep, en die derhalve de Geliefde

is, wijkt hij terug in zijn lied, deze belichaming van een liefde die niet van hier is. Ook hier is de volgorde II-III niet van logische aard, maar evenmin van 'novellistische'. Ware dat laatste het geval dan zou de zanger de toenaderingspogingen van de kant van de jonkvrouw hebben moeten verwoorden, die nú worden gesuggereerd. Zijn pogingen tot hernieuwing van de aanvankelijke eenheid (non b) werden door het meisje gewillig ontvangen, ze nam zijn initiatief zelfs over, maar interpreteert zijn bedoelingen in puur aardse zin (c (= non b)) - waarop hij zich uit haar omhelzing losmaakte, en zich in zijn lied verborg (non c), dat weer aan de hemel herinnert, èn aan zijn uitlating in I haar slechts 'als

[p. 287]

minstreef' zingend te veroveren; hetgeen voor I tot consequentie heeft, dat men de betreffende regel kan lezen met een hoofdaccent op *min*, òf op *zing*, in welk laatste geval men te kennen geeft, het maniëristische van zo'n regel te hebben aangevoeld.

Even een schema van het antithetische karakter van deze drie sonnetten:

I ontmoeting = scheiding

II scheiding -> ontmoeting

III ontmoeting -> scheiding

Het antithetische karakter van de *paren* sonnetten (I-II/II-III) onthult zich als men let op de werking van het beeld van de natuurlijk-volmaakte mens. Die werking is nl. zo krachtig dat het ten doel gestelde voorbij wordt gestreefd, zodat achteraf *correcties* noodzakelijk zijn (waaruit de 'onvolmaaktheid' van de zanger blijkt). In I worden hemel en aarde gescheiden, maar met zo'n wilde zwier, dat - bij wijze van spreken - in II de hemel zoek is, en ook de valkenier en de helden doet verdwijnen: er måg geen vader zijn- er *is* geen vader! De 'geboorte' van de zoon is een ongeslachtelijke en de ontvangenis van de moeder een onbevleete. Maar in II 'verwereldlijkt' bij afwezigheid van 'hemel' de realiteit. In II moet dus een poging tot herstel van de aanvankelijke eenheid worden ondernomen, en de zanger gaat daarbij zo drastisch te werk, dat het meisje zich ongeveer aanbiedt; vanzelfsprekend kan dan in III een correctie daar weer op - het inroepen van de hemel - onmogelijk uitblijven.

Is het dynamische beginsel dus al gelegen in de dubbelzinnigheid van een ontmoeting die een scheiding is, het voortschrijden van de *reeks* wordt gegarandeerd door de telkens noodzakelijk blijvende correcties.

IV. - Het zich in het lied isoleren, waar het slot van III het over heeft, noemden we term non c. In IV komt die term weer terug

[p. 288]

als d. In IV openbaart zich de werking van de natuurlijk-volmaakte mens in de gerichtheid van een voorkeurloze liefde op alles en allen. Het sonnet spreekt verder voor zichzelf: d - de isolatie van de zanger in zijn -lied; non d - zijn verbondenheid met de mensheid, en dus ook met het meisje via het lied; het ideaal van hoofse liefde dus - het uitkristalliseren van aardse en hemelse liefde in woorden.

V. - Men weet dat bij troubadours een wijze van duister dichten (*trobar clus*) in zwang was: de taal van de hoofse minnedichter sloot iedereen van communicatie uit op die éne na. Zij alleen, èn de dichter - vgl. III - kenden de zegswijzen en de door een 'interne' traditie geladen woorden van zijn taal. V is in deze *trobar clus* opvatting geschreven en opponeert om die reden alleen al met het daaraan voorafgaande IV. Was in IV de poging een 'ideële' opvatting van de 'eenheid' te huldigen, V moet dan weer de afstand zien te bewaren. In III trok de zanger zich terug in zijn lied, In IV straalt hij zijn liefde uit naar God, die zulke liefde terugkaatst naar de mensheid. Bij zoveel 'geest' komt het 'lichaam' te kort, en in V volgt dan ook de correctie: 'Mijn bloed blijft in een ommegang besloten'. De uitdrukking brengt een terugkeer naar de aarde onder woorden, maar sluit de

