

## Verzameld werk - Verspreid werk - 1972-1973

# Poëzie is zweven

**R.A. Cornets de Groot**

**Trefw.: Jan G. Elburg.**

**Bron: Elseviers literair supplement, 4e jrg., nr. 1 (8 jan 1972), p. 5.**

[p. 5]

*Jan Elburg, geboren in 1919 en leraar aan de Amsterdamse kunstnijverheidsschool, debuteerde als dichter in vrij traditionele stijl. Omstreeks 1950 kreeg zijn poëzie een eigen geluid; hij werd gerekend tot de Vijftigers en zijn bundels "Hebben en zijn" en "De vlag van de werkelijkheid" horen tot de belangrijkste documenten van die periode. Een eindstation betekende dat niet, zoals zijn meer recente bundels "Streep door de rekening" en "De quark en de grootsmurf" bewijzen.*

Hij was een van de vijftigers - nu is hij er een.  
In '56 citeerde hij van een tachtiger, van Albert Verwey:

*Toen sprak ik hem: een vijftiger  
Op straat, werkloos, met zwak gezicht...*

Ironie is een van zijn sterke kanten. Zijn humor betrapt gezegden op dubbele, woorden op meervoudige bodems en letters op hun waarden-veranderende invloed. Een van zijn boekjes bij voorbeeld heet *Praatjes kijken*. Een krantekop die hem bezig houdt, luidt: "Kiezen in Rijnmond"; in '65 inspireert de rebus op opa's sigarenzakje hem tot de vervaardiging van een gedicht.

Hij spreekt snel, zonder opvallende articulatie; struikelpartijen over zijn woorden corrigeert hij niet of nauwelijks, maar wie zijn zorg zal dat zijn? Niet die van Jan Elburg, die van het begin af aan de strijd tussen woord en stem, tussen begrijpen en verstaan tot inzet had gemaakt van zijn poëzie.

Een zin uit de cyclus *Streep door de rekening* (1965) - je bent de aster in sigarengruis - kan men na enig denkwerk ontraadselen. Maar eenvoudiger is het de zin te horen zeggen om de vorm ervan af te kunnen leiden uit het woord "sigarenas. Andere voorbeelden uit oudere poëzie: "de eigen aarden behuizing of "Het is geen néderig land of:

*een stad o.a.  
is vlak van huizen...*

Elburg is geen man van woorden, maar iemand voor wie de zintuigen wezenlijk belangrijker zijn dan het abstraherend, globaliserend begrip. De tong als tastorgaan van het woord dat werkelijk geuit wordt, ontdekt in de stad een oase. Dat is één geheim van Elburgs kryptogrammatica: hij richt zich als weinig anderen op het concrete; en alleen daarom lijkt hij soms abstract, omdat zijn lezers het zich hebben aangewend zich op het abstracte in te stellen. De kloof die er gaapt tussen norm en persoonlijke ondervinding, wijst erop dat men er niet komt door uit te gaan van de fictie dat poëzie, en dus ook die van Elburg, niet verwijst naar iets buiten de tekst. Bij Elburg verwijst de geschreven tekst naar de bewegingen van het spraakorgaan, naar de klanken die de

gehoorvoorstelling tijdelijk daarmee realiseert en naar het stemtype dat bij zijn poëzie hoort. Ze verwijst bovendien naar de kloof die er gaapt tussen het algemene, normatieve, objectieve enerzijds en de persoonlijke, bijzondere uiting aan de andere kant, al is de "waarheid" daarvan alleen door ondervinding en langs subjectieve weg te verifiëren. Dat heeft het persoonlijke nu eenmaal met het concrete gemeen: beide moet men steeds opnieuw ondergaan. Een algemeenheid aanvaardt men - met of zonder begrip, c.q. beleving.

Iedere cultuurperiode heeft haar voortreffelijke mens. De Renaissance noemde hem de uomo universale, de Romantiek het genie. Maar het socialisme?

Minder bekommerd om het individualisme, strijdbaar, niet gebrand op amorele rechtvaardigingen van de artistieke creatie hield het socialisme het op een gelukkig, maar onpersoonlijk wezen, levend in de heilstaat. Zoals Gorter zei: "Vanuit een nieuwe wereld treedt..." Allesbehalve doodgeboren, is dit wezen toch ook niet springerig van leven, en voor wie zich op het concrete richt, een inspiratiebron, die snel is uitgeput. Elburgs edele mens heeft integendeel trekken van verontwaardiging, van wraakgevoelens, onwetende kwaadwillendheid en naïveteit, naast de traditionele deugden, als liefde, vredelievendheid, toegeeflijkheid. Hij spreekt van zijn "socialistische realisme" - een naam die veel geharrewar veroorzaakte, omdat men het verzuimde te kijken in hoeverre Elburgs poëzie vervalt in algemeenheden en bêtises.

Zijn edele mens:

*hij is mijn jongste kind;  
onvolmaakt in zijn misdaden,  
onbedreven in zijn moorden,  
beschaamd in zijn liefden...*

(Waarneembaar)

ofwel:

*Ik bedoel dat de mens dapper is,  
met sneeuw aan zijn zolen maar met  
blauwdrukken voor kiemend koren in zijn ogen*

(met grint gooien)

Soms bezielt deze mens hem:

*neer dat mes, dacht ik  
leg weg die steen...*

(5 mei 1954)

Een wezen, bijzonder in het persoonlijke. Geen abstract schema, maar een mens van vlees en bloed. Bovendien een wezen dat zich in niets van anderen onderscheidt: geen individualisme, maar de schepper van een collectieve staat van emotionaliteit. Deze mens *is* die kloof tussen het wetmatige en het feitelijke; hij is bovendien de brug tussen beide. Maar daarin ligt dan ook de afstand tussen Elburgs edele mens en het genie:

*ik kon dit tekenen  
dit met de stenen  
dit met de levende kreeften  
als ik een meester was.  
ik ben een van de velen  
ik kan het alleen beleven.*

(Détour de France)

En daarin ligt ook zijn verwantschap met de ridder-minnaar, de troubadour:

*ik koop alles wat ik zie  
met een lach en een lied*

(Détour de France)

Zo begon het trouwens ook, Elburgs dichterschap: met het maken van songs om bij gitaarspel te zingen.

Laten we uitgaan van de troubadourspsychologie.

Een troubadour is per definitie een ridder-minnaar, wat betekent dat hij ten minste twee tegengestelde strevingen in zich verenigt: die van de strijder, die van de dienaar van de vrouw. Zo kon hij de liefde bezingen met behulp van militaire termen, en de oorlog met de kooswoordjes van de minnaar. Een ridder is per definitie een christen-germaan. Ook dat houdt in, dat hij twee tegengestelde strevingen in zich verenigt: een christen zal niet doden - niets is de Germaan zo welkom als strijd. Alleen door zijn veroveringslust in dienst te stellen van zijn idealisme (kruistocht - kolonialisme - ruimtevaart) kon een christen-Germaan de innerlijke gespletenheid in zijn ziel onder controle houden.

In hoever passen deze kenmerken op een dichter als Elburg?

Het antwoord wordt gegeven door zijn werk, dat te verdelen valt in erotische lyriek en strijdbare liederen. Vraagt men Elburg naar zijn eerste schreden als dichter, dan antwoordt hij dat Gerard den Brabander zijn beschermheer is geweest en dat hij derhalve de schildknaap was van deze dichter. Het "hoe" valt af te lezen uit het gedicht ""Nocturne", aan Den Brabander opgedragen. Het is opgenomen in de bundel *Serenade voor Lena*, Elburgs eerste publikatie, waarvan de titel alleen al een aanwijzing is voor de invloed die de hoofse vormen wereld op zijn werk heeft. Van de in Atonaal (1951) opgenomen gedichten van zijn hand heet er één "Aubade voor zedelijke normen," en aubades, serenades en leerdichten (Elburgs "Aubade" is ook nog een leerdicht) zijn vormen die door de troubadours veelvuldig werden beoefend. Geen wonder trouwens, want ze hadden ze zelf als eerste gestalte gegeven. Laten we over andere dichtvormen van deze minnezangers afkomstig zwijgen: we vinden er waarschijnlijk verschillende van bij Elburg terug. Voor ons is het voldoende vast te houden aan het onderscheid tussen het liefdeslied en het strijdlid. Zeker als we dit laatste weergeven door de provençaalse term "sirventés", een woord, dat afgeleid van "sirvent" (dienaar) te vertalen valt als "dienstlied", maar dat in de praktijk alles omvat, wat geen erotische poëzie is.

Wat is poëzie voor Elburg?

Poëzie maken, zegt hij, "is zweven".

Ik veroorloof me hier een citaat uit Friedrich Heers boek *Balans der middeleeuwen*, waar de auteur over de hoofse liefde in Duitsland schrijft: "Het rijk bestaat alleen in de betrekking tussen twee individuen, die elkander beheerst en tegelijk mateloos begeren. Sweben, zweven, tussen begering en vervulling, is een geliefd begrip in deze poëzie der minnezangers. De hoofse literatuur bracht een heel schema voort, een geheel van spelregels voor een beschaafde levenskunst om een poëzie mogelijk te maken, die deze idee van harmonie tussen het algemene en het bijzondere, tussen donna en dichter, moest helpen verwerklijken. Maar van de uit de toenmalige maatschappelijke verhoudingen voortvloeiende vormencultus staat Elburg natuurlijk even ver af als al zijn tijdgenoten; en speelt de hoofse liefde ongetwijfeld een belangrijke rol in zijn werk, dan toch nooit als "ideologie", maar als rechtvaardiging van een dichtkunst die het niet om het individualistische te doen is, en die daarom het persoonlijke oplost in de gestileerde objectivering ervan.

Toen Claus' *Oostakkerse gedichten* verschenen, publiceerde Elburg er contravormen op, in Maatstaf 6, 1956. Het principe is eenvoudig: Heeft Claus bv. de regel "De regenkonink sprak (en gelovig waren mijn oren)" dan wordt dat bij Elburg: "De onderdaan der droogte verzweeg (en spotziek waren mijn ogen)". De vraag is of dit neerkomt op een loslaten van het concrete. Integendeel: het is het aftasten van een vorm waardoor een

contravorm ontstaat: het een is niet concreter dan het andere. Het ontbreken van het andere maakt het ene incompleet, of, zoals Elburg zegt in het gedicht Dit verdriet:

*ik ben een halve zoen,  
een halve streling.  
ik hen niet heel.*

Met *De gedachte mijn echo*, een bundel die veel minder op het hier-en-nu is ingesteld dan zijn vroeger werk, lijkt Elburg de oude weg te verlaten. Het is er de completering van: het woord hier is op psychische realiteit ingesteld. Wel veranderde de taal van lieverlee: wie herkent in *Streep door de rekening*, deze bundel van de ontzuivering, de dichter van *De vlag van de werkelijkheid*? Er staat één gedicht oude stijl in, op p. 56. Het is het enige dat direct betrekking heeft op Elburgs edele mens, al staat er achter iedere oude zekerheid een vraagteken hier.

De teleurstelling was niet te voorkomen. Maar ze maakte de taal doeltreffender. Zich richten op het concrete is beginnen te betekenen het ongebrokene te demonstreren: je bent de aster in sigarengruis. Want bloei betekent *niets* als er ook geen vergankelijkheid bestaat.

# Domesdaybook

**R.A. Cornets de Groot**

**Trefw.: Lucebert.**

**Bron: *Soma*, nr. 22 (mrt 1972) p. 36-41.**

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

[p. 36]

*In dit opstel verwijs ik d.m.v. genummerde voetnoten naar het gedicht dat ter plaatse om een of andere reden van belang is.*

*Onvindbaar is helaas het experimenteel proza, waar ik in het tweede deel van mijn betoog naar verwijs. Dit proza citeer ik dus letterlijk, dwz. met de tikfouten die er eventueel in staan, omdat het misschien géén tikfouten zijn. Spelfouten zijn natuurlijk wél verbeterd.*

Lucebert is een dichter. Wie over hem schrijft, gaat in de regel van zijn poëzie uit, - ik ook. Het proza bekeek ik terloops, en terwille van de details. Iets nieuws zou het zijn, die poëzie te benaderen van het proza uit. Veel proza is er overigens niet. 't 'Voorwoord voor val voor vliegengod' is wel het enige dat voor iedereen bereikbaar is. Natuurlijk, dat verhaal is heel 'persoonlijk', maar een reden om het buiten beschouwing te laten in een stukje over Luceberts poëzie is dat niet. Immers, het is die schrijver zelf die het met (een deel van) zijn poëzie verbindt. Maar *wat* is de samenhang? En hoe maken die voor het begrip toegankelijk?

Het voorwoord zwijgt opvallend over geschiedenis en uitgangspunten van de 5-tigers, en wil daar ook in openheid niets over zeggen. De samenhang *kán* ook niet direkt-rationeel zijn; anders was ik, en vooral waren anderen, aan dit voorwoord niet zo als aan iets bijkomstigs voorbijgegaan. De vliegenplaag moet helpen: wat symboliseert die niet allemaal?

De macht van de poëzie, zegt Lucebert. En wie een beetje tussen de regels door kan lezen, ziet ook wel dat ze een verzoeking van de dichter is. De strijd tussen goed en kwaad, bij voorbeeld, tussen de 'God der 85 kardinale deugden' en diens 'op het slechte pad geraakte broer'. De belichaming van de zorg om de poëzie, om het eigen wel en wee als schilder en dichter. Via de groene keizervlieg komt de dichter iets meer over zichzelf te weten: moet dat insect dan Belzebub niet zijn, de god der vliegen?

Het verhaal zal ik niet weergeven, het gaat me om maar een paar gegevens daaruit. De vliegen, waarvan hierboven sprake was, bevolken in het Franciskanessenklooster van Heemskerk het hok, dat Lucebert bewoonde, gedurende de tijd dat hij een lange corridor van wandschilderingen moest voorzien. Zo vinden we Asmodeus en Adonai onder één dak. Voeg daar deze dichter aan toe, wiens naam, naar de klank zo opvallend verwant aan die van de gevallen engel, in twee talen 'licht' betekent - wijst dat er dan niet op, dat ook in zijn gestalte hel en hemel elkaar de aarde betwisten? In Heemskerk - en elders natuurlijk - gaf God de gelovige ziel, opdat die zich hemelwaarts zou laten treiteren, 'vliezige vleugeltjes' zegt Lucebert. Daarmee diaboliseert hij de adepten van Adonai. Maar op zulke omkeringen moet je bij Lucebert altijd verdacht zijn. *Zijn* ziel, zegt hij, is weinig vlieggraag, wat, logisch afleidbaar uit het voorgaande, zo goed als een heiligverklaring is. 'Zij houdt er van in grotten en afgronden af te dalen... als pyrotechnicus', d.i. als Lucifer. Zo plaatst de dichter zich tegenover alle objekten die hem

niet zinnen: de vliegen, Adonai, de gelovigen, heel Heemskerk dat trouwens netjes is en geordend en geheel in strijd met het karakter van zijn poëzie die, naar zijn zeggen, het onverzadigbaar oor van de duivel dient.

Maar in datzelfde hok is ook een rode dynamo ondergebracht. Als dat ding 's nachts plotseling begint te razen, davert het al wat de schilder de afgelopen dagen gemaakt heeft, 'alle vogeltjes, wolkjes, cypresjes, kubistische kapelletjes en de zachtmoedige heilige zelf (Franciscus) aan een honderdtal bloederige stukjes geraas (de geschrokken muggen, dus -CN) uiteen'.

Voilà. Een nieuwe zin van de vliegenplaag: zo maakt Lucebert ook zijn gedichten. Zo worden in zijn poëzie woorden opgeschrikt tot betekenissen die de lezer als een woedend wespennest om het hoofd gonzen.

Een voorbeeld daarvan, gevolgd door een woordverklaring,

[p. 37]

ten bewijze daarvan dat de betekenissen tamelijk los, de duisternissen nogal vast zijn in deze gedichten:

*allen die zonder licht leven  
de in ijzeren longen gevangen libellen  
hebben van hardstenen horloges  
de kracht en de snelheid*

Van Dale:

*licht* - Van Dale noemt naast de gewone betekenis - die van 'lumière' en 'léger' - ook: long: de licht van een varken

*ijzer*: als voorbeeld bij de vierde betekenis noemt Van Dale: het kind loopt in de ijzers (= beugels)

*longe* (Fr.) Touw of band waaraan men een paard in een cirkel laat lopen

*libel*: 1) schotschrift

2) waterpas (het instrument, - niet de toestand, de ligging van iets)

3) waterjuffer

*horloge*: houtworm, die een geluid maakt als het tikken van een horloge.

Op de betekenis van deze strofe uit *Er is alles in de wereld*<sup>1)</sup> kom ik later terug. In deze fase van oriëntering kan ik alleen maar zeggen dat Luceberts dichtkunst een sterke neiging tot begripsramifikaties vertoont.