mogelijkheid van aardse liefde uit. Zij staat wèl in tegenstelling met het zich in zijn *lied* verbergen, waar III het over had, maar vertoont meteen ook een overeenkomst daarmee. Stilistisch beschouwd bevat dit gedicht een eigenaardig hybridisch beeld, dat bij Marsman en Lucebert in veel minder gecompliceerde vorm nogal eens voorkomt. *Hier* worden meisje en boom elkaar gelijk gesteld, zonder dat dat uitdrukkelijk wordt gezegd. Men kan daarom niet spreken van metafoor: zo'n beeld is er hoogstens de kiem van, en ik noem zo'n beeld een dichotomie. Die vereenzelviging van meisje en boom pleit niet weinig voor het aards karakter dat het meisje eigen is, en hem niet vreemd. Dit beeld heeft voor de trobar-clus-dichter bepaald voordelen;

[p. 289]

dat de geliefden zich op of in een bed bevinden wordt niet gezegd, maar blijkt uit *peluw*. Wat kan er nu lentelijk spelen over die peluw? De zanger zegt dat het 'strelingen' zijn: haar strelingen, maar wie *is* zij? Zij is een boom, en het is het schaduwspel van haar bladeren in het maanlicht ('s Nachts als de hemel wordt opengestoten') dat lentelijk over zijn peluw speelt. En wanneer dat gebeurt, zegt de zanger, daalt zijn bloed 'naar de geboortegrond van zoveel lied'ren als er harten zijn', d.i. naar het onderbewuste. De associatieketen die we hier opdiepen is de volgende: het meisje - een boom (= hemel èn aarde) - de maan (moeder en maagd) - de lente (maagdelijkheid). We noemden non d 'verbondenheid met de mensheid, en dus ook met het meisje, via het lied'. Voor de term *e* in V vinden we dan: 'de verbondenheid met zijn liederen', en van *non e* valt te zeggen dat het de beslotenheid is van het ik in zijn eigen psychische structuur, het boeddhistische 'etam mama, 'dit behoort bij mij', of Verwey's 'hier ik, daar gij'. De gevonden associatie maan - maagd werpt zijn licht ook nog terug op IV waar de vereenzelviging van zon en ikzegger - hier blijkt de werking van de natuurlijk-volmaakte mens die in de gedaante van de eeuwige mens niet zelden een zonneheld is - een moment aan onze aandacht ontsnapte. Dat in deze gedichten astraal-mystieke en astrologische werelden schuil gaan, vermeld ik terloops, aangezien ik er waarlijk geen behoefte aan heb, me door allerlei liederen die zelf op het stuk van deze zaken volslagen vooringenomen zijn en er bovendien nauwelijks iets voor hebben gedaan er wat van op te steken, te laten kapittelen. *Maan*. Meer zeg ik met betrekking tot V niet. Daar V de plaats is waar het karakter van de jonkvrouw de lezer niet verborgen hoeft te blijven, is het ook de plaats waar een essayist als ik haar het karakter van Jungs *anima* toekent. Dit archetype heeft twee zijden: een goede en een kwade. 'Sie liefert', zegt Jung, 'die überzeugende Gründe gegen die

[p. 290]

Beschäftigung mit dem Unbewussten, welche moralische Hemmungen zerstöre, und Mächte entfessele, die man besser im Unbewussten gelassen hätte'. Eenmaal tot leven gewekt, wil zij èn goed èn kwaad (verg. Viviane in Vestdijks *Merlijn*).

VI. - Dit sonnet wijkt formeel sterk van de voorafgaande af. Er is hier geen wisseling van mannelijk en vrouwelijk rijm: het octaaf heeft mnl., het sextet vrl. rijm. Derhalve is het octaaf tien- en het sextet elflettergrepig, klinkt het octaaf zelfverzekerd, het sextet onevenwichtig. In het eerste kwatrijn heeft ieder rijmwoord accent, in het tweede het tweede en het vierde niet. Bijna ieder rijmwoord in het octaaf is dus een klap, en bij de stemming van de zanger die de 'kwade' kant van zijn anima doorziet, is dat heel begrijpelijk: hij stoot haar af. Maar hij ziet ook de 'hemelse' zij van deze Jonkvrouw, en dus verandert zijn toon in het sextet, dat met twee dipodische verzen begint - dipodisch, ter ondersteuning van de overreding. Verdient de liefde waar de zanger in het octaaf op doelt eerder de naam van ongeïnteresseerdheid - zelfs de caritas waar V nog op zinspeelt is hier verdwenen - in het sextet komt weer de hoofse liefde, dit samengaan van aardse en hemelse liefde, aan bod.

De beslotenheid van het ik in zijn eigen psychische structuur (*non e*) verandert hier als term *f* in 'de afstoting van de ander' en *non f* is 'de verleiding van de ander'. Scheiding en

ontmoeting houden elkaar niet alleen in een labiel evenwicht hier, maar de gevoelens van de zanger komen zelf door elkaar te liggen, en zijn gebod 'Wéés dan die and're' duidt er óók op dat hij in deze situatie zijn eigen identiteit niet meer kent.

In VII zijn alle verzen elflettergereg: er is geen mnl. rijm. De verleiding uit het vorig sonnet wordt hier voortgezet, nu ook 99, met minder emotionele en meer doordachte argumenten, zonder dat de zanger in een betogende stijl vervalt. Hij constateert nu ook de gespletenheid die we in V al zagen - het plantaardige

[p. 291]

beeld uit V wordt herhaald in 'wingerdranken', en verder uitgewerkt in het sextet. De 'ontmoeting' - want daar zal het van moeten komen - hier al in de geest als bereikt gedacht, zal moeten leiden tot een afscheid van huis. In VI wierpen al een aantal 'vaders', - niet alleen de hare, ook de zijne! - moeilijkheden op (vs 11). Het enige dat zij te overwinnen heeft (in VII), is de verstoktheid van het ik (vgl. sonnet LXXX): de zwaarte van het afscheid. Voor dit sonnet is de inhoud van term *g*: de overreding, *non g*: de verstoktheid van het ik.

VIII. - In dit sonnet overschrijdt de zanger de grenzen die hij zich gesteld had, en het meisje - indien ze aan zijn wensen gehoor geeft, en hoe zou ze zich daartegen verzetten? - de grenzen van de betamelijkheid. Het zou natuurlijk onzin zijn de twee de 'inconsequentie' van hun gedrag voor te houden - niet omdat dat niet kan, niet omdat het verhaal nauwelijks anders voort kan dan gebeurt, maar omdat men een nederlaag aanvaardt, wanneer men daarzonder niet voort kan. Zoals dat hier dus het geval is. Term *h*: de overschrijding - term *non h*: het zich gelijk blijven (= de voortgang van het proces dat met de ontmoeting op gang is gebracht).

# Hebben literaire prijzen nog zin?

**R.A. Cornets de Groot**

**Referaat, gehouden tijdens de 'Dagen van de Vlaamse Gids' te Knokke op 25 en 26 september 1971.**

**Bron: *Vlaamse Gids*, 55e jrg., nr. 11 (nov 1971), p. 13-15.**

[p. 13]