Wanneer hij 'licht' zegt, vraagt hij: 'Wat licht? Lumière? Léger? Long?' Een woord krijgt betekenis door gebruik. Maar Lucebert laat zien dat ook het gebruik tot slijtingen leidt. Als hij zegt: 'Allen die zonder licht leven', vraagt hij: 'Hoe? Wat? Zonder lumière? Zonder long?' Hij trekt het woord in zijn betekenissen uiteen. Hij gebruikt het zo dat ook het gebruik zelf uiteen te trekken is, wat iets anders is dan een andere dan de gebruikelijke betekenis aan dat woord geven. Lucebert verandert niet het gebruik, maar laat er kanten van zien, die ons gewoonlijk ontgaan.

Bij hem is het woord een dichotomie, veroorzaakt door een het gebruik ingebouwde dichotomie; zijn werk een uit dichotomieën opgebouwde dichotomie. *Misschien* splijt de eenheid uiteen in twee: hemel en hel, Lucebert en Lucifer; maar zeker is dat de tweeheid terugvloeit in een gezuiverde eenheid: de hemel op aarde.

Zijn analytische geest is tot uitsluiten wèl, tot abstraheren blijkbaar niet in staat. Ofwel hij aanvaardt de gegevens zoals hij ze krijgt, vaak genoeg op sensitivistische manier, ofwel hij splitst de zich voordoende stof in delen en delen van delen op. Ogenscheinlijk zijn dat twee heel verschillende manieren van aanpakken. Maar dat past natuurlijk ook heel mooi bij iemand die zich de hemel herinnert, en de aarde heeft leren kennen.

Mogelijk hangt de keus tussen 'sensitivism' of 'analyse' ook af van de manier waarop de stof tot hem komt.

Selecteert hij uit de in Van Dale opgehoopte stof, dan wordt langs natuurlijke weg het analytische vermogen geactiveerd. Sensitivistisch is hij vooral - maar hij is dat niet vaak!

- wanneer de gegevens met fysisch of nonfysisch oog waarneembaar zijn. Voorstelling, meditatie, fysische wereld, hallucinatie, beeldende kunst, fotografie, film, tv, etc. zijn dan de categorieën waar het op aan komt.

Een paar voorbeelden van sensitivistische Verunklärung:  
uit de herinnering:

*Op de drempel stond armenkruis je stem*

uit de beeldende kunst:

*onder wolken vogels varen...*

uit emotionele herinnering:

*watermarmmer braak mij mijn ruïne heil...*

door geduldige observatie en meditatie daarop:

*bamboeblad vliegt en vliegt niet  
regendruppel ruist en ruist niet  
mus rusteloos rust*

Dit laatste voorbeeld, van een Japans impressionisme, toont meteen de verbinding die er tussen het sensitivistische en het analytische bestaat: de oriëntering op het kleine en gedetailleerde, dat tot zijn artistieke letterzifterij leidt (duidt 'rust' een toestand of werking aan?). Lucebert is in het analytische in staat zo te schrijven dat een globaal overzicht onmogelijk wordt. Zijn kritische zin grijpt steeds weer in de logische voortgang van het woord in, dringt haar een andere richting op, brengt haar op dood spoor, zodat het gedicht aan alle kanten vast schijnt te lopen. Wanneer we ervan uit gaan dat de minimale verandering in een prikkel, noodzakelijk om de houding van iemand t.o.v. iets te herzien, gelijkwaardig is aan de oorspronkelijke prikkel, dan moeten we in de geringste betekeniswijziging die Lucebert in het woord legt, die oorspronkelijke prikkel kunnen zien. Misschien slibt het gedicht in zijn betekenissen dicht. Anderzijds brengt de in geijkte woorden niet meer uit te drukken inspiratie hem tot stamelen, om maar niet te zeggen dat ze hem met stomheid slaat.

Maar soms komt hij aan een verward betoog niet eens meer toe, eerder aan een beeldverbrijzeling. Een zekere neiging tot destructie geeft hij in 't voorwoord van *Val voor vliegengod* ook toe: 'Ik begon met alles zo foeilelijk te maken als maar mogelijk was' (over de wandschilderingen).

1) De cijfers verwijzen naar de lijst achter de tekst.

[p. 38]

In zijn letterkundig werk zijn tal van voorbeelden aanwijsbaar: het voorwoord splitst de Nederlandse samenleving uiteen in vrijdenkers, wederdopers, theosofen, etc. Dat gebeurt in datzelfde verhaal ook in het antwoord dat de monnik (= Bert Bakker) geeft, die duivemelkers, liplezers, lokettisten e.a. op laat draven. Het is waar dat zijn asyndetons volkomen vormloos zijn. Dat je de elementen ervan dooreen kunt gooien, van achter naar voor kunt lezen, zonder dat er daardoor een betekenisverandering optreedt. Estetisch beschouwd, vind ik dat een gebrek. Psychologisch beschouwd, begrijp ik gewoon dat dergelijke erupties van beeldenstormerij de directe en spontane uiting zijn van iemand die in zijn analytische gedrevenheid, de objecten zo scherp mogelijk onderscheiden wil en omlijnen. Bij Lucebert neem je zulke vormloze details op de koop toe - en misschien vergis ik me nog op het stuk van de vormloosheid.

Inmiddels verschilt het Bert Bakker in de mond gelegde asyndeton niet van dat van Lucebert. Geeft deze monnik er blijk van net zo over de zaken te denken als de dichter

zelf? Heel fraai is in dit antwoord de opvatting van de werkelijkheid als de materialisatie van een Swiftse hersenschim.

In ieder geval wil Lucebert schoon schip maken - dat is de strekking van de opsommingen; de beeldverbrijzeling is althans functioneel.

Welke estetika hieraan ten grondslag ligt, vertelde Lucebert eerder in dit proza: 'Het is trouwens altijd goed bij schilderen of dichten uit te gaan van wat ons afschuw inboezemt. Later kan men hier en daar wat verzoenende details aanbrengen, omdat oog en oor ook wat willen willen. Maar men moet niet beginnen met zich door dat oppervlakkig tweeling te laten verlakken'.

Deze regel gaat voor de weinige 'impressionistische' gedichten niet op, vind ik. Maar wie kan die gedichten nog lezen met de ogen van hen tegen wie Lucebert de vijftigers verdedigt?<sup>2)</sup> De regel geldt vooral voor het analytische werk, waarin zich zijn hartstocht naar een tabula rasa-toestand het overtuigendst uitdrukt.

Als voorbeeld daarvan noem ik het fascinerende gedicht *De schoonheid van een meisje*,<sup>3)</sup> waarin Lucebert zichzelf als een 'gedoemde dichter' voorstelt, die de stof verbrijzelen moet. Misschien maakt dat een voor de logika bevredigende lektuur van zijn poëzie onmogelijk. Maar misschien is zo'n lektuur van deze poëzie het doel ook niet. Nijhoff sprak van de creatieve zelfwerkzaamheid van de taal, waar hij zich als dichter aan overgaf. Vestdijk merkte toen terecht op, dat dit beginsel zijn tegenhanger heeft in de destrukatieve zelfwerkzaamheid van de taal: bij Nijhoff kan een gedicht ook mislukken. Maar Lucebert benut vaak genoeg juist deze destrukatieve zelfwerkzaamheid van de taal om zijn poëzie te doen slagen. Doel is mogelijk alleen maar een brainstorm in de lezer te ontketenen, waarvan sommige associatiereeksen wel en andere niet op iets uitlopen. Het is een zwaar belast woord, brainstorm, - maar eens, voordat het begrip economisch functioneel was, was de 'Orkan im Geist' Rilkes definitie voor inspiratie, en die inspiratie is deze van de

[p. 39]

profetische dichter. Mogelijk dan ('Vroeger zweefden de dichters/ nu zweten zij alleen maar') is doel van Luceberts poëzie die oorspronkelijke prikkel van de dichter naar de lezer te verleggen. Zo'n lezer - of juister gezegd - zo'n lezeres toont Lucebert ons in zijn tegenpool, Roosje Waas.

Tegenpool, omdat zij het geloof in en het streven naar het 'hogere' in de ellende zoekt, die ze als niet belangrijk terzijde schuift. Het lagere, aardse, materiële - principieel behandelt ze dat als de Swiftse hersenschim. Is Roosje een weg uit de splitsingen vandaan, uit het gevecht met de stof, de details, de zuiveringsacties en de breuk met de natuur? De ambivalente, de plus-min-verhouding tussen Roosje en Lucebert blijkt ook nog daaruit, dat zij eveneens door een vliegenplaag wordt bezocht; dat zij een Engelse dichter aanbad, die 'insektologie' studeerde. Zij is de 'binnenkant' van Lucebert, om eigenschappen waarin ze van hem verschilt: haar grenzeloze onverschilligheid ten aanzien van kleinigheden, haar vieze, slonzige bedoening, haar nonchalance en morsigheid in vele opzichten - behalve in die waar het voor haar echt op aan komt, de chameleon poets en haar kind. Zij is Luceberts tegenpool, omdat zij leest wat hij schrijft, omdat zij het spirituele ziet in wat voor hem eenheid van geest en materie is. Zo staan de twee complementaire grootheden dan toch tegenover elkaar in wederzijdse onbereikbaarheid.

Maar waar Willem Wering, de rechtvaardige, die nooit ontsporen kan, aan het slot ontmaskerd wordt als een farizeeër, loutert haar toch het streven naar voor haar onbereikbare hoogten: een weg terug is ze voor de dichter, maar alleen in het negatieve. Zij is van haar streven nl. zelf de falsifiëring, en dus een 'arcanum' voor de dichter: zijn mystiek. Ik althans kan deze regels

*Mijn mystiek is het bedorven voer van leugen  
Waarmee de deugd zich uitzielt*

niet anders meer lezen dan als zijn kortbegrip van Roosjes 'filosofie'; dat zij zich uitzielt



met de illusie dat het lagere er niet toe doet, toont Lucebert een andere weg. Die gaat hij ook, en dat is zijn 'mystiek'.

Bij Lucebert is een mythe actief, een gnostische, volgens welke de ziel naar de aarde afdaalde, om daar in een lichaam gevangen te worden gehouden, oneindig ver weg van het licht van de oorsprong (zie: *Het licht is dichters dan*). De doktrine maakte voor de aanhangers de verklaring van de verschijning van de stof mogelijk. Aan het eind van het afdalingsproces vinden we namelijk een entiteit van metafysische oorsprong, waarin het goddelijke zo zwak geworden is, dat een val noodzakelijk werd. Uiteraard is de gnostische wereldbeschouwing van een diep pessimisme. Het is de platonist Plotinus geweest die in zijn kritiek op de gnostische visie bevestigde, dat een streven naar de oorsprong mogelijk was, maar dat de aarde was ingericht tot 's mensen heil en niet tot diens verdriet. Dit idealistisch - opstrevende - element, belichaamt Roosje Waas: haar vaag vleselijke doop- en familienaam neemt alle twijfel daaromtrent weg. Van haar geheimzinnige huidziekte zegt Lucebert dat die zich eens als een 'wonderschone Ophiasis' ontpoppen zal - wat haar in de buurt van de Ophieten<sup>5)</sup> brengt (ook op andere manier is dat in te zien. De Ophieten vierden hun Eucharistie door tussen de op tafel gestapelde broden een slang los te laten. Die slang kon Lucebert hier natuurlijk niet gebruiken. Hij verving die door een schildpad, die in Roosjes broodtrommel huist).

Lucebert kent Roosjes weg, en al is die de zijne niet, hij voelt toch sympathie voor deze beschermster van de kunst. Zijn ziel - weinig vlieggraag - volgt niet dit idealisme naar het voorbeeld van Plotinus of Roosje. Wel is ook voor hem geboorte een vloek, met als opdracht zich daaruit te verlossen. Maar de val in de stof moet zelf het keerpunt veroorzaken, niet door verachting van de materie en de vlucht daaruit, maar juist door haar te benutten, op te splitsen, opnieuw te schikken in een andere dan de gegeven samenhang: door zich zo met de wereld te vereenzelvigen dat die wereld geconverteerd wordt, en niet de gevallen engel. Zijn weg is die van een neerstrevend 'idealisme', en tot wat voor ommekeer dat zou kunnen leiden, zien we aan een gedicht als *Nazomer*.<sup>6)</sup> Lucebert ontkent het bestaan van het hogere waar hij uit gestoten werd niet:

*Ware ik geen mens geweest  
Gelijk aan menigte mensen  
Maar ware ik die ik was  
De stenen of vloeibare engel...*

Maar zolang hij in deze *slaap* gevangen is (zie slot van *Er is alles in de wereld*)<sup>1)</sup> is de poort naar het oorspronkelijke licht gesloten: wat hem er nog mee verbindt, is alleen de 'heugenis' (*Het licht is dichters dan*).<sup>4)</sup>

Voor het neerstrevend idealisme is een gedicht als *Een dichter dringt door tot de aarde*<sup>7)</sup> typerend. Misschien is Lucebert geen Christen. Maar met Ter Braaks redenering in *Van oude en nieuwe Christenen* valt het niet moeilijk de homo nullius religiones die hij is tot Christen te maken, wat van zeker belang is, omdat we dan kunnen zeggen dat hij als Christen een aanhanger is van oppositionele schriftverklaring, - wat iets anders is dan een vijand van het Christendom.

Heeft de lektuur van het 'voorwoord' oude inzichten gefalsifieerd? Om dat te beoordelen keer ik terug naar de strofe die ik citeerde uit *Er is alles in de wereld*.<sup>1)</sup>

Het is uit dat gedicht een strofe waarin de betekenissen opvallend door elkaar beginnen te lopen. En laten we de gnostische mythe buiten beschouwing, dan kan ze de verbijsterendste brainstorms veroorzaken, waarbij men om de lijnen duidelijk in de gaten te houden, tot ingewikkelde gedachtenspinsels zijn toevlucht moet nemen. Het is waar dat zo'n manier

[p. 40]

van lezen met het alfabelkarakter van Luceberts poëzie niet in strijd is. Maar schakel je de mythe wel in, dan blijkt dat 'licht' hier lumière betekent, - ook al determineert de

betekenis 'long' voor 'licht' de volgende regel. Het Franse 'longe' bindt de libel aan een middelpunt: men kent de wreedheid die kinderen ertoe brengt zo'n waterjuffer een draad om de staart te binden. Die wreedheid speelt mee in de gedachte aan de in de wereld geworpen mens; want natuurlijk is die libel meteen een beeld voor de onbewuste mens, alleen al om haar vliezige vleugeltjes. 'Libel' = waterjuffer determineert de betekenis van horloge = houtworm, beeld voor de mens als gevangene van de tijd, die 'vooruit gaat, maar nergens naar toe' - zoals W.F. Hermans zegt in *De god denkbaar*. Zodat de strekking van de strofe is samen te vatten als: 'Mensen die zich van het oorspronkelijk licht niet bewust zijn, die niet loskomen van de verstoktheid van het ik, zijn onderworpen aan de domme tijd.' Die mens zonder licht is het tegenbeeld van Lucebert, of liever: van de luchtmens.

Ik ben in de bundels die vóór *Van de afgrond en de luchtmens* werden gepubliceerd, op zoek gegaan naar het prototype van die luchtmens - een eenheid die in *Er is ik en er is*<sup>8)</sup> in *lucht* en *mens* is uitgesplitst. Hoe de lucht wel en de mens niet verstaan wordt, leert ons *De schoonheid van een meisje*,<sup>3)</sup> waarin de gnostische mythe herkenbaar is. De vijver weerspiegelt de hemel. De trotse zwanen op het water geven in hun 'action writing' de toeschouwer hemelse informatie door. Maar op overeenkomstige wijze kan de mens niet worden verstaan:

*Maar ik spel van de naam a  
en van de namen az de analfabetische naam*<sup>\*)</sup>

De tweede strofe van *Er is ik en er is* kan toegelicht worden met het volgende fragment uit *Simbad de luchtman*:

*'daarom ging hij . . .  
. . . boven . . .  
. . . paleizen zweven  
en aan zijn zolen zagen  
de . . . wandelaars verbaasd  
hoe laat het was . . .*

Er is een duidelijke splitsing van een 'ik' in twee gestalten waarvan de ene in de afgrond, de andere in de lucht is gesitueerd. Het 'ik' kan zo dan ook het 'mij' ontmoeten, wat trouwens Luceberts enige sonnet<sup>9)</sup> in een veel dieper perspectief plaatst, dan wanneer men er alleen een polemische toon in beluistert. Dat perspectief staat ons nu ook toe als *definitie* van Luceberts 'ruimte van het volledig leven' te geven: de ruimte van het dubbelwezen dat hemel en aarde doorkruist. De titel *Van de afgrond en de luchtmens* geeft van die ruimte de grenzen aan.

De eerste drie regels van de derde strofe van *Er is ik en er is* kunnen worden toegelicht met de volgende regels uit *Ik tracht op poëtische wijze*:

*de weg van verlatenheid naar gemeenschap  
de stenen stenen dieren dieren vogels vogels weg*

'weg' (laatste regel, derde strofe) is dus in twee betekenissen zinvol.

De vierde strofe geeft uitdrukking aan de nonverbale communicatie die door de staat van gezamenlijk ('ik' en 'mij') beleefde emotie veroorzaakt wordt.