"Van dichten comt mi cleine bate" zegt de dichter van de Beatrijs gelaten. Maar hij kende de instelling van de literaire prijs niet. De maatschappij van toen, zoals wij allen weten, vereerde geen kunst om de kunst, en onze dichter vereerde vooral Maria. Men spreekt van de vergevensgezindheid van deze auteur. Het is vooral een vorm van verdraagzaamheid die alles toelaat wat de grondslagen van het toenmalig bestel niet aantastte. Woordbreuk, concubinaat, prostitutie, ontaard moederschap: het weegt allemaal tegen het gebed niet op. Het verhaal van Beatrijs plaatst de genietingen van de liefde als ijdel tegenover de gevaren en kwellingen ervan, die wezenlijk zijn en groot. De Beatrijs werd geschreven in het midden van de dertiende eeuw, juist in een tijd dat de bedelorde van Franciscus zich met verbluffend succes vermenigvuldigde in heel Europa, en dus ook bij ons. Is de gelatenheid van de dichter op het stuk van de financiën, zoals die blijkt uit het daareven geciteerde vers, maatschappelijk bepaald? Het is in ieder geval opmerkelijk dat voor Beatrijs het tij pas keert, wanneer ze eindelijk, na 14 jaar, besluit uit bedelen te gaan. Pas daarna immers wordt haar openbaar gemaakt dat ze als heilige hoer door de moedermaagd in evenwicht wordt gehouden. Het is een mirakel - een prijs die de kosteres toevalt uit erkentelijkheid voor haar innerlijke trouw. En het verdient een beetje onze aandacht, dat ze pas na de verkrijging van genade voor het eerst met de naam Beatrijs wordt aangeduid: men reikt nu eenmaal geen prijzen uit aan iemand die anoniem is, of dat wenst te zijn - want een prijs is een onderscheiding en onderscheidingen reikt men uit aan wie zich bewust willen onderscheiden. Van deze wil blijkt niets bij de dichter van de Beatrijs. Hij schreef "om die doghet van hare / Die moeder ende maghet es bleven" - ter ere van Maria dus. Hij had een duidelijke boodschap - hij had een duidelijk publiek - hij was zich van zijn taak helder bewust. Hij lijkt in verschillende opzichten op ons. Hij zal in die opzichten nog veel meer op onze kinderen lijken.

Op onze scholen wordt het al een beetje gewoonte de leerlingen groot te brengen in het besef dat er in het communicatieproces sprake moet zijn van een zender en een ontvanger. Dat ze zich dit besef tot eigen geestelijk bezit moeten maken, houdt in dat men het ze niet aanpraten mag. En dat is natuurlijk een heel moeilijke kwestie, en niet alleen omdat dit inzicht ook voor de leraar

[p. 14]

zelf nog nieuw is in tal van gevallen. Oud en van een voorbije tijd is het dat de schrijver als "zender" zich tot zichzelf als "ontvanger" richt, en in beginsel tot niemand anders. Maar dit oude en voorbije is bij ons en bij onze nakroost tot erfelijk bezonken ervaring geworden. Die houding veranderen is een levenshouding veranderen. Onze eisen zijn zwaar: we wensen dat de scholier zijn oude Adam afwerpt; we eisen dat hij bereiken zal, waar we zelf in faalden. Bovendien verwachten we een beetje dat bij deze omkering van waarden conflicten uitblijven. Wij beleven de adembenemende omkanteling van een



tijdperk dat van de Renaissance af in het teken van het individualisme heeft gestaan, in het teken van de Rede - in dat van de beperking vooral, hoezeer ook de Renaissance streefde naar de universele mens, de Verlichting naar de encyclopedist en de romantiek naar het genie.

Moest het genie Goethe zich nog beperken in zijn talenten om zijn meesterschap te tonen, met Lucebert lijkt de tijd te zijn aangebroken dat de kunstenaar meesterschap geeft aan de onmacht zelf. Dat is precies het probleem waar iedereen mee zit, en daar is dan ook het midden waar wij en ons direct nageslacht elkaar vinden. Het individualisme liep dood - de kunststijl liep dood. Een nieuw communicatieproces moest op gang worden gebracht. De uitweg werd gezocht in primitief gestamel of in een taal die aansluit bij de taalwerkelijkheid.

Wat dit laatste betreft: we kunnen er niet blind voor zijn dat tal van schrijvers van wie ik alleen Vinkenoog en Vaandrager noem, hebben gezocht naar het boek dat een niet-schrijver, Jan Cremer, schreef. Daarom werd zijn boek ook bekroond, en naar mijn mening niet omdat het "individualistisch" is, ook al heet het opzichtig en diplomatiek "Ik, Jan Cremer".

Zo komen we eindelijk bij het punt waar ik had moeten beginnen: welke betekenis hechtte men aan de "literaire prijs", en welke betekenis zullen wij eraan hechten?

Aanvankelijk werd het reikhalzend uitzien naar een prijs gevoed door niet veel meer dan eerezucht. Als de Antwerpse patriciër Jonker Jan van der Noot aanspraken maakt op de functie van staatsdichter, dan zit daar vooral een renaissancetrekje achter: onderscheiden te willen worden, in navolging van Petrarca, die onderscheiden werd in navolging van Horatius. Jan van der Noot miste de boot. Maar in 1654 was het Vondel die tot poëta laureatus werd uitgeroepen... van de Amsterdamse St.-Lucasgilde. Want een echte cultuurpolitiek voerde de overheid in de Republiek niet. Vondel werd groot in weerwil van Maurits en in weerwil van zijn bekering tot het katholicisme. Dat hem opgedragen werd een spel te schrijven ter ere van de Vrede van Munster was een wezenlijke onderscheiding: een erkenning van zijn fabelachtig kunstenaarschap. Helemaal anders lagen de zaken in Frankrijk, waar Richelieu de Académie Française stichtte met duidelijk politieke bedoelingen. Het instituut werd onder koninklijk oppertoezicht geplaatst. Onder Lodewijk XIV werden alleen die dichters en geleerden opgenomen die zich door loftuitingen op de koning hadden onderscheiden. Daartoe behoorden naast Racine, figuren als Molière, Corneille en Boileau. Ik wil daar onze weerbarstige en dus arm gebleven Vondel tegenover plaatsen om u te tonen dat geld en roem, hoezeer verdiend naar strikt literaire maatstaven, in staat zijn moreel hoogstaande liederen dienstbaar te maken aan een misdadige veroveringspolitiek. Dat in het Noorden een geleide cultuurpolitiek ontbrak, dat men liever in een vrije kring als die van het Muiderslot bijeen kwam dan in een academie als die van Frankrijk, pleit, achteraf beschouwd, zowel voor de regenten als voor de dichters. Overigens is Nederland niet altijd vrij gebleven van de gevaren van een geleide cultuurpolitiek. In de bezetting heeft het zich de stichting van een Kulturkammer moeten laten welgevallen, en vóór die stichting moest het meemaken hoe een volstrekt waardeloos lor als *Pastoor Poncke van Damme in Vlaanderen*, bij elkaar geplagieerd door Jan H. Eekhout bekroond werd met de Meesterprijs 1941 van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten, de hoogste staatsprijs die er te vergeven viel. Er is, natuurlijk zonder succes, tegen geprotesteerd. Maar ook na de oorlog is overheidsbemoëienis niet zonder riskante kantjes. Praktisch niemand weet het en daarom moet het nu maar es worden gezegd, dat het boek *De derde persoon* van Schierbeek in opdracht van de regering geschreven werd. Het werd bovendien als een volwaardig werkstuk door de regering aanvaard. Maar toch werd de auteur verzocht er geen ruchtbaarheid aan te geven dat zijn boek een regeringsopdracht betrof.