Wat wil dat 'donker licht'? Dat *is* de luchtmens. Ook *Simbad de luchtman* wordt met een woord gekarakteriseerd, dat op 'donker licht' duidt:

*Nachtenlang be mediteerde hij (een schemermens)*

Langs etymologische weg vereenzelvigt Lucebert *lucht* met *licht*, en dan is het niet moeilijk meer de gevonden gegevens rond een middelpunt te plaatsen: luchtmens,

lichtmens, schemermens, donker licht rondom Lucebert.

De slotstrofe bevat een onomatopoëtisch element in 'er' - in tegenstelling met het begin waar een zeker rationalisme aan het werk is. Het slot wil het 'ik' zo onopvallend mogelijk beschrijven. Maar het begin spelt van de genoemde naam de analfabetische.

De speurtocht naar de luchtmens is hiermee niet afgesloten. Ik vond in de bundels voor *Van de afgrond en de luchtmens* waarschijnlijk niet alle gedichten die iets van die luchtmens tonen; de hier volgende zijn n.m.m. toch wel de meest opvallende:

in *Vrolijk babylon waarin ik*:

*Vaag vleselijk daarbovenop leef ik*

in *Romeinse elehymne*

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

\*) Dit gedicht besprak ik in *Met andermans veer* (zie *Raam* 69/70/71); een nieuw element levert lektuur van Slauerhoffs *A la Rossetti* uit *Serenade*, waarvan de laatste regel luidt: (dat ik) 'Chaos behoort en nimmer raak tot Orde'. En wie de Chaos behoort, spelt van de naam a en van de namen az de analfabetische naam. In *A la Rossetti* spelt Slauerhoff de woorden 'Afschuw (van mijzelf)' en 'Zelfbewustzijn' met de hoofdletters A, Z.

[p. 41]

in *Soms traag sochtends zie ik*:

*soms traag sochtends zie ik  
tussen het haastig trillen van het licht  
mijn eigen stilstand in de lucht*

in *Zo is het vreemde* de beschrijving van de geboorte van een schemermens.  
Uit *Medusa* citeer ik twee fragmenten:

*in haar schaduwtheater  
zijn wij haar schaduwen*

en

*maar naar  
dat wij steeds reven  
dat wat ons te kort is  
bijv. ons lichaam achter haar spie-  
raam*

met als toelichting bij dit laatste een verwijzing naar de cartoon *Het genie* van Lucebert (opgenomen in mijn boek *De open ruimte*). Ik vind dat het laatste citaat de 'luchtmens' - althans 'ons te kort' - verwant maakt aan de gestalte die Achterberg in zijn poëzie met 'u' aanduidt.

Uit *De amsterdamse school* citeer ik van *Het is zonder de wegen de betekenis* het slot:

*alleen aarde onwetende wereld  
daar ooit hij zijn naakte vijver  
met de sponzen van zijn hebzucht*

regels, die - in verbinding gebracht met *De schoonheid van een meisje*<sup>3)</sup> - de sleutel zijn

van heel dit gedicht.

En dan terug naar *Apocrief*, naar een fragment uit *Wij zijn gezichten*

*ik ben  
veel van steen en vaag als  
vissen in watervallen  
ik ben alleen alleen beenlicht en  
steendood*

met deze toelichting uit het 'voorwoord' van *val voor vliegengod*: 'Hoera bij het stijf te houden *been* van de geest, het lekkere *lossere* vlees van de tastbare werkelijkheid' - Luceberts docetisme - en een verwijzing naar de waterval in *Vrolijk babylon waarin ik*.

Luchtmens en afgrond zijn geheel dooreengestremeld in het grandioze gedicht *Moore*<sup>10)</sup>. De val van het hogere in de materie wordt in *Miro*<sup>11)</sup> in beeld gebracht:

*helder echter is de zwarte vlek  
zij is een onzichtbaar meisje  
zij wordt geboren als hij sterft*

Het laatste gedicht, *Klee*,<sup>12)</sup> toont de geconverteerde wereld. De grenzen gesteld in *Het licht is dichters dan* zijn daar doorbroken.

De vraag is of de luchtmens ook nog een rol speelt in bundels die na *Van de afgrond en de luchtmens* komen.

1. In *Alfabel* het gedicht *Rijk*, in zijn geheel.

Uit *Nympholalie* citeer ik ter illustratie van de ontmoeting tussen 'ik' en 'mij':

*altijd en altijd ik zie mij heb trek  
zo'n trek in mijzelf en  
laat mij door vliegende lippen bedelven  
ik ben phage spek voor mijn bek*

met als aantekening dat dit gedicht in het altheater *Fata Banana* door een meisje gezegd wordt, dat een enorme lucifer omklemt, die zij ten slotte kust.

2. In *Amulet*: het hele gedicht *Dubbele metamorfose*.

3. In *Val voor vliegengod*: het voorwoord.

4. In *Mooi uitzicht en andere kurioziteiten*: het gedicht bij de dood van Achterberg. De hier verwoorde verbeelding toont ons niet alleen de wereld van de betreurde dichter - dat zou als afscheid al mooi zijn - maar ook deze die Lucebert op zijn heel eigen wijze gestalte geeft: beide werelden zijn één naar de essentie, omdat de lucht mens en Achterbergs 'u' verwant zijn, en omdat beide worden benaderd van de materie uit.

*Citaten bij I*

- 1 er is alles in de wereld, 88
- 2 de verdediging van de vijftigers, 23
- 3 de schoonheid van een meisje, 75
- 4 het licht is dichters dan, 66
- 5 seizoen, 174
- 6 nazomer, 176
- 7 een dichter dringt door tot de aarde, 35
- 8 er is ik en er is, 86
- 9 sonnet, 45
- 10 moore, 93
- 11 miro, 96
- 12 klee, 96

# Domesdaybook (II)

**R.A. Cornets de Groot**

**Trefw.: Lucebert.**

**Bron: Soma, nr. 23 (mei 1972), p. 16-20.**

[p. 16]

In het eerste deel werd gesteld dat Lucebert bij de benadering van realiteit en woord de 'destruktieve zelfwerkzaamheid van de taal' *bestuurt*, teneinde een esthetika ingang te doen vinden, die tegengesteld is aan die van Nijhoff. Parallel met die nieuwe aanschouwing loopt het op de kop zetten van de uit de hemel gevallen engel. Niet terugstreven naar het hogere is zijn doel, maar het omvormen van de aarde, de materie (waartoe ook de taal behoort), teneinde hier de hemel te brengen.

Die engel is de luchtmens.

En nu? Wat heb ik gefalsifieerd? Welke interpretaties van mijn hand? Om te beginnen herroep ik die van 'Op het gors' (*Raam*, 27). Want met het apparaat dat ik hier op poten heb gezet, zijn geloof ik, de moeilijkheden die het gedicht biedt op te lossen.

In de eerste plaats: is het een scheppingsgedicht? De strekking van de eerste strofe is deze, dat het water(oppervlak) slobbert, golft: zo kan het geen hemel weerspiegelen, zo staat het dekor voor een val van engelen uit het licht klaar. Dat gebeurt dan ook: de kinderen van het licht slempen. Het goddelijke is te zeer verzwakt. Lichaam wordend kennen ze de behoefte te eten. 'De zon is mosterd op de maalstroom' duidt aan dat het goddelijk licht verduisterd is: het donkere licht! Ze zijn te laat om terug te keren. 'Op de maalstroom' doet dienst als apokoinoe; dus: 'op de maalstroom de stratus' is een aparte mededeling: die maalstroom veegt de herinnering aan de pre-existentie bijna uit, - de stratus snijdt ze de pas naar boven toe af.

De termen 'vastkakig' en 'nat van het ei' benadrukken de lichamelijkheid der gevallen goden.

We zagen al in *Apocrief* dat niet die goden, maar de aarde moet worden bekeerd.

De kersverse goden zijn hun afkomst uit het hogere al bijna vergeten. Maar niet helemaal! Tegen heug en meug in, tegen de heugenis in, verbroederen zij zich met de bliksem, de slippedrager van het heelal, die de gevallen engelen als 'lijk' ter aarde bestelt. Zij kiezen niet de weg van het opwaartse streven, onder verwaarlozing van de stof (Roosje Waas), maar de tegengestelde (die van Lucebert). Hun existentiële situatie wordt in de 4e strofe helder uitgebeeld. Dat men er 'van weten nog minder' weet, spreekt: men kent het aardse nog niet. Men is 'stil en naakt' - want, zoals men zich herinnert: 'er laait geen taal, maar donker licht er vaart'<sup>18)</sup>

De laatste strofe.

Jessurun d'Oliveira schrijft (in *Merlijn* 1/2, 'De limiet van het middenwit') van het middenwit dat het een drukkersterm is voor het wit tussen twee pagina's zetsel. 'In werkelijkheid staat er in dit middenwit niets te lezen; zelfs correcties, zetaanwijzingen en aantekeningen, brengt men naar vast gebruik op de buitenstroken in de marge aan.' Wat we in *dit* middenwit zien, is een equivalent van de 'action writing' der zwanen: er staat 'niets'. Dit niets wordt verhaspeld. Het verbeesten - de vleeswording - van die totale, nonverbale communicatie èn van de kinderen des lichts deert de Schepper. Die schepper is de vileine vilder, en kan ook niet iemand anders zijn. Want Lucebert is een aanhanger van oppositionele schriftverklaring, en volgens hem moet de gevallen engel de hemel op aarde brengen, en niet zijn ziel in het licht. Of:

*de aarde heeft mij gemaakt de aarde bewaart mij  
en mijn beelden zijn de vruchten  
die mij verbinden met toekomstig zaad  
gelijk mijn eigen vlees maant hun materie:  
mens bewaar de wereld die gij maakt.*

*Op het gors* is een scheppingsgedicht. Maar aangezien de schepping voortspruit uit een val van engelen, is het ook een ondergangsgedicht. Zo'n ondergangs-scheppingsgedicht vinden we in *Nu na twee volle ogen vlammen*.<sup>13)</sup> Maar ook dit gedicht is niet direkt te verklaren. De omweg loopt dit keer over *Wij zijn gezichten*<sup>14)</sup> waaruit ik citeer:

*alleen is  
ik ben*

[p. 17]

*veel van steen en vaag als  
vissen in watervallen*

waarbij steen, het substantiële gelijk is aan de geest, terwijl het vage juist het vleeselijke, lichamelijke vertegenwoordigt. Binnen die verhouding 'substantieel/vaag' vallen in ons gedicht de ogen en vlammen. Het gedicht behandelt opnieuw de val in de duisternis. Ogen vervagen tot vlammen; dag en nacht, licht en duisternis delen zich aan het spirituele mee, de splijting begint; de alverstaanbaarheid die in den beginne was, versplintert tot tekens en klanken en wordt ingekort als door een babylonische spraakverwarring. Dan de trappen af naar het materiële (2e strofe); de sensaties van die tocht, - een waarneming van buitenzintuigelijke aard (3e strofe), en de schepping van zijn wereld die aan de 'afgrond' (dalen) het 'hogere' (bergen) verbindt. Ik geloof dat we hier in de buurt komen van één van de oorspronkelijke betekenissen van het begrip 'lichamelijke taal'; in het rijk van het licht is de communicatie totaal; maar aangezien al wat in de duisternis treedt, gestaltelijk wordt, wordt ook de taal 'lichamelijk' en dus op het aardse - niet op het overwolkse - betrokken. Aan de 'bergen' wordt daarom het gezichtsvermogen (licht, ogen, de internationale 'taal' van de schilderkunst) gehecht, aan het dal integendeel de spraak (mond, de beperkte mogelijkheden van de lichamelijke taal, de poëzie), die alleen nog maar door de spraakgebreken van de schaduw en die van het oorverdovende zonlicht herinneren aan dat land van herkomst. In feite hebben we hier het *gebied* van de ruimte van het volledig leven - naar het universele en algemene: de schilderkunst, naar de diepte: de poëzie en dat zal waar Lucebert zowel de ene als de andere kunst beheerst, geen toeval zijn. De hier genoemde verbindingen vinden we in verschillende bundels terug, bv.:

uit *Plaats*, pessimistisch:

*verloren en bedrogen wil ik de  
kijk en de stem nu doden*

uit *Elegie*, hoopgevend:

*de mooie mensen mogen op heuvelen rusten  
en goud eten uit eenvouds houten schalen  
maar mij geef mij een gevaarlijke naam  
graag verga ik want waar waar versta je me?*

uit *Oogst*:

*nacht. de zomer gaat dood in de nacht.*

*krampachtig veren vallen, krimpens rondom  
worgen de wolken de bergen  
in de dorpen gefluister en klinkende lippen*

uit *Aan de kinderen*:

*want het dak van je vader  
werd het tranendal van je moeder*

uit *Gek ben je niet je wilt te veel maar je doet niets*:

*en die op bergen wonen bewonen de oogleden  
en die door dalen dwalen betreden de lippen*

Voor ik de laatste strofe van *nu na twee volle ogen vlammen* verder bekijken zal, moet ik ander proza van Lucebert aan de orde stellen. Het gaat hier om *Chambre-antichambre*: door Lucebert in samenwerking met Bert Schierbeek geschreven.

Het geheel is een uitwisseling van teksten tussen 'Het oog van Gol' (Lucebert) en 'Lilithoog' (Schierbeek). Overigens is 'het geheel' helaas niet compleet, - sommige stukken zijn zoek geraakt.

Voor mijn doel is het natuurlijk voldoende alleen de teksten van 'Het oog van Gol' te lezen op bruikbaar materiaal. Wat is, om te beginnen, dit oog van Gol?

Gol is Arabisch voor 'demon', Algol de Arabische naam voor een ster, - de helderste in 'Het hoofd van Medusa'.

'Gewoonlijk', zegt Patrick Moore in *Mensen, mythen en sterren*, 'is hij helder genoeg om een opvallende ster te zijn, maar periodiek "knipoogt" hij, waarbij hij in lichtsterkte afneemt tot een onbetekenend sterretje en daarna langzaam zijn vroegere glans weer herwint. De handboeken vertellen gewoonlijk dat dit vreemde gedrag het eerst door een Italiaanse astronoom, Geminiano Montanari geheten, werd opgemerkt in 1669. Maar al is dat zo, het feit dat Algol in het hoofd van de verschrikkelijke Gorgone ligt, is toch wel een vreemde samenloop. Wisten de Ouden misschien ook iets van het knipogen van de ster Demon?'

Maar ook: weet Lucebert van dat knipogen? Een citaat dat het doet vermoeden:

*Wij kunnen tot zulk een zwarte macht  
geraken dat ze verblindt  
in het licht dat achter ons laait*

(*Medusa*)

Wat de naam Algol natuurlijk heel functioneel maakt, is de voorstelling dat wie het Gorgonenhoofd ziet, versteent. Bij Lucebert betekent dat dat de ziener tot geest wordt; vgl. de slotzin van *Licht zonder ogen*, de eerste bijdrage van Het oog van Gol in *Chambre-antichambre*.

De eerste regels van *Licht zonder ogen*<sup>15)</sup> geven een voorafbeelding van de val van het licht. Maar het zijn regels die ook mooi passen bij de aanhef van Medusa, het gedicht waarvan ik zojuist de eerste verzen citeerde; bovendien kan men er een beeld in zien

[p. 18]

van het gedrag van Algol, de dubbelster die alle drie dagen gedurende enkele uren een derde van haar lichtsterkte verliest, daar een donkere begeleider om de ster wentelt en haar gedeeltelijk verduistert. Ze passen bij de beelden om de naam Lucebert: luchtmens, donker licht, etc.; bij de opvatting dat duistere en lichte componenten die luchtmens vormen. In *Licht zonder ogen* vindt de val pas plaats, als een gestalte, AI, hem in zijn schaduw roept. Zó lang spreekt hij met AI, zegt Het oog van Gol, dat 'mijn mond mij

verloor' - de splijting in 'ik' en 'mij!' - 'en in het gras (= afgrond) ging liggen om er kwijlend te blijven kwaken als een verliefde kikker' (= lichamelijke taal). Zo daalt de engel tot de aarde af: de verzwakking van het goddelijke licht in de vrijwilligheid waarmee de verstoffelijking toeneemt. Heel de aanhef van dit proza is terug te vinden in de laatste strofe van *Nu na twee volle ogen vlammen*:

*niemand is gezonden  
woorden te wegen en te bezien*

'Niemand is zo onschuldig dat hij kan worden gedwongen tot werkzaamheid in dienst van de een of andere daemon'.

*men strompelt vrijwillig  
van letter naar letter*

'Deze zelfvernedering ligt alleen en uitsluitend in de vrijwilligheid waarmee de duisternis zich voortplant'.

*roept oe en a  
in de schaduw der schaamte*

'...betrad ik terstond zijn schaduw' zodat 'mijn mond mij verloor en in het gras ging liggen kwaken als een verliefde kikker'.

Aangezien 'Het oog van Gol' in de schaduw van AI treedt, hangen AI en die schaamte blijkbaar samen. AI is, behalve een uitroep (van schaamte?) ook de laatste lettergreep van Adonai en Asmodai. Mogelijk betekent 'schaamte' hier nog 'de schaamdelen'. 'Denk eens aan de slaap' vervolgt de tekst. En wie bij déze slaap aan het gedicht: 'Er is alles in de wereld' denkt, heeft met de uitleg van het vervolg niet veel moeite.

De zesde tekst van 'Het oog van Gol'<sup>16)</sup>.

Hier wordt Luceberts streven naar een tabula rasa-toestand actief. Terwijl hij in de sterren dwaalt, vergaat de wereld in een zondvloed, - om een val van Venus uit de lucht voor te bereiden? In de psychanalytische school van Jung is de zondvloed een symbool van de loswikkeling uit de binding met de vader en de moeder. De nieuwe wereld wordt geschapen, waarin de zoon als heerser op kan treden. In ieder geval zien we hier een 'kaalschedelige barbier' optreden, die uit dertig deelnemers aan een schoonheidswedstrijd de schoonste aan moet wijzen.

[p. 19]

Zijn keus valt op de eenendertigste, die ten slotte nog op de proppen komt. Nog een andere vaderfiguur is er aanwezig: de burgemeester. Maar heel het gezelschap komt om. De zoon, de nieuwe wetgever, ziet dat de Ethica gestalte krijgt (= uit de hemel neerdaalt, lichamenlijk wordt), maar kan juist daardoor niet besluiten of zij door het boze ofwel door het goede omhelsd mag worden - ook de Ethica is immers, op aarde neergedaald, onvolledig.

Over het verband dat er te leggen valt tussen dit proza en het gedicht *Vrolijk babylon* waarin ik kom ik later te spreken.

Voor dit ogenblik is het van meer belang onze aandacht te richten op de twaalfde tekst van 'Het oog van Gol'. Nu gaat het niet in de eerste plaats om de 'geestelijke achtergronden', maar veel meer om de waarde van dit stuk voor een 'poëtika' van Lucebert.

*De Tondeuze*<sup>17)</sup> maakt een moeilijk gedicht *Het vlees is woord geworden*<sup>18)</sup> gemakkelijker toegankelijk. Maar de titel lijkt tegengesteld aan dat wat Lucebert schijnt na te streven: ging het hem er niet om een hemel op aarde te brengen? Wat bedoelt hij dan?

We komen op het spoor, als we begrijpen dat het begrip 'schemermens' bij hem, behalve



een mythische, ook een reële betekenis heeft. Zoals in *Poëzie is kinderspel* (Bert Bakker, p. 48) wordt gezegd, speelde zijn leven als dichter zich vooral af in de nacht. Het woord nu in dit gedicht betekent dan ook: 'deze nacht' - in deze nacht wordt de geest van de poëzie vaardig. Maar *nu* betekent meteen: het moment dat de ster sterft en op aarde gestalte krijgt (zie slot van *Miro*); immers, als 'nu' = nacht, en 'nacht' = duisternis, dan scheidt dat woord 'nu' ook het dekor voor de val der engelen, hun 'verbeesting' tot vlo, lekkerkerker,<sup>\*</sup>) julikever. Het dekor voor de 'verhaspeling' van hun onbegrensde taal, die bepaald is, 'lichaam' krijgt ('Haar lichaam heeft haar typograaf', zegt Lucebert van die taal).

Mythische en reële elementen scheppen verschillende betekenisniveaus voor dit gedicht. Zie bv.:

*oh droomkadaster gevoelig vatikaan  
nu dwalen de devoten veel in uw terrarium*

Van Dale over *Kadaster*: 'Grondbeschrijving; het van staatswege gehouden openbaar register van onroerende goederen, waarin deze met aanduiding van gemeente, sectie en nummer zijn omschreven, en waarin aantekening geschiedt van alle zakelijke rechten door in- of overschrijvingen van de daaromtrent gemaakte akten: *bewaarder van het kadaster*; (zegsw.) *het hele kadaster is in de war*, er is verwarring ontstaan, de boel loopt in het honderd.'

En over *Kadastraal*:

'De kadastrale omschrijving van een perceel, de aanduiding door vermelding van gemeente, sectie en nummer waaronder het in het kadaster bekend is: *een huis gelegen aan de Hoogstraat, kadastraal bekend gemeente 's-Gravenhage, sectie A. no 519*.'

Van Dale karakteriseert hier zichzelf: het geeft onder *Kadaster* en *Kadastraal* betekenissen die Lucebert overdrachtelijk op Van Dale zelf toepast. Op het gebruik dat een lezer van zo'n boek maakt uit behoefte aan zekerheid (het kadaster mag niet in de war raken); op het gebruik dat een dichter uit behoefte aan poëtisch materiaal van zo'n boek maakt: hem gaat het niet om betekenissen, maar om duisternissen. Zo komen we langs *De tondeuze* erachter dat het 'droomkadaster' de woordenschat bevat van het hedendaags Nederlands. En aangezien het begrip ook nog wordt omlijnd door 'gevoelig vatikaan' hebben we in die woordverzameling een klein centrum met een enorme uitstralingskracht.

Inmiddels doen zich bij de geciteerde regels uit ons gedicht twee voorstellingsreeksen voor.

Die van de uit de hemel gevallen wezens, die op aarde lichaam werden, en zich daar met de lichamelijke taal vertrouwd moeten zien te maken, en die van dichters, bladerend in Van Dale. Maar dan heeft *terrarium* ook twee betekenissen: in het eerste geval dat van 'aarde', wereld en in het tweede geval dat van de taal - het gebied, dat al dan niet gekadastreerd is. Om de voortgang van het gedicht niets in de weg te leggen, is het het eenvoudigst uit te gaan van de opvatting dat de devoten zich in Van Dale verdiepen. Maar hoe?

*en kikkerstar ademend op avondmis  
een aeralang - duister als bankgebouwen  
onder de onweerlucht - ruisend van inflatiegerucht*

Met een lang verblijf dus bij het woord 'avondmis' (dat in Van Dale niet voorkomt. Het boek geeft wél 'avondmist', welk woord misschien die 'onweerlucht' determineerde). Voor dat 'duister als bankgebouwen' sleep ik maar een aantal vergelijkbare plaatsen aan

uit andere gedichten, in de hoop dat iedereen er dan wel uitkomt. - uit *Nu na twee volle ogen vlammen*<sup>13)</sup>:

\*) Lekkerkerker, n.m.m. K. Lekkerkerker, de Slauerhoff-specialist. Voor tal van gedichten uit *Apocrief* is Slauerhoffs poëzie - in hoofdzaak de bundel *Serenade* - van inspirerend belang geweest. Door Lekkerkerker - blijkbaar Luceberts antagonist - te noemen, kan de dichter over zichzelf als vliesvleugelig tuig zwijgen. Vlo, lekkerkerker, julikever - gedierte van Miró dat nauw verwant is met de zwerm insecten uit *Val voor vliegengod*.

[p. 20]

*en schande gaat sprakeloos schuil*

-uit het titelgedicht van *de amsterdamse school*:

*ik wil alleen wonen tussen mijn alleenstaande ledematen  
onder de schaamte die mij overschaduwt  
als een dikke bankrekening*

Ook de 'stratus' uit *Op het gors* werpt zijn schaduw op de schepping. Het verlies aan goddelijke lichtheid, de toename aan stoffelijkheid zou tot onderwerping aan de stof kunnen leiden. Maar juist dat moet worden overwonnen. Vandaar dat 'inflatiegerucht'? Een vooruitzicht op de instorting van de kapitalistische maatschappij? Op ander niveau geeft de tekst aan dat ook het woord zijn 'materie' verliest: het wordt van zijn 'vaste' betekenis ontdaan: wat doen we met 'avondmis'? In tegenstelling met onze traditionele wijze van informatieverwerking kunnen we hier niet 'signaal' en 'begrip' tegelijkertijd vormen. Maar ook de dichter kan dat niet. Een aeralang ademt hij op het woord, zoals elders een schemermens nachtenlang het woord 'schampscheut' bemediteerde. Luceberts poëzie stoot een lezer uit zijn door routine geleide denkbeelden en inzichten. Want taal heeft, naast een betekenis voor het hoofd ook een kracht die het ik uit de zekerheden wegzuigt - iets van een evenwichtsstoornis. De kloof die tussen begrip en emotionele waarde van een signaal bestaat, en die we bij onze vertolking vaak door normalisatie (bv. opzoeken in een woordenboek) dempen, vergroot Lucebert enerzijds (de informatiewaarde wordt verlaagd, waardoor de muzische waarde stijgt, - bv. 'horloge' in de beide betekenissen), anderzijds versmelt hij de tegenstellingen en zoekt ze terug te voeren naar één oergegeven, tot 'de reine bron van denken diep in de buik', waaruit de eerste taal ontstond. In beginsel is Luceberts werkwijze zo, dat het materiële element van het woord verzwakt wordt, wat de papieren van het formele aanzienlijk doet stijgen. Naar mijn mening verklaart die behandeling van het woord de titel: Het vlees (de materie) is woord (vorm) geworden. De werkwijze wordt in de derde en vierde strofe verder beproefd. Het chiasme in de laatste twee regels is opvallend duidelijk, en wijst zelf de weg naar het origineel (dat natuurlijk heel iets anders betekent, maar die betekenis speelt mee om de regels van de tekst te verstaan).

*maar snachts ontwaken de kanonnen hunner tongen  
en kwakend gaan de granaten van hun woorden...*

De regels krijgen hun betekenis weer via een omweg, die loopt langs *School der poëzie*<sup>19)</sup> waar de dichters 'ontroerde beulen' worden genoemd, wier 'hete ijzeren kelen' zo 'muzikaal opengaan'.

'Woud' is al wat buiten het kadaster valt - de ruimte van het te vormen gedicht waar de woorden als 'nederzettingen' in worden gebouwd.

'Koud en schamel' is een achtergeplaatste bepaling bij *hun ogen*: het woord 'kinderen' wordt in het kadaster gelezen en vervolgens door de lippen van de beulen gevormd.

'Vijf kogeltrechters voor een nagelval'<sup>\*\*\*)</sup> heeft dezelfde chiastische constructie als de

slotregels: 'vijf nageltrechters voor een kogelval'. *Die* dichtkunst bewerkt de conversie van het stoffelijke: het vlees is woord geworden, of: waar de kogel valt, gaat de kerststal in vlammen op.

\*\*\*) *Nagelval*, deformatie van 'nagelvijl'. Ik wijs even op het poëtisch raffinement 'lijf' en 'val' als verseinden te kiezen, waarbij 'val' = 'vijl', omkering van 'lijf'. Hier dus een lettristisch spel met omkeringen. Nagelvijl speelt mee in de betekenis van nagelval. Het werktuig heeft voor nagels dezelfde functie als een tondeuse voor het haar. *Val* werd ook gekozen om een opeenstapeling van ij-klanken te vermijden: 'lijf, vijl, vijf. Ten slotte: volgens Freud is nagelvijl om verschillende redenen een fallisch symbool. (In Japan stuurt men de familie van de overledene diens afgeknipte nagels en haren toe, bij wijze van doodsbericht.)

#### Citaten bij II

- 13 nu na twee volle ogen vlammen, 77
- 14 wij zijn gezichten, 76
- 15 Het oog van Gol: Licht zonder ogen, zie Soma, hierachter
- 16 Idem, W.C. (ker) [idem]
- 17 Idem, De Tondeuze [idem]
- 18 het vlees is woord geworden, 50
- 19 school der poëzie, 45

# Schierbeeks eerste experimentele proza

**R.A. Cornets de Groot**

**Over: Lucebert & Bert Schierbeek, *Chambre-antichambre*, Den Haag, 1978.**

**Bron: *Vlaamse Gids*, 56e jrg., nr. 5 (mei 1972), p. 3.**

[p. 3]

Nog voordat Luceberts *Apocrief* en Schierbeeks *Het boek ik* verschenen waren, schreven zij samen een experimentele tekstwisseling onder de naam *Chambre-antichambre* waarvan een fragment werd gepubliceerd in *Podium* (1951). De titel dankt dit proza aan het feit dat Bert Schierbeek zijn tweekamerhuis met de tot dan toe woningloze Lucebert deelde. Het werk werd destijds niet erg gewaardeerd; zelfs Schierbeeks leraar Nederlands, W.L.M.E. van Leeuwen, had zijn bedenkingen. Het raakte in de vergetelheid - ook bij de auteurs.

Schierbeek, gevraagd naar dit werk, vond op enkele vroegere woonadressen het een en ander aan doorslagen terug (er was niet één voor slag bij!). Maar compleet is de vondst niet, helaas. Ook Lucebert bleek het werk niet meer in zijn bezit te hebben.

Dat Bert Schierbeek met poëzie komt in dit nummer van de *Vlaamse Gids*, mag wel aanleiding zijn om aandacht te vragen voor dit 20 jaar oude proza. Ik maakte uit het aanwezige materiaal een keus, waarbij ik bewust het accent legde op Schierbeeks aandeel. Voor Luceberts experimentele proza zal ik te zijner tijd de aandacht vragen. Zijn bijdragen tot deze kleine bloemlezing voeg ik toe, omdat ze een zeker licht werpen op Schierbeeks betekenis als schrijver.

Aan Lucebert dankt dit proza de namen "Oog van Gol" en "Lilithoog". Onder de eerste naam vinden we werk van de hand van Lucebert, onder de tweede dat van Schierbeek. Gol is Arabisch voor "demon", "vampyr"; Lilith is in de gnostiek als vrouw van God, als eerste vrouw van Adam, en dus als moeder der mensen van veel belang. In de beeldende kunst komt zij voor als de slang met vrouwenborsten.

Kenmerkend, eerder voor Schierbeek dan voor Lucebert geloof ik, is, dat dit werk "groepswerk" is. W.i.w. heeft ook Lucebert het een en ander aan groepswerk gedaan (de protohappening bij de bekroning van *Apocrief; Fata Banana*), maar Schierbeek deed praktisch al nooit anders. Al zijn werk is een beetje teamwork, waarbij musici, schilders, beeldhouwers en fotografen te pas kwamen, om van de tv (Kind der tienduizenden) maar te zwijgen.

In zijn eerste experimentele roman heeft hij al dat concept uitgewerkt dat de verwijding van het "ik" tot "wij" beoogt. Maar die opvatting werd voor het eerst in *Chambre-antichambre* gehuldigd. Luceberts kritiek op die overtuiging, in IV, *Honger*, is amusant, vooral omdat juist een warhoofd als Lilithoog toch tegemoet komt aan zijn "onbedwingbare kennisdrang". Dat Schierbeek al in II, *Het bed*, Panglos citeert en later zelfs als een personage behandelt, wijst er misschien op dat Lilith voor hem toch een veel beperkter wezen is dan Lucebert toeschijnt, die in *Honger* op ver uiteengelegen plaatsen op verschillende van haar ledematen stuit. Panglos (= ALTAAL, zie V, *Schuilkelder*) dekt misschien ook veel beter Schierbeeks "verspreide concentratie", die meer op associaties berust, dan op traditionele denkpatronen. De mond ligt Schierbeek blijkbaar nader aan het hart dan het (Lilith)oog: de mond zegt alles, het oog fixeert; de mond verenigt, terwijl het oog versplintert.

In III, *Plaatijzer*, is overigens de aanval op Schierbeeks wijze van schrijven al begonnen: "Het oog is ouder en gevaarlijker dan de mond, dat leert zelfs de embryologie" voor de dichterschilder die Lucebert is, een uitspraak die tot nadenken stemt!

In III, *Peau de pêche*, is dit het eerste punt dat Schierbeek aanpakt: "In den beginne was het Oor". Dat wordt niet embryologisch bewezen; dat is een geloofsovertuiging, waar uiteraard weinig tegen in te brengen valt. In het woord "orgeloor" (zie IV, *Dorst*), worden Oor en mond tot een eenheid versmolten, en even later zelfs met het oog verbonden: "Ik kon het Sphinxhulien der beemsterstelen horen in het oog van het Oor dat universeel en geheel is".

In het slot van *Dorst* komt Schierbeek nog eens terug op het verwijt van het "Oog van Gol" dat "Lilithoog" haar lichaam niet bijeen weet te houden.

Van "ik" tot "wij" betekent ook: "Wie alles is, is eenzaam" (V, *Schuilkelder*). Dat is het tragische bij Schierbeek. Maar mogelijk ook een uitkomst. Immers, in XI, *Mijn haren (een dialoogje)*, vereenzelvigd hij Panglos met het "Oog van Gol" - ! - en vindt daar de bevestiging van de "zin" van dit "groepswerk" (Tot een goed begrip van deze tekst is lectuur van het voorafgaande, XI, *Prikkeldraad (een mimeloog)* noodzakelijk).

De laatste pagina van het onvolledig typoscript is opnieuw van Schierbeek. Hier zien we een eerste poging tot een experimentele indeling van de bladspiegel - opnieuw een samengaan van oog en mond, en van de tastzin bovendien.

Biedt de inhoud enige hoop?

Adam ondergaat hier een metamorfose die hem tot de slang maakt - de slang die Lilith is in de gnostiek. Maar dat betekent dat Lilith(oog) ook Adam is. Waarmee Schierbeek nog eens zijn opvatting verwerkelijkt dat zijn lichaam "noch het een noch het ander apart (is) doch één woekerende vegetatie in de verschijnselen ja en nee op deze wereld"...

# Domesdaybook (III)

**R.A. Cornets de Groot**

**Over: Lucebert, *horror*, in: Lucebert, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam, 2002, p. 44].**

**Bron: *Soma*, nr. 24-25 (juni-juli 1972), p. 34-36/81-82.**

[p. 34]

*Het tweede deel stelde de onmacht van het begrip aan de orde. Woorden als 'avondmis' en 'schampscheut' zijn met het verstand niet te peilen - ook niet door de dichter. Het zijn signalen van een 'taal van de buik', die je wel hineininterpretieren kunt, maar die je integendeel zou moeten einfühlen. Uiteraard gaat het nu om de vraag of vormen van close reading buiten vormen van intieme optiek kunnen.*

De nu gevonden gegevens werpen een nieuw licht op het gedicht *Horror*, waar ik vroeger een onbevredigende interpretatie voor had, die kort daarna door Dirk de Witte op even onbevredigende wijze werd gecorrigeerd. *Horror*, deze ontroerde beul die er 's avonds op uit trekt, is natuurlijk de dichter zelf. De opdracht aan Gregorius VII, de paus die de superioriteit van de Kerk boven de staat verkondigde, ligt helemaal in de sfeer van een dichtkunst die het vlees tot woord heeft gemaakt. Maar dan beginnen de moeilijkheden, want dan loopt heel het kadaster in de war. Woorden die in Van Dale niet voorkomen, maken deel uit van dit gedicht, en probeer je, met Van Dale in de hand, die woorden toch hun betekenis te geven, dan toon je juist door je behoefte aan zekerheden je onzekerheid. Want de dichter zocht materiaal voor een *droom*, - oh droomkadaster, staat er in *Het vlees is woord geworden* - signalen waar vele betekenissen in opgevangen kunnen worden, zoals in de droom het symbool uit verdichting van verschillende, vaak genoeg tegengestelde elementen is opgebouwd. Met andere woorden: Van Dale brengt ons de ene keer wel, de ander keer niet terecht. Ook de dichter kan wel eens door Van Dale worden misleid: 'Horror jij komt niet meer thuis'. En dat is trouwens geen ramp. Wie op het toeval rekent, wie het toeval creatief benutten wil en kan en daartoe de destruktieve zelfwerkzaamheid van de taal in de arm neemt, kan er niet op rekenen dat hij alle noties van zijn eigen uiting door heeft. Misschien komt dat er nog es van, maar dan na jaren: men moet de verwondering van artiesten over hun eigen werk niet wegvlakken. Maar groter is de kans, dat alle noties, en dan bedoel ik gewoon alle, pas na generaties, pas na eeuwen bewust zijn gemaakt. Wat exegeten van het slag als Dirk de Witte en ik doen, is op zijn best iets wezenlijks aantikken gedurende een x aantal slagen in de lucht. Maar dat maakt de exegese nog niet tot een Hineininterpretierung! Wie gedichten leest, kan niet lezen wat hij wil: de woorden hebben betekenissen, wat de dichter ook tracht ze van hun materie te ontdoen. Ik pleit helemaal niet voor een subjektivistische kijk op poëzie; ik ben door een tijdelijke bewondering voor de close reading te zeer van dat paradijs vervreemd. Maar lezers kunnen ervaringen delen, en Dirk de Witte toonde aan dat dat bij ons zo was - ik wil trouwens ook graag bekennen, dat ik me met heel wat uit zijn interpretatie best verenigen kan. Maar dan zijn die ervaringen die we delen intersubjectief, en het intersubjectieve keert het Hineininterpretierende de rug toe, aarzelend zoekend naar dat wat objektief zou kunnen zijn. Met 'wetenschap' heeft dit natuurlijk en goddank geen ene moer te maken. Ik rotzooi maar wat aan; dat past bij Lucebert, en vooral: het past bij mij, en met dat laatste hou ik maar zoveel mogelijk rekening.

In ieder geval leg ik zonder enige gewetenswroeging het voor de hand liggend verband

tussen *Horror* en *De Tondeuze*.

Kappers spelen bij Lucebert een interessante rol.

In 'introdutie' van *Lente-suite voor Lilith* worden ze, mèt slagers, voor 'beterpraters' gehouden. Ze komen er in die introductie niet best van af {'alles wat

[p. 35]

begraven is', etc.) en dat klopt met die barbier uit *W.C. (ker)*, waarin de scheerder onzeker genoeg is, om bij het pienken aan de ladies voortdurend Het oog van Gol te raadplegen. Vruchtbaarder blijkt de tondeuse, die een lied doezelt aan Horrors naam, in welk lied - horror rorror razer raar - de woorden hun *vaste betekenissen* verliezen en de naam analfabetisch oplost in een onomatopée van psychische aard (*Gedicht*<sup>20</sup>) uit *Van de afgrond en de luchtmens* begint terecht met: Van *vaste duisternissen* ik laat mij een lied zingen; voorts, in dat gedicht: '... van zwaar slapen aanblazen...' en '... de slaafse spreekbuis...': allemaal in de kappersfeer van beterpraters).

De tondeuse heeft een inspirerende functie, te vergelijken met die van de telefoon en met het oor in *Opdracht*<sup>21</sup>):

*leg het oor aan de lijn  
het oor blaft  
het oor blaast de haren voort  
over het fronsende voorhoofd  
het oor blaast de haren voort  
over de grijze slaap*

*Fata Banana* begint met een rapport over een enquête, waarin meisjes naar hun mening gevraagd werd over langharige jongens. Hun antwoord biedt weinig hoop, en de laatste woorden van het rapport gaan verloren in het geruis van een tondeuse.

Zo heeft *Verdrinker*<sup>22</sup>) uit *Mooi uitzicht en andere kurioziteiten*:

*Onder deze omstandigheden moet  
een oprecht mens afstand doen  
van zijn haar...*

Zijn het verwijzingen naar de tonsuur? Volgens Durandus is het hoofd symbool voor de geest, de haren dat voor de wereldse en ijdele gedachten. Maar hoe zit dat bij Lucebert? Scheren is in ieder geval een 'rite de passage' - uiting van de gedachte dat men het leven niet eenvoudig aanvaardt kan zoals men het van de natuur ontvangt, maar dat men er iets mee doen moet, wil het goed gaan. Dat het een rite is, blijkt nog uit een stukje poëzie uit *Hu we wie*:

*scheert met de pes de pana de nieketan  
de hoot doopt met de spiescheil*

Wat die woorden ook betekenen, het feit dat scheren en lopen zo vlot op elkaar volgen in deze regels, wijst erop, dat er een besef van de onvolmaaktheid van de natuur aanwezig is: iets verwerpelijks noopt tot scheren; het scheren bevrijdt van wat ons afschuw inboezemt. De doop reinigt en spoelt de ellende weg van het lichaam, zoals de zondvloed (*W. C. (ker)*) het van de aarde doet.

In het titelgedicht van *de amsterdamse school* toont Inge haar meester een collectie hoeden, die gelijk maskers zijn, maar waarvan de laatste de waarheid wil uitdragen:

*de naakte waarheid  
de kaalhoofdige waarheid*

Het gedicht *Opdracht*<sup>21</sup>) bevat een sleutel in:

*Het oor blaast de haren voort  
over het fronsende voorhoofd*

d.i. over de plaats waar de ogen gelegen zijn; en 'ogen' associëren we bij Lucebert met 'bergen', 'licht' en 'lucht'. De val der haren 'is' een symbolische val der engelen, de watersnood of doop 'is' hun zuiveringsactie op aarde, hun streven naar een tabula rasa-toestand.  
In de regels

*het oor blaast de haren voort  
over de grijze slaap*

krijgt *slaap* een dubbele betekenis (zie slot *Er is alles in de wereld*<sup>1)</sup>). Vergelijkbaar met dit opzettelijk haarverlies is ook een uiting uit *Oogst*:

*krampachtig veren vallen, krimpens rondom  
worgen de wolken de bergen...*

Zich het haar laten knippen is creatief werk verrichten, een lied laten ontstaan, de waarheid onthullen, de inspiratie toelaten, de wereld veranderen door haar te zuiveren. Dit soort associaties bepalen de sfeer van het gedicht *horror*, al is het van de eerste versregel af duidelijk dat *Horror* niet naar de kapper gaat (of dat ook maar zou kunnen, zo laat in de avond). Zijn wandeling, zijn dolage zonder vooropgezet plan, wordt in de laatste strofe symbolisch weergegeven door het werk van de tondeuse, die de hand symboliseert: de lezende, de het woord aanwijzende, de schrijvende hand, die de inspiratie symboliseert.

Met automatische schrijftuur heeft dit niets te maken. Maar met een bewust woorden kiezen dat door de logika geleid wordt, ook niet. De droom heeft de

[p. 36]

leiding. Het dwalen in Van Dale zorgt voor een instant-inspiratie: dit is 'action writing', waarin, zoals dat bij action painting het geval is, het toeval een creatieve faktor is, en waarin betekenis door duisternis verdreven wordt, uitgewist!

Laten we nog even kijken naar *vrolijk babylon waarin ik*<sup>23)</sup>. Lucebert heeft het daar over 'mijn tongklak als een behaarde schotel met een scheiding', wat naar mijn mening berust op een letterspel: 'schedel/schotel'. Nu is een behaarde schotel (en zelfs een behaarde schedel?) een belachelijke contradictie - een fysische onmogelijkheid, zoals de kaalschedelige barbier uit *W.C. (ker)* een lachwekkende realiteit is. Deze barbier is, zoals men zich herinnert, jurylid. De tongklak - een geluid van be- of verwondering - zou hem niet misstaan. Kunnen we nu *vrolijk babylon waarin ik* zien in het licht van *W.C. (ker)*? De strekking van de eerste regels van dat gedicht zou dan luiden: 'vrolijk babylon waarin ik met mijn medejurylid - een kapper, en dus een 'beterprater' - woon.'

Dat dit Babylon, waarin 'ik' en 'tongklak' gevallen zijn, de wereld is, blijkt uit de aardrijkskundige associaties: petergrad, lucas (= van Lucanië), pooldoof (stil als op de pool), corejan (Korea), el greco (= van Griekenland), naaikekkere fols. Dit laatste is de fonetisch gespelde naam van Niagara Falls, een natuurfenomeen, en het enige in de reeks. Lucebert benut het als scharnier, want met regel 13 worden de luchtmensaspekten actief; vandaar af stijgt de tabula rasa-neiging heel sterk, om zich te ontladen in een zondvloed, zoals dat ook in *W.C. (ker)* gebeurt. Van veel belang is in *W.C. (ker)* de vaststelling dat 'alle vaste dingen kwamen los te staan'. Dit brengt ons opnieuw naar *Verdrinker*<sup>22)</sup>. Men kan er immers niet blind voor zijn, dat ook daar 'kaalschedelgheid' en 'zondvloed' gecombineerd voorkomen:

*deze ochtend is weer zo'n gevaarlijke zee*

...



*op het ontbijtbord*<sup>\*)</sup> een marmeren badmuts

Via het woord 'bliksem' is *Verdrinker*<sup>22)</sup> nog in verband te brengen met *Op het gors*. Zowel die twee laatstgenoemde gedichten als *vrolijk babylon waarin ik*<sup>23)</sup> en *W.C. (ker)* zijn niet alleen scheppings- en zondvloedgedichten, het zijn ook geboortegedichten (water is immers het symbool van de geboorte, het vruchtwater). Het is merkwaardig, zo vaak als het 'verdrinkersmotief' bij Lucebert voorkomt, - laat me op nog twee plaatsen wijzen, die van belang zijn in dit opzicht: in *De slaap zijn schaduw* (waarin de gnostisch-docetische betekenis van slaap en schaduw geactiveerd zijn) de regel: 'zo zijn schaduw en slaap verbonden als bader en water'; en in *Nazomer*<sup>6)</sup>, een prenatale situatie, en dus nog niet ambivalent of agressief: 'dit liggen dit nietige luchtige liggen / als een gele foto liggend in water...'

Alle motieven - geboorte, ondergang, zondvloed, tabula rasa, paniek, luchtmens en afgrond - vinden we bijeengebracht in het sublieme, korte gedicht *Zo is het vreemde*<sup>24)</sup> uit *Trangel in de jungle*.

Wie een wegsplitsing bereikt, kan twee kanten op: de smalle weg omhoog; de brede weg omlaag. Soms laat men het lot beslissen: men werpt een munt op: kruis of munt? Men kan ook alvast het ene pad gaan, halverwege de weg het pad verlaten, het land doorsteken en de andere weg zoeken, en zo, switchend tussen beide uitersten een 'midden' zoeken. Horror krijgt niet de steun van het buiten hem gelegen lot: 'waarom geeft het witte kappersruit / heer horror niet de spiegels van een duit?'

Nu onthult Van Dale dat 'spiegel' is: de onbewerkte ondergrond van voor- en achtervlak van een munt. De 'duit' die het witte kappersruit niet opgooit zou Horror hebben kunnen tonen: aan de ene zij de zee (de C - van cent; W.C (ker) = wees zeker), de een: het cijfer, de dier = de Nederlandse leeuw; aan de andere kant: 1 kromme officier, de vorst des lands. Men kan er van alles van maken: aan de ene zij de veelheid der verschijnselen, aan de andere zij de schepper daarvan.

Maar de teerling wordt niet geworpen: Horror brengt beide richtingen tot één weg terug, - de dichotomie! - wat uitgedrukt staat in '1 en al is officier'.

Dit gebeurt onder auspiciën van de inspiratie:

*heer horror weet niet wat hem overkamt  
de bleke tanden van de ouwer maan*

wat de nodige associaties aan de hand doet (lunambulisme, lunatiek), die door sommige plaatsen in Luceberts poëzie gerechtvaardigd schijnen (bv. *Romeinse elehymnen*: 'mijn zoen de dorre beet onttande maan in starend vlees' - *Thuisreis*: 'boven het avondrood een trage maan zijn mond' - het gedicht *Maan* uit *Alfabel* in zijn geheel). 'Hij is gekaart' - hij is ge(des?)oriënteerd (? ) door de maan. Van hier af is de taal in dit gedicht

lees verder op pag. 81

\*) In de uitdrukking 'een behaarde schotel met een scheiding' blijkt een impressionistische samenvoeging van niet van elkaar onderscheiden elementen schuil te gaan: een bord, een kop (uit een kappersetalage?).

[p. 81]

vervolg van pag. 36

'uit de reine bron van denken diep in de buik' - taal als melodie. Horror begint trouwens te zingen. Daar luistert men naar om zich te laten betoveren. Het is ook de enige weg om tot de eenheid van het 'een en al' te komen. Van materie (betekenissen) beroofd, liggen hier de woorden als lege vormen gereed; men kan er, geleid door de 'duisternissen', in gieten wat men wil: voor de lezer is het pinksteren hier, *Alfabel*. Maar iedere lezer is voor zich verantwoordelijk voor zijn exegese. Want net als bij de Rohrschachttest onthult iedere uitleg die afdwaalt van de norm, de gnotische mythe, meer over de exegeet dan

over het gedicht.

Alleen die mythe houdt ons op het spoor. Uitdrukkingen als 'ja ik draag de korsten van een dwaas' en 'ik ben zwaar belegen waar' houden met die mythe verband. De slotzin: 'horror jij komt niet meer thuis' duidt er niet alleen maar op dat de dichter de weg uit de doolhof van Van Dale niet meer uitkomt, het duidt er vooral op, dat de gevallen engel de weg naar het hogere, onder afwijzing van het lagere verwerpt. Of, zoals Lucebert het zegt in Elegie:

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

## NABESCHOUWING

Luceberts poëzie blijkt een mythe van gnostische aard te bevatten. Zijn eerste bundel, *Apocrief*, draagt een programmatische naam: hij verzet zich tegen het gecanoniseerde, hij wendt zich van de officiële schriftverklaring af.

De mythe krijgt in het voorwoord van *Val voor vliegengod* duidelijker trekken. Het gaat om de val der engelen uit de superieure wereld. Maar waar de gnostici van mening zijn dat de ziel uit de kluisters van de stof verlost moet worden om op te stijgen naar de spirituele wereld waar zij uit viel, heeft Lucebert het idee dat de stof moet worden verlost - uit de kluisters van de geest. In zijn poëzie splitst hij de materie uit in tal van dichotomieën, die in plaats van 'vaste betekenissen' vaste duisternissen doen ontstaan. In *Er is alles in de wereld*<sup>1)</sup> snijdt hij zich de pas naar het hogere af en geeft hij zijn 'nederdaling' in het lichaam een andere zin dan de gnostische: die van menselijke solidariteit. Dat die strijdbare houding niet voorbeschikt is, of van hogerhand werd opgelegd, drukt hij uit in *Nu na twee volle ogen vlammen*<sup>13)</sup> en in *Licht zonder ogen*<sup>15)</sup>: 'Deze zelfvernedering ligt alleen en uitsluitend in de vrijwilligheid waarmee de duisternis zich voortplant', een uiting waarin 'duisternis' zowel het tegengestelde is van 'betekenis' als van de geest die overwonnen moet worden.

Gnostisch in de 'vaste betekenis' van dat woord is deze manier van het lot in eigen handen houden niet meer; het dualisme dat het gnosticisme kenmerkt, zou dan ook afwezig moeten zijn. Maar hoe dan te verklaren dat de ziel die in de wereld werd geworpen lucifereske en superieure elementen in zich belichaamt? Wat te doen met zo'n uitdrukking als 'de ruimte van het volledig leven' die we definieerden als een deelhebben aan het hogere en het lagere? Zelf heeft Lucebert zich altijd uitgesproken tegen het dualisme, dat blijkbaar toch zo overvloedig in zijn werk aanwezig schijnt. In de verklaring die hij aan Aldert Walrecht gaf van zijn *Visser van ma yuan* schrijft Lucebert: 'de visser halfslaapt, doet een dutje en droomt en het is de droom die hem veroorlooft de wereld om en om te keren, de *verkeerde* wereld...' (cursivering aangebracht, CN)... deze, die moet worden bekeerd. Voorts: 'de westerse mentaliteit maakt nu eenmaal gemakkelijk, haast automatisch, van drempelsituaties extreme dualistische processen vol metafysische implicaties, óf, als we ons tegen elke metafysica willen afzetten en verzetten, sociaal-politieke implicaties' (Aldert Walrecht, *De visser leeft!*, *Ons erfdeel*, 12e jrg., nr. 4. 1969).

Een andere interpretatie: ook de visser is een luchtmens, even ver van het hogere als van de afgrond: het woord 'intussen' is een plaatsbepaling: het wijst de plaats van de mens aan. Inderdaad hebben we in Luceberts poëzie een hiërarchie, die een beetje aan deze van Aristoteles doet denken: engelen, mensen, dieren, waarbij - in Luceberts poëzie - engelen en dieren de tegenstelling zijn. Kent men de associaties die Lucebert aan die tegenstellingen verbindt, dan wordt een belangrijk deel van zijn poëzie een stuk doorzichtiger. Ik heb ze natuurlijk niet allemaal gevonden, maar waar sommige associaties tamelijk vast lijken, heeft het wellicht zin ze in een schema te plaatsen, naar 't 'verhoudingsgetal' *hemel/aarde*:

vader	moeder
licht	donker
dag	nacht
zomer	winter
lucht	afgrond
sterren	kind
zon	maan
bergen	dalen

[p. 82]

slaap (zijvlak van het voorhoofd)	slaap (rust)
schedel	schaamte
steen	schaduw, vaag, water
betekenis	duisternis
ogen	lippen
woordenloos	lichamelijke taal
zien	stamelen

De luchtmens wordt vaak aangeduid met andere namen: luchtman, schemermens, donker licht. Zijn attributen worden uit de beide associatiereeksen afgeleid; vaak wordt het gedicht (met zij aangeduid) dezelfde attributen toegekend. *Zij draagt het licht van geluid*<sup>25)</sup> is bv. geheel uit deze met elkaar verzoende tegenstellingen opgebouwd. Dat zijn poëzie daardoor in een heleboel gevallen een synesthetisch karakter krijgt, spreekt wel vanzelf. Maar de vereniging van tegenstellingen kan ook aanleiding geven tot het ontstaan van zeer kryptische poëzie, waar het oxymoron een grote rol bij speelt (bv. 'schaamteschedel', in *Hu we wie* en in *De spiegel draait haar raad*, evenals het homoniem (als bijv. 'slaap').

'Dualistisch' kunnen we de luchtmens en zijn poëzie dus niet meer noemen. Het begrip 'dualisme' heeft bij Lucebert trouwens toch een andere betekenis dan die van de twee tegenover elkaar staande beginselen van goed en kwaad. Het dualisme kenmerkt volgens hem eerder het westers christendom dan *zijn* 'gnostiscisme':

*de grote wetters zullen het nooit weten  
hoe iwan de verschrikkelijke albert schweitzer gewon  
hoe zo 'n groot huis steeds bescheten door een idioot  
zaterdag vol bloeddorstige meiden en wulpse moordenaars  
zondags toch een huis van betere zeden heet  
dat op elk beeldscherm zal verschijnen en voorgoed gedijen.*

Een zin lezen', zegt Wittgenstein, 'is als het zingen van muziek van een blad. Maar een zin begrijpen is niet als het zingen van muziek van een blad'. Ik heb me door de falsifiëring van oude inzichten ervan laten overtuigen dat het genoeg is Luceberts poëzie te lezen als ging het om muziek. Men kan niet alles begrijpen misschien. En in ieder geval hoeft men niet alles te begrijpen. Men hoeft, bij Lucebert, *alleen maar te weten waar zijn poëzie over gaat*. Heb je eenmaal het elementaire denkwerk gedaan, dan kun je er desnoods ook buiten. Zijn poëzie *is* kinderspel, als je zijn lied maar tegen het juiste licht houdt. Dat betekent niet dat er geen bibliotheken aan zijn werk gewijd zouden kunnen worden,

- het ligt gewoon voor de hand dat dat gebeuren zal. Ik weet niet of het die overweging is, die me ertoe brengt de nederlaag van mijn verstand gelaten te aanvaarden. Ik ben na lang denken tot de slotsom gekomen, dat al wat rationeel is, op zijn hoogst een rijstebrijberg kan zijn, waar men niet in hoeft te *blijven* graven. Ik laat me betoveren door dat denken diep in de buik, die melodie, die eerste, allereerste stem, die je te horen krijgt als je dat verstand eenmaal achter je hebt liggen. Misschien zijn vormen van close reading van toepassing op Luceberts poëzie. Maar men kan die vormen ook een tik geven, en er zonder al te veel tragiek afscheid van nemen, op het moment dat je begrepen hebt dat het niet om 'teksten' gaat, maar om poëzie, niet om 'structuren' maar om de toon die de muziek maakt, niet om het 'lezen met de loep', maar om de intimisering van je optiek.

*Den Haag, jan. '72*

#### Citaten

- 20 Gedicht, 157
- 21 opdracht, 213
- 22 verdrinker, 317
- 23 vrolijk babylon waarin ik, 39
- 24 zo is het vreemde, 105
- 25 zij draagt het licht van geluid, 137.

# De opbouw van Vestdijks romans

**R.A. Cornets de Groot**

**Trefw.: astrologie.**

**Bron: Raam, nr. 90 (dec 1972), p. 24-30.**

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

[p. 24]

Op de dag dat de Vestdijkkring werd opgericht, hield Martin Hartkamp een betoog over Vestdijks pogingen tussen het ik en de ander een brug te slaan. *Macht en liefde*, heette het, en omdat het niet gepubliceerd werd dan in de *Mededelingen van de Vestdijkkring*, vat ik het hier, heel globaal, samen: Hartkamp citeert Vestdijks 'definitie' van de grondparadox (en ik zal die woorden aanstonds herhalen), om van dat gegeven uit te onderzoeken, langs welke wegen Vestdijk zocht naar een oplossing van de vraag hoe het ik met de ander te verzoenen. Drie mogelijkheden staan daartoe open:

- \* de macht wordt ondergeschikt gemaakt aan de liefde
- \* het omgekeerde gebeurt
- \* de beide mogelijkheden doen zich beurtelings voor, waardoor een zeker 'midden' ontstaat.

Belangrijk is natuurlijk de conclusie die Hartkamp trekt: voor geen der drie 'methoden' bezwijkt de paradox. In zijn woorden: 'Iedere stormloop moet mislukken (). Dit bepaalt het tragische van het werk van Vestdijk'.

De grondparadox, zegt Vestdijk, is 'dat het ik en het Andere elkaar "logisch" buitensluiten en desalniettemin realiter de twee voornaamste aspecten van ons leven vertegenwoordigen, die voortdurend in elkaar overvloeien, elkaar wederzijds doordringen, en niet van elkaar te scheiden zijn'.

Laten wij de elementen waar het in Hartkamps betoog om te doen is, eens op een rijtje plaatsen. Dan krijgen we vier retorisch sterk geladen termen - het Ik, de Ander, macht en liefde - die we, om de verblindende gloed die er van die woorden afstraalt te ontwijken, kunnen vervangen door wat neutraler termen: subject, object, verstand en gevoel. Dat klinkt niet alleen zakelijker, het is dat ook. We voelen ons nuchterder tegenover de materie staan. Nu pas zitten we in een positie die niets dan objectiviteit belooft.

Ik hou er helemaal niet van de lezer te bedotten, hem tot slachtoffer te maken van manipulaties of van goedkope retorische truuks. Maar het moet me helaas van het hart dat ik het viertal neutrale termen opnieuw vervangen kan door algemener, universeler begrippen, die tot een 'wetenschap' behoren die men terecht verlaten heeft. Die wetenschap is de astrologie. Zij erkent slechts vier elementen: vuur, aarde, lucht en water, en deze elementen stemmen met subject, object, verstand en gevoel overeen, zoals de eerste de beste astroloog u vertellen kan.

Vestdijks definitie kun je evengoed een psychologische als een astrologische noemen en ze komt dan ook, anders geformuleerd, maar goed herkenbaar voor in het boek van H.S.E. Burgers.

Zij schrijft in de inleiding van dat boek over astrologische psychologie, *Leonardo da Vinci's psychologie van de twaalf typen*:

'Geeft men zich rekenschap van de structuur van het leven, zoals het zich in ruimte en tijd voordoet, dan valt allereerst op, dat het leven als geheel te verdelen is in twee 'helften';

er is een waarnemend principe (subject) en er is het waarneembare (object).  
( ). In het begin van het leven is de nog-niet-gescheidenheid der twee eerste elementen  
( ). Zodra het leven geactiveerd wordt en uit de oerlethargie ontwaakt, gaat de  
ongescheidenheid steeds meer te loor... ( )

De van elkaar gescheiden primaire elementen (subject, object) zijn echter vervuld van de  
drang tot hernieuwing hunner eenheid, ja, het gehele tijdruimtelijke leven bestaat in  
wezen slechts uit de drievuldige poging om de Verloren Eenheid van subject en object  
weer te herstellen.'

Vestdijks grondparadox berust dus op de gescheidenheid van subject en object, die  
vervuld zijn van de drang zich weer met elkaar te verenigen. Wat is de oorsprong van die

[p. 25]

drang? Het niet-bewuste verlangen naar de moederschoot. Je kunt daarom met goed  
recht beweren dat het subject streeft naar het paradijs van het In den beginne. Maar  
omdat er geen 'terug' is, moet de eenheid worden gezocht in de toekomst, - maw. in de  
ontplooiing van het Ik.

Over welke middelen beschikt het Ik om tussen zichzelf en de ander een brug te slaan?  
Over verstand en gevoel, die, al naar gelang de fase van de ontwikkeling van het ik  
onder een steeds ander aspect kunnen komen te staan, bv. onder dat van macht en  
liefde. Verstand en gevoel moeten tot een synthese worden gevoerd, en volgens Helena  
Burgers gebeurt dat in *drie* fasen.

De eerste, de meest primitieve, past bij het leven waar de gescheidenheid van subject en  
object nog niet bewust ervaren wordt. Het verstandelijke is hier in de fase van de  
zintuiglijke waarneming; het gevoel uit zich in de voorstelling; voor zover je hier iets  
zeggen kunt, is het dat subject en object elkaar completeren.

In de tweede fase wordt de voorstellingswereld die in fase I werd opgebouwd, verwerkt.  
Het subject is Ikbewust geworden; het object verwijdt zich tot 'omgeving'. Het  
verstandelijke komt hier als het oorzakelijk denken te voorschijn, waardoor de wereld der  
objecten in splinters of atomen uiteen valt. Maar het gevoelselement schept in deze  
tweede fase het symbool, dat het versplinterde weer samen brengt. Het gevoel in deze  
fase is de brug die het ik én het andere verenigen kan. Dat gevoel doet het ook, in de  
derde fase, en daar zien we het gevoel onder het aspect van de liefde. Het subject  
verwijdt zich hier tot 'wij', het object tot 'wereld', het verstand tot 'verstaan' (tot 'begrip  
hebben voor'), en het gevoel tot levenservaring, wijsheid, die het gescheidene weer  
samensmelt.

Men weet dat de dierenriem twaalf tekens omvat. Wie een bepaalde ontwikkeling  
astrologisch zou willen duiden, kan in de dierenriem een beeld van die ontwikkeling zien;  
en wie - beginnend met Ram en eindigend met Vissen - die ontwikkeling in drie fasen in  
zou willen delen, kan dan ook drie kritieke punten in de dierenriem aanwijzen, ni. de  
eindpunten van iedere fase: het vierde, achtste en twaalfde teken, de gevoels-, of  
watertekens dus: Kreeft, Schorpioen, Vissen.

Van het onderwerp Vestdijk en de astrologie is van alles te maken. Het wordt bv. een  
sport om de tekens van zijn personages te determineren. Wanneer hij bv. in *Een  
alpenroman* van Babs zegt, dat zij 'de natuurlijke bewoonster van een paarderug is', dan  
duidt hij daarmee haar sterrenbeeld aan: Boogschutter. Mevrouw Rieske, uit *De koperen  
tuin*, gaat er met een paardekoets op uit; zij is een Boogschutter.

Willempje uit *De dokter en het lichte meisje*, wordt door deze woorden in beeld gebracht:  
'Een mengeling van mooi, zacht hinniken en de vox humana, en daarbij het gebaar der  
handen, angstig uitgestrekt, alsof de minnaar moest leren lopen, aan leidsels die zij even  
losgelaten had': - Boogschutter dus.

Maar Vestdijk kan het ook moeilijker maken, - hoewel: als je er iets van weet, dan  
ontraadsel je de meest uitgesproken typen wel. Neem bv. Nol, de hoofdfiguur uit *De  
koperen tuin*. Hij heeft een opgewekte aard; bij ouderen gedraagt hij zich voorbeeldig.  
Hij is verslingerd op sprookjes in zijn jongste jaren, later in hoofdzaak op (opera)muziek.  
Hij kan een geheim maanden-, jarenlang koesteren: hij is een Stier. Er is een stevige  
band met moeder aarde, hier in klein formaat: de tuin. Koper is het metaal der

stiermensen, - vandaar: "de koperen tuin", - een astrologisch te duiden titel. Is het dan zo'n wonder dat de opera die dit boek beheerst een stierenvechtersopera is? De hoofdpersoon uit *De dokter en het lichte meisje* is gewend iedere zaak van twee kanten

[p. 26]

te bezien. Hij roept zich Hercules voor de geest, staande aan de wegsplitsing, weifelend welk pad hij kiezen zal. Hij verzint de leer van het midden, - 'het tournooi van krachten en tegenkrachten, de sidderingen van de *weegschaal*' - hij is een Weegschaal.

Weer anders is Lucie Ebbinge, uit *Een alpenroman*. Zij heeft een hart waar iets mee is, psychisch en fysisch: zij is een Leeuw. Waar Nol door de zon geterroriseerd wordt, daar koestert zij zich erin: de zon is haar planeet. Het oplossen van dit soort raadseltjes is bepaald niet zinloos. Je kunt er ondoorgrondelijke griezels als Frau Hiller (uit *Een alpenroman*) door peilen, je kunt een titel als *De koperen tuin* in een dieper perspectief plaatsen, je kunt trouwens de opera Carmen in een nauwer verband brengen met Nol dan tot nog toe gebeurde: de parallel Trix-Carmen hoeft die tussen Nol en Escamillo niet langer te verduisteren.

De opvatting als zou Vestdijk de astrologie alleen maar benutten om de psychologie van zijn personages in de hand te houden, is dom en ondoordacht.

Zoals ik al zei: de astrologie kan structuur verlenen aan een ontwikkelingsgang, en dus ook aan een roman.

Voor drie romans heb ik een paar aanwijzingen dat Vestdijks romanstructuur gevormd is naar de structuur van het leven, zoals de astrologie die zich voorstelt. Het zijn de zojuist genoemde romans: *De dokter en het lichte meisje*, *De koperen tuin*, en *Een alpenroman*. Ook de hoofdfiguren typeerde ik al: Paul Schiltkamp - Weegschaal, Nol Rieske - Stier en Lucie Ebbinge - Leeuw.

Maar wie bestemmen hun lot?

Voor Nol is dat in de eerste plaats Chris, zijn broer, zoals het voor Paul Schiltkamp diens bemoederende vriend, de lange dikke is en voor Lucie, het kan haast niet anders, haar echtgenoot, Henk Ebbinge.

Ze hebben met elkaar gemeen dat ze al op de eerste bladzijde van de roman verschijnen, in gezelschap van de held of heldin. Zij openen het boek. Maar waarom?

Om die vraag te beantwoorden is het het beste maar op zoek te gaan naar het sterrenbeeld, waaronder Vestdijk ze plaatst.

Chris Rieske, die het in praatjes zoekt, in snauwen, snoeven, klachten, vragen, spreuken, biechten en nieuwtjes, die door andere orale kenmerken wordt getypeerd als bv. hebberigheid, weetgierigheid, bemoeizucht, gierigheid, en onverzadelijkheid, is een uitgesproken Kreeft.

Nol voelt niet zo heel veel voor Chris. 'Chris wist zoveel,' zegt hij, 'zijn wetenschap leek mij alleen maar een middel om een jonger broertje in verwarring te brengen'.

Bijna even moeilijk maakt Vestdijk het ons met de lange dikke. In een kroeg debatteert de laatste met Paul Schiltkamp over de zin van het verleden. Wat weet de lange dikke van het verleden? Was hij een Kreeft, zoals Chris, dan zou hij aan de drang de tijd terug te halen geen weerstand bieden. Maar het is Schiltkamp die zegt: 'Als ik mij plotseling herinner wat mijn oude heer op mijn zevende verjaardag tegen mij zei, dan heb ik iets aan mijn verleden toegevoegd,' - en Schiltkamp is geen Kreeft. Maar hij ondergaat in deze eerste fase de invloed van dat teken. De lange dikke doorzien we pas, wanneer hij, het etentje van die avond overpeinzend, zegt: 'Mijn verleden is te veel kreeft'. Hij is dus - wie verwacht dat? - toch een Kreeft. Het etentje en zijn uitlating nemen alle twijfel daarover weg.

Is het nu moeilijk het teken van Henk Ebbinge te determineren? Welnee; hij zal wel een Kreeft zijn.

'Ebbinge las zijn krant', schrijft Vestdijk van hem, 'of deed alsof. Hij vond het erg plezierig naar zulk gebabbel te luisteren, maar dan ongemerkt, niet erin betrokken.' Helena

[p. 27]

Burgers zegt over het type Kreeft iets dergelijks: 'Hij zoekt gezelschap, zet zich in een hoekje en merkt alles op, zonder zelf op te vallen.'

Het is duidelijk dat aan de ingang van deze drie romans een Kreeft-mens is geplaatst. Maar niet alleen zijn Chris Rieske, de lange dikke en Henk Ebbinge alle drie Kreeften, ook de aanhef van de romans staat in het teken Kreeft, omdat deze eerste fase van het bewustwordingsproces beheerst wordt door dat teken. Onder invloed daarvan worden *herinneringen* opgehaald: Nol zegt: 'Het eerste wat ik me van het stadje W. herinner...' etc. Schiltkamp vraagt: 'Zal ik van de lange dikke vertellen?'

En Lucie Ebbinge rijdt met haar man naar Gertesbad *omdat* zij herinneringen heeft aan die plaats.

Zo worden ook in het begin van de roman *voorstellingen* gevormd: de dokter roept zich Hercules voor de geest; Nol hoort het wereldveroverende in Sousa's *Stars and stripes*; Lucie ziet een Alpendorpje veranderen in een Oosters heiligdom.

Kreeft is het teken dat de ruimte schept en die uitgespannen houdt. En iedere ruimte - ook die van het heelal - zegt Helena Burgers, is de moederschoot. Kreeft is de gaping der gapingen, een leegte die zich vult, die alles bewaart, verzamelt: een opslagplaats van voorstellingen, en herinneringen.

Met en na Kreeft - op de overgang van de ene naar de volgende fase krijgt het subject een overzicht over de wereld der objecten. Op zijn moeizame tocht naar de tuin heeft Nol, zoals men zich herinnert, hoogten te overwinnen, *vóór* zich aan zijn verbaasde blik de ruimte opent, waar zijn toekomstige meester Cuperus de muziek maakt, die hem overrompelt. De ruimte hier is moeder aarde, het aards paradijs. Hij wordt er trouwens door een moeder gebracht: *zijn* moeder, en hij vindt er Trix, plaatsvervangend moederbeeld, Eva, met wie hij zich in de dans, een pseudohuwelijk verenigt.

Hoe zit dat bij Lucie?

Over de ruimte die zij zoekt en die haar aan Venetië herinnert, zwijg ik, maar heeft ook zij een moeder?

Ze denkt aan Babs, haar dochter, die haar een hartkwaal aanpraat in overdreven zorg om haar gezondheid: 'Babs was haar moeder', denkt Lucie. En: Babs kon om haar moeder gillen 'als een vrouw die haar kind in de vlammen weet'. Ook Lucie vindt een plaatsvervangende moeder in de kelnerin Anna Brandner. Het zijn niet de geboortetekens van Lucie en Babs, resp. Leeuw en Boogschutter, maar het is het teken van de Kreeft dat de moeder tot het beeld maakt van de eerste levensfase, waarin alles nog 'natuur' is en waar het subject nooit schepper, maar schepsel is.

Datzelfde geldt voor Paul Schiltkamp. De ruimte die voor hem geopend wordt, is van nonfysische, want mythologische aard. Maar een moeder? Die ontbreekt schijnbaar. Er is integendeel een man, de lange dikke - maar die bemoedert Schiltkamp dan ook. 'Zoals het mannelijke in de man berust op het uitscheiden van vrouwelijke hormonen', zegt Vestedijk, of Schiltkamp, 'zo zette zijn zelfvertrouwen zich gedeeltelijk om in hulpvaardigheid.'

In fase I tracht het subject zich te verheffen boven de stof. Maar dat lukt pas goed in het volgende stadium dat door Scorpio wordt afgesloten. In dit teken vangt de strijd om het bestaan pas aan. De ruimte, ontworpen onder Kreeft, wordt hier voorwerp van verstandelijke analyse. Het is de fase waarin de aarde (= de wereld der objecten) zich verdelen laat in haar *détails*. Er worden vele ruimten ontdekt, en vele ikken. Het gaat nu om de bevestiging van het eigen ik tegenover die anderen. Het subject wordt zich bewust van tijd, van in het heden te leven. Het leven als 'natuur' wijkt terug voor het kulturele.

[p. 28]

Maar van meer belang dan het verstandelijke is hier het gevoel, dat alles wat door het verstand tot de samenstellende delen werd teruggebracht, weer samenvoegt in het symbool, dat iets meer is dan het begrip: het symbool geeft immers de essentie der dingen. *Dit* gevoel is het, dat de mogelijkheid bieden kan de gescheidenheid van subject en object te overbruggen.



De vraag is nu, hoe belanden we met Nol, Lucie en Schiltkamp in de tweede fase? In de eerste plaats moet de kreeftfase afgesloten worden. In *De koperen tuin* gebeurt dat gewelddadig: Nol geeft zijn broer een pak slaag en, in overeenstemming met zijn Kreeftkarakter trekt die zich, voor de rest van het boek, in zichzelf terug. Schiltkamp merkt in de al ter sprake gekomen kroeg dat de lange dikke op zijn retour is, en laat hem los. Wat Lucie betreft: haar man, Henk Ebbinge heeft, door gebrek aan belangstelling ervoor, het huwelijksleven gestaakt, wat volgens Ludwig Ponn, een arts, de 'oorzaak' is van haar kwaal. Een afscheid van de Kreeft dus, een afscheid van de eerste fase. Van nu af aan komt het leven van de hoofdpersoon in het teken van groter machten te staan. Voor Nol is Trix zo'n macht. Zij is ongenaakbaar bij een tweede ontmoeting. Als Nol haar voor de derde keer meemaakt, op een afstand, ontketent ze een gevecht met vriendinnen. Zij is sfinxachtig, mysterieus en zwijgzaam; zij vertegenwoordigt het irrationele. Zij is in alle opzichten een persoonlijkheid, een 'ik' en als zodanig het alter ego van Nol. Zij is niet olympisch of superieur; maar ze is boeiend, en - met een modewoord - sexy. Haar blik fascineert. Haar seksuele avonturen zijn op te vatten als een reeks zelftuchtigingen, want zij is, door haar ongelukkige jeugd, verkrampd en overgewetensvol. Haar leven eindigt door zelfmoord: zij is een Schorpioen. De omslag in het leven van Paul Schiltkamp wordt veroorzaakt door Cor Westkamp. Zij is een hoer. Ook Cor heeft een betoverende blik, ook zij is geen klassieke Venus. Maar ze is gevoelig, bij alle terughoudendheid. Ze is teder en geeft zich volledig aan wie haar liefde verworven heeft. Zij is een Schorpioen. Veel moeilijker is het uit te maken wie, in *Een alpenroman*, onder dit teken werd geplaatst. In het boek komt een anonieme brief voor, die voor de verhouding tussen Lucie en Anna Brandner noodlottig zou kunnen zijn. Verschillende lieden worden van het schrijven van die brief verdacht, maar ze gaan ten slotte vrij uit, en tot een oplossing brengt de schrijver ons niet. Pas na enig overleg komt de lezer erachter dat het niet anders kan, of Frau Riller moet het hebben gedaan. Zij beschikt over machtswoorden die Lucie het zwijgen opleggen. Zelf is zij trouwens uiterst zwijgzaam. Maar zij heerst. Zij is een persoonlijkheid die de hoteleigenaar onder de duim houdt. Zij wordt beschreven als een intrigante, een slang, een Xantippe: zij is een Schorpioen. Omdat de fase waar Scorpio over heerst een fase van zelfbewustheid, van zelfkennis is, is het vooral een revolutionaire fase. Komt Scorpio op de proppen dan bereiken Lucie, Nol en Schiltkamp een uiterst kritiek punt in hun levensloop. De overgang van de eerste naar de tweede fase is een geleidelijke, die van 2 naar 3 revolutionair en tragisch. Moord, doodslag en zelfmoord horen tot dit teken, evenals opstanding en sex. Scorpio is het gevoelige teken in de dierenriem, dat óf de dood óf de herrijzenis betekent. In deze drie boeken van Vestdijk betekent de Scorpiofase een mutatie voor de hoofdfiguren. Zoals ik al zei staat deze fase in het teken van het kulturele. Voor Nol is het hoogtepunt uit dit middendeel natuurlijk de opvoering van de opera; het tragische daarbij: de verleiding van Trix. Als symbool van deze omme-

[p. 29]

keer zou kunnen gelden dat de tuin het karakter van het paradijs verliest; die wordt integendeel de plaats waar Trix in het zweet van haar aanschijn het dagelijkse brood verdienen gaat.

Lucie beleeft in deze fase het grootste geluk dat haar ten deel kan vallen: de liefdeservaring met Anna Brandner; maar ze moet ook meemaken, dat Anna, in verwarring gebracht, haar in eenzaamheid achterlaat. Het begrip 'kultureel' moet je hier waarschijnlijk opvatten als 'decadent'; ik herinner aan de brief van Ludwig Ponn, waarin hij zijn visie op de lesbische liefde ten beste geeft.

Schiltkamp treft zijn Scorpio voor het eerst in Ebenova aan, een gelegenheid waar authentieke negers hun jazz-muziek brengen. Hij komt er een paar avonden, die niet alle zonder schermutselingen voorbij gaan: het teken van de Schorpioen is dat van de strijd,

zoals ik al zei, en in dit opzicht is Ebenova een jazz-parallel van de opera uit *De koperen tuin*.

Hoe loopt deze fase af?

Trix pleegt zelfmoord, Anna verdwijnt uit Lucies leven, Cor Westkamp, het lichte meisje, verlaat haar dokter. Hoe komen de drie hoofdfiguren die slag te boven?

Voor Schiltkamp is het probleem niet onoplosbaar: Cor ging in dienst bij een rentenier, Prinsen, en van zichzelf getuigt die Prinsen: 'Ik ben gelukkig zo gezond als een vis', - hij is een vismens.

Als Schiltkamp Cor opzoekt, ziet hij dat ze moeder geworden is: er is een kind, 8 weken oud. De vader moet Schiltkamp zijn, volgens haar, wat de dokter niet gelooft. Maar hij begrijpt het: hij zegt: 'Luister eens, Cor, als dokter ben ik er zeker van, dat dit kind niet van mij is, maar van hem. Maar een dokter weet niet alles. Maar het verschil tussen een dokter en gewone mensen is juist dat hij dat begrijpt, - dat hij begrijpt dat hij niet zoveel weet'. Zulk begrip valt onder het teken Vissen, en door dit begrip wint hij Cor terug.

Lucie.

Als zij navraag doet wie het geraffineerde anonieme briefje geschreven heeft, roept zij ook haar schoonzoon Charles ter verantwoording. Hij heeft, zegt hij, dat briefje niet geschreven - hij zou het trouwens ook nooit hebben kunnen doen: want ook hij begrijpt. Hij begrijpt de liefde die er tussen Lucie en Anna bestaat. 'Ze denken dat ze wat zijn, en ze zijn niets. De mannen bedoel ik,' zegt hij. 'Behalve ik, omdat ik de enige ben die je begrijpt'. Maar dat klinkt arrogant, en daarom vervolgt hij: 'neen, begrijpt niet, Babs, die begrijpt'. Welnu, het kan natuurlijk niet anders, of iemand die zelfs begrijpt dat zijn begrip te kort schiet, is een Vis. Charles trekt zich als minnaar van Lucie terug en geeft Anna ruim baan.

Ten slotte Nol.

Trix' dood wordt hem door haar tante op de meest behoedzame, de meest begripvolle wijze meegedeeld. Zij vangt hem op, ze vangt alle schokken op. Zolang als zij na de dood van diens vrouw over Cuperus waakte, ving ze altijd alle schokken op.

Mét de aktivering van de derde fase krijgt zij meer en meer gewicht in deze raadselachtige roman *De koperen tuin*. Zij is een vis.

Als Nol haar verlaat, wordt de geest van het teken Vissen vaardig over hem. Maar geen lezer verwacht dat eigenlijk van hem, want zo overvloedig is ook de geest van die lezer doorzogen van de strijdbaarheid van Scorpio, dat hij heftige tonelen verwacht van Nol. Maar het Scorpiostadium is door het teken Vissen verdrongen: *dat* houdt Nols stierenwaard in bedwang. Ik vind dit trouwens een kunststuk van Vestdijk, dat respekt afdwingt. Nols houding tegenover Trix' verleider, Vellinga, trouwens tegenover de andere ikken die in de Scorpiofase eerder tegen- dan medestanders waren, slaat hier om. 'Natuurlijk wist ik' zegt Nol, 'dat de wereld er beter aan

[p. 30]

toe zou zijn, wanneer God mijn zin deed, en de Dijkhuizens en alle anderen, tot de Caspersens toe, als schadelijk ongedierte zou verdelgen. Maar dit wilde God niet, omdat Hij dan niet weten zou waar Hij ophouden moest, en wie waarborgde mij, dat ik op een gegeven moment niet zelf aan de beurt zou komen?'

Dat is de levenswijsheid, het diepste begrip, waar Vissen het symbool van is. Vissen is ook het teken waarin 'natuur' en 'cultuur' opgeheven worden in de persoonlijke creatie. Nol - maar dat staat niet in de roman - dankt het aan de dood van Cuperus, Trix en zijn moeder, dat hij aan het eind van de roman als een eigenmachtige persoonlijkheid tegenover *de* moeder komt te staan; en waar hij zich, in tegenstelling met Schiltkamp en Lucie niet met zijn alter ego vereenzelvigen kan, daar mogen wij niet over het hoofd zien, dat hij toch zijn leven vermenigvuldigt met dat van zijn 'ideale' geliefde, - met een herinnering die hij niet heeft, maar die hij eenvoudig is.

Die herinnering is, in de woorden die Vestdijk Nol in de mond legt: 'het ongeneeslijke verdriet, dat nu mijn enige bezit geworden was, en dat ik niet eens meer zou willen missen.'

# 0 Nederlandse taal!

**R.A. Cornets de Groot**

**Over: Vondel, Huygens.**

**Bron: *Vlaamse Gids*, 57e jrg., nr. 3 (mrt 1973), p. 43-46/51.**

[p. 43]

1. *Vondel* / Ik weet niet of iemand ooit uit vrije wil zijn werk wel lezen zou: het lijkt te veel gevraagd. Onspeelbaar toneel, hoe zou dat leesbaar kunnen zijn? Neem de *Lucifer* bv.: daar is geen handeling in dat stuk! En toch - zou er vroeg of laat iemand niet tegen willen werpen dat ook bij Beckett 'handeling' een heel onzeker iets is? Maar dan - zegt men, Vondels problematiek is niet actueel! Nee, zegt een derde, tenzij je bedenkt hoe revolutionair het Godsplan nog is. Wordt daardoor de underdog Adam niet boven het Engelsdom verheven? Gedraagt Lucifer zich niet als de eerste de beste contra-revolutionair die in zijn conservatisme de status quo wil handhaven? En als hij nog lang niet uitgepraat is, komt er weer een ander die hem met een derde argument tegen de *Lucifer* vloert: 'Dat treurspel - zegt hij, 'is in weerwil van alle actualiteit geen spel van deze wereld'.

Er is een eind aan iedere redetwist. Al is het maar door een kreet uit nood.

2 Treurspeldichter / In hoever is zo iemand een *dichter*? 't Is maar een vraag om de dialoog over Vondel gaande te houden, een vraag naar het technische, zo lijkt het. 0 Nederlandse taal, waar zijn uw mysteries?

Zo komen we door een zinloze vraag een zinloos antwoord aan de weet, doordat we van bv. de *Lucifer* de mannelijke rijmwoorden beginnen te catalogiseren, om vast te stellen wat Vondel rijmtechnisch presteert. Het spel is ± 2190 verzen groot en daarvan heeft ongeveer de helft, ± 1090 verzen, een beklemtoond wordeinde. Van zulke wordeinden kent het Nederlands er 680; maar Vondel gebruikt er voor de *Lucifer* maar 128. En van dit aantal komen er liefst 50 in één paar rijmwoorden voor.

Zodat er 78 rijmklanken overblijven die vaker worden benut. Opvallend is de frequentie van de rijmklanken -eit (26 paar, -aan (24 paar) en -oon (15 paar en één trits).

Interessanter is het natuurlijk te weten dat Vondels vindingrijkheid teleurstellend lijkt: voor het wordeinde -oon produceert hij zes variaties: schoon, toon, geboon, gewoon, verschoon en hoon.

Bij minder vaak voorkomende wordeinden 1) is het aanbod van afwisselend materiaal nog kleiner; zie bv. de complete reeks op -il: wil ge-

[p. 44]

schil / wil geschil / wil geschil / ; en die op -em: hem stem / hem stem / stem hem / stem hem / stem hem /

Maar aardig is het te moeten vaststellen dat Vondel het woord *Lucifer* altijd laat rijmen op het doffer klinkende *star* (= ster). Wordt de vorm hier beïnvloed door het 'ideologische'?

Bekijk de volgende reeks, deze op -ent: gewend element / rent element / element inneprent / aangewend element / kent element / (ent kent / schent kent /). Op de tussen haken geplaatste rijmwoorden na, is de hele reeks afkomstig uit het eerste bedrijf, dat zich in hoofdzaak druk maakt om de schepping - de elementen.

Over rijmtechniek en ideologie gesproken: ook de volgende en voorlopig laatste rij mag

er wezen:

gelijk rijk / gelijk rijk / gelijk rijk / rijk gelijk / gelijk blijk / rijk gelijk / rijk muziek / rijk muziek / rijk ongelijk / muziek rijk / ongelijk rijk / rijk gelijk /. De rijmwoorden *muzijk* zijn uit het derde bedrijf afkomstig, waarin de stemming zweeft tussen blijheid en druk. In deze reeks is niet alleen het 'ideologische' maar ook het aristotelisch voorschrift dat de held tussen vroom en onvroom zwevend houdt, verantwoordelijk voor het hier zo verrassende woord 'muzijk'.

Een teleurstellend onderzoek? Toch treft éénmaal een trouvaille die 'dichterlijk' genoemd kan worden, t.w. in de rijmwoorden 'nimmermeer - bliksemspeer', met herhaling van de i-klank en de toonloze e op overeenkomstige, en herhaling van de m-klank op verdeelde plaats.

3. *Nu moet ghy Hofwijck sien*. Moet rijm ingewikkeld zijn om 'dichterlijk' genoemd te kunnen worden? Kleine tegenslagen mogen we niet tellen. Daarom - laten we, een overeenkomstig onderzoek instellen naar het rijm bij Huygens. Alleen omdat we het toevallig bij de hand hebben (in die mooie fotografische herdruk van *Servire*, door P.J.H. Vermeeren bezorgd), valt onze keus op Hofwijck. Het gedicht is ± 2840 verzen lang en ongeveer de helft ervan zal wel een mannelijk wordeinde hebben: 1420. Huygens kan met 119 verschillende wordeinden toe in zijn staand rijm: 11 minder dan Vondel. Van de wordeinden die maar in één rijmend paar voorkomen, tel je er bij hem 38 - dat is 12 paren minder dan bij Vondel.

Welke wordeinden komen er bij Huygens het vaakst voor?

Die op -aan: 39 paar.

Die op -eit: 24 paar.

die op -aar/t: 22 paar.

*Aan* en *eit* zijn bij beide dichters in ieder geval zeer produktief. Maar op -aar/t heeft Vondel 4 paar rijmwoorden; Huygens op -oon eveneens 4 paar (zij het met meer variatie dan bij de treurspeldichter: toon schoon / geloond gekroond / zoon toon / schoon troon /).

Rijmpjes met even weinig variatie als Vondel vertoont ook Huygens wel: op -il : stil wil / wil stil / gespil gevild /. Op -alk : wolk volk / volk wolk /.

Maar het zijn geen lange rijmpjes, behalve dan dit op -ijn, waarin 22 x zijn; 10 x pijn; 4 x schijn; 3 x mijn, 3 x wijn en de eens voorkomende woorden azijn, Trijn, lijn en Latijn.

In totaal 23 paar tegenover de drie paren bij Vondel (2 x schijn, 2 x kristallijn, 1 x zwijn). De klap op de vuurpijl levert het

[p. 45]

wordeinde -of. Ik geef u beide reeksen, eerst die van Vondel, dan die van Huygens:

I - stof hof / lof hof / lof hof / hof stof / stof hof / stof hof / stof lof / hof lof / lof hof stof / : 8 paren en een trits.

II - stof lof / lof stof / *verlof grof* / stof lof / hof of / stof lof / stof hof / : 8 paren, bij enige variatie in woordkeus.

Maar Vondels *Lucifer* speelt in de *hemelhof* en Huygens *looft Hofwijck*; Vondel houdt zich, om Adam, bezig met het *stoffelijke* - voor Huygens is alle ervaring en kennis *stof* tot dichten.

Bij gelijkheid van klank uit zich in deze reeksen toch ook verschil in betekenis.

Frappanter rijmpjes lenen zich voor een quizz. Van wie is 't ene rijtje op -eit en van wie het andere? En idem, bij het wordeind -ier.

I voorzienigheid  
gezeid  
tijd  
slijt  
leit  
verheid  
gierigheid

II majesteit  
eerbiedigheid  
kwijt  
zijt  
gewijd  
zijt  
tijd

geleid  
gezeid  
bescheid  
tapijt  
tijd  
bewegelijkheid  
leit  
kwijt  
verwijt  
strijdt  
zijt  
gepleit  
bescheid  
stevigheid  
hevigheid  
gerustheid  
gezeid  
zijt  
tijd  
gezeid  
barmhartigheid  
vreedzaamheid  
gezeid  
zijt  
kwijt  
geveid  
bescheid  
spijt  
tijd  
enigheid  
verbolgenheid  
rijdt  
altijd  
gerechtigheid  
ontzeid  
respijt  
kwijt  
verbolgenheid  
bescheid  
tijd  
kwijt

overwijd  
majesteit  
beleid  
tegenwoordigheid  
beleid  
verblijd  
nijd  
bescheid  
ongeduldigheid  
beleid  
wanschapenheid  
majesteit  
gehoorzaamheid  
wederspanningheid  
majesteit  
gerechtigheid  
onbescheid  
majesteit  
toegeleid  
heerlijkheid  
toegeleid  
dapperheid  
beleid  
verleid  
pleit  
gerechtigheid  
ondankbaarheid  
nederigheid  
beleid  
misleid  
wederspanningheid  
majesteit  
beleid  
majesteit  
ondankbaarheid  
majesteit  
onderscheid  
verleid  
onderworpenheid  
bijt  
strijd  
bestrijdt  
gewijd

I zwier  
vier (2)  
dier  
vier (2)  
fier  
banier  
saffier  
vier (2)  
vier (2)  
dier  
vier (2)

II hier  
getier  
bestier  
gesoupir  
getier  
hier  
papier  
hier  
papier  
fier  
vier (2)

hier

papier

[p. 46]

hier

banier

hier

banier

banier

laurier

hier

vier (2)

papier

Tot slot, voor ons aller genoegen, een rijtje op -iep, waarvan u de auteur zó raden zult:

riep

schiep

schiep

riep

diep

schiep

4. Blijkbaar (we komen terug op de vraag uit de aanhef van § 3) hoeft rijm niet ingewikkeld te zijn, om aanspraak te maken op het predikaat dichterlijk. Het kan zelfs heel eenvoudig wezen.

In de *Lucifer* troffen we het niet aan, maar in *Hofwijck* zagen we wel 20 gevallen van rijk rijm.

Een paar voorbeelden:

2666 *Een Meisjen tusschen moy en lydelick van aensien,  
Daer in sich Moeders deughd ontwijffelick laet aensien*

of:

1 *(De groote Webb is af; en 't Hof genoegh beschreven:  
Eens moet het Hofwijck zijn. Wie kent den draed van 't leven,  
hoe kort hij is, hoe taeij ?) de snaer die heldste luytdt  
Scheid d'eerste menighmael van leven en van Luyt...*

Van deze kwaliteit, twee eendere klanken met tweemaal andere zin, is Huygens' rijke rijm praktisch altijd. En indien niet - maar dat zijn uitzonderingen - dan tut hij het rijm tot dubbelrijm op, en redt zich uit uw zwakheid, o Nederlandse taal!

1637 *(De Zee is niet diep, wij 'n keuren op' end' op)  
Wat van haer maecksel is, en waerse 't Sout van daen heeft,  
Wat datse vande Son, wat datse van de Maen heeft...*

of

1769 *(Soo voerick mit men Pleun: wat had ick s'op epast,)  
Eer 't ja-woord schuyven wouw: dan wouwse, maer sen sou niet:  
Die molen liep rondom: dan souse, maer sen wouw niet...*

Daar is geest in zijn rijm. En poëzie. En gecompliceerdheid die voor die van 'nimmermeer /bliksemspeer' niet onder hoeft te doen.

5. *O barse zanger*: woorden waar Focquenbroch Huygens mee kritiseert. De 17e-eeuwse termen beloven veel, als je Vondel en Huygens tegenover elkaar plaatst: hoogdravendheid tegenover spitsigheid van denken en van taal.

Wat zijn de hedendaagse synoniemen? Absoluut tegenover relativerend? - stringent tegenover probabilistisch? Misschien beide; maar de eerste termen zouden dan betrokken moeten worden op de inhoud, de laatste op de vorm, hoewel...

Spitsigheid van geest is eerder een aforistische kwaliteit, spitsigheid van taal een epigrammatische; dus is het eerste aan het filosoferen, het laatste aan het dichten zeer verwant. Die synthese van beide genres gaf Focquenbroch reden tot kritiek:

*Hoe droevig komt het, hoe onnozel en hoe smal,  
Als men de gaaf niet heeft van iets in dicht te zeggen,*

[p. 51]

*Tenzij men t' stadig weer met ondicht uit moet leggen?*

Inderdaad, Huygens had zijn ideeën, en al wat hem voorzweeft, daar legt hij het ook op aan. Niettemin is het niet het 'ideologische' dat hem het scenario voor zijn lang gedicht ingeeft; daarvoor is veel eerder het toeval (of laten we spreken van: de logica van de poëzie) verantwoordelijk, waardoor het ideologische zich naar zijn bestemming voeren laat:

*Wij lijden van den Rijm, al dat het Schip in Zee  
Van vloed en ebbe lijdt: wij leggen 't op de ree,  
De ree van Reden aen...*

Onberekenbaarheid die de Rede richt: dat schenkt Vastaerts poëzie die voor het verstand zo onvaste, maar klare raadselachtigheid.

# O Nederlandse taal! (2)

**R.A. Cornets de Groot**

**Over: Vondel, Tollens, K. Schippers, Jan Hanlo.**

**Bron: Vlaamse Gids, 57e jrg., nr. 4 (april 1973), p. 37-39.**

[p. 37]

6. *Lucifers grootheid*. Natuurlijk zijn deze kwaliteiten volstrekt onbruikbaar in een treurspel; het was niet fair de Lucifer met Hofwijck te willen vergelijken. Vondel is immers gebonden aan zijn bijbelse stof, aan zijn Aristoteles, aan zijn engagement! Hij zal, omdat hij nu eenmaal ook de 'boven' natuur te imiteren had, zijn toevlucht tot directer aansprekende taal genomen hebben. Bij hem moet je niet kijken naar het rijm, maar naar wat hij doet met het vers. De *Lucifer is*, naar voorschrift, in alexandrijnen geschreven, d.i. in 12-lettergreppige verzen, die de neiging hebben in twee vershelften van 6 uiteen te vallen. Maar Vondel goochelt in die vershelften, doordat hij een nieuwe zin niet altijd op de zesde lettergreep begint:

*1 Mijn Belial ging hene op lucht en vleugels drijven  
Om uit te zien waer onze Apollion magh blijven.  
Vorst Lucifer zondt hem, tot dezen toght bequaem,  
Naer 't aertrijck, opdat hij eens nader kennis naem'  
5 Van Adams heil en staet, waerin d' Almogentheden  
Hem stelden.*

In een tragedie moeten, terwille van het realisme, maat en rijm ongezoekt klinken: door dit soort ingrepen en door bv. het enjambement (vs. 5).

Vondel heeft het door de vorm die hij koos, doodeenvoudig moeilijker dan Huygens. Volop dichter is hij - in de *Lucifer* - in de verzen 1759/1782, waarbij de verseinden met een o-klank (als in *wordt/kort*) opvallen. Die klank komt in dit fragment 39 x voor, waarvan 10 x op een verseind. In dit gedeelte is het dat Uriël verslag doet van het hoogtepunt in de strijd tussen Michaël en Lucifer. In dit gedeelte ook is Vondel eerder dichter dan *treurspeldichter*. Zoals men weet.

7. *Sonatines door het open raam*; om allerlei redenen dacht ik bij de lectuur van deze poëzie van K. Schippers aan 'Neerlands geliefde zanger' - Hendrik Tollens. Waarom in Godsnaam?

Maar dit is dada door Tollens heen gestampt: die aandacht voor de naamloos kleine emotie waar Tollens alleen maar pathos voor op weet te brengen.

8. Ik zoek die bundel op van Tollens' verzameld werk en rol van de ene verbazing in de andere: er is niets,

[p. 38]

werkelijk niets, wat aan die *Sonatines* zou doen denken. Maar hoe die verbazing te beschrijven als je in zijn bundel *Liedjes van Matthias Claudius* het volgende tegenkomt:

*Voor mijn hond*



*Alard is dood. Een traan ontsprong mijn oogen,  
Toen hij de zijne sloot;  
Ik schaam mij 't niet; ik ben bewogen:  
Alard is dood.  
Hij hing me aan 't lijf; hij kleefde me aan de kleeren,  
Hij kwispelde aan mijn zij!; Nog stervend sloeg hij menig keeren  
Het brekend oog op mij.  
Hoe dikwijls lag hij naast mij op de zoden  
Aan gindschen eik, als ik, de stad  
In 't vreedzaam avonduur ontvloden,  
Te peinzen en te mijmeren zat!  
'k Wil aan dien eik voor hem een grafterp stichten:  
Hij heeft die eer verdiend.  
Beschijnt hem minzaam, hemellichten!  
Hij was mijn trouwsten vriend.*

9. *Hanlo*. Van K. Schippers naar Jan Hanlo is een stap. Maar van Hanlo naar Tollens ook:

*Hond met bijnaam Knak  
God, zegen Knak  
Hij is nu dood  
Zijn tong, verhemelte, was rood  
Toen was het wit  
Toen was hij dood  
God, zegen Knak  
Hij was een hond  
Zijn naam was Knak  
Maar in zijn hondenlichaam stak  
Een beste ziel  
Een verre tak  
Een oud verbond  
God, zegen Knak*

Verwantschap. Maar zo begin je toch ook te vermoeden dat de neo-romantiek een veel breder gebied inneemt dan je geneigd was te geloven.

Daarbij komt nog de aandacht voor het jonge kind. Verwantschap, nu in het metrische (maar toch ook: dat jonge!):

*Triomf! triomf! hef aan, mijn luit, bij Tollens. En bij Hanlo:  
Een paal! een paal! zo las het kind.*

Het pathos lees je bij Tollens niet af aan de woorden triomf-triomf, maar aan de volumineuze klanken in het woord *aan*; op overeenkomstige plaats heeft Hanlo daar het bescheidener klinkende *las* staan.

10. *Avant garde in een tuin bij Bergen*, heet een van de gedichten uit Schippers bundel:

*Vandaag zijn Diana en Bianca  
de eersten die op blote voeten  
in het gras lopen*

En in Tollens' *Liedjes van Matthias Claudius* staat een gedicht *In de meimaand*:

*Duizend bloemen lagchen me aan,  
Wieglen voor mijn schreden!  
Adam zag geen schoon er staan  
In zijn zalig Eden.*

Ach, als je maar zoekt...

11. Nog een citaat uit Schippers' bundel:

Zonder titel 3

Ik ziet op een tafel (*geschreven toen ik op een stoel zat*)

waaraan hij de volgende aantekening verbindt:

'Het kan voor de lezer interessant zijn om na te gaan in welke posities hij het gedicht leest. Als hij die noteert, krijgt hij een aantal altijd met

[p. 39]

een bepaalde omgeving verbonden lichaamshoudingen, waarin het mogelijk is een boek te lezen'.

Schippers wijst graag en welbewust naar een buitentekstuele realiteit. Zo gaat dat met zijn poëzie, 'woorden die vragen om muziek' (p. 21). En dan is daar toch Tollens weer:

*Wie te bang, te loom van bloed,  
Adem heeft noch stem,  
Roer' mijn koude zangen niet:  
Zij zijn dood voor hem.*

'Gedichten bij partituren van Clementi, Kuhlau en Lichner', noemt K. Schippers zijn *Sonatinen*. Gedichten dus, bij muziek die je wel onthouden moét, omdat je, vanwege het sentiment, nog heel precies weet, waar je die voor het eerst hoorde.

11. *Retoriek* is de verzameling van alle afwijkingen van gewone zinsvorming, ter bereiking van een bepaald effect. Omdat Schippers het woord 'zin' als