Overigens is het duidelijk dat hier niet de regering faalde, zomin als de auteur, zoals in Frankrijk, zonder het zich volkomen bewust te zijn, Racine en de zijnen. De falende partij hier was de paternalistische Kamer, die door regering en schrijver realistisch als kritische instantie terzijde werd geschoven, wat fatalistisch beschouwd een rechtvaardige straf was voor haar kortzichtigheid. Ik weet natuurlijk wel dat het hier niet gaat om wat we

onder een literaire prijs verstaan, maar het gaat om een literaire onderscheiding en om een beslissing die me van belang lijkt voor het onderwerp dat hier aan de orde is. Want hoe je het geval ook wendt of keert, Schierbeek kreeg wèl het geld, maar niet de erkenning die hem toekwam. En daar komt de aap uit de mouw. Van de Kamer mag Schierbeek natuurlijk alles opschrijven wat hem voor de pen komt. Maar of hij daarvoor met belastinggeld moet worden betaald, is natuurlijk een ander hoofdstuk en zeker een ander vers. Het parlement dacht in traditionele termen over literatuur en prijzen. Literair werk moest voor de rede navolgbaar zijn, en dat de Kamer niet open stond voor structuren van een wijze van denken en schrijven, die niet beïnvloed werd door de technologische, construerende beschaving, had ze getoond met de rel n.a.v. Jan Hanlo's gedicht Oote oote boe. Voor het parlementair bewustzijn was belastinggeld dat ten koste werd gelegd aan literaire prijzen, opdrachten en andere onderscheidingen gebonden

[p. 15]

aan een individu - niet aan een beweging. Zolang alleen individualistische waarden in het geding waren gaf deze problematiek geen moeilijkheden. Moeilijk werd het pas toen die waarden op de helling kwamen. Dus bracht Schierbeeks boek iedereen in verlegenheid, en werd de literaire onderscheiding, en dus ook de literaire prijs, deze twee-eenheid van geld en positieve waardering, als het ware een teken van de verscheurdheid van de moderne schrijver. Het geld drukt symbolisch uit wat naar strikt literaire maatstaven gemeten te waarderen valt; in dit opzicht is er met het oude elitaire standpunt geen verschil. Maar het komt me voor - de politieke oppositie destijds versterkt de indruk - dat in deze tijd de erkenning het egalitaire aspect van de prijs is gaan vertegenwoordigen. En in ieder geval behoort het dat aspect te vertegenwoordigen. Onmiskenbaar is immers het verband tussen taal en collectiviteit. Hoe zou een schrijver de exponent van een beweging kunnen worden zonder de spraakmakende menigte, de mondige menigte die gevoelig is voor een verbeeldingswereld die zeer ver van het dagelijks bewustzijn schijnt af te liggen en die toch het tegenstrijdige idee oproept, dat dit verre niet vreemd is, maar vertrouwd?

Of de instelling van de literaire onderscheiding in een toekomstige egalitaire maatschappij verdwijnen zal, is daarom de vraag. Heeft de schrijver een groot communicatiequotiënt bij - ik zeg het nogmaals - de spraakmakende menigte, dan moet dit goed van slecht onderscheidende publiek ook de gelegenheid hebben die schrijver te eren.

Voor dit moment lijkt het me voldoende als we beseffen dat het geestesleven van vandaag niet langer draait om 't begrip, maar om de bewustwording. Wij moeten inzien dat het individualisme niet anders meer kan worden gedefinieerd dan als een cultivering van contactstoornissen. In de toekomst zal het gaan om het bevorderen van contacten. Hoe de spraakmakende menigte zich het recht op inspraak bij de verdeling van literaire prijzen zou moeten veroveren, weet ik natuurlijk niet. Het zou de schrijver een stevige steun in de rug geven, als het er ooit nog es van kwam. Er valt misschien wat te tornen aan de samenstelling van jury's, met een zekere willekeur, door partikuliere of overheidsinstellingen. Misschien valt er verbetering te verwachten wanneer de jury's door de VVL werden benoemd uit de critici die zich behalve van literaire kwaliteit, ook van deze problematiek bewust zijn.

Maar het spreekt natuurlijk vanzelf dat ik mijn opvatting graag voor een betere geef. Na lang praten ben ik vaak genoeg voor dieper inzicht vatbaar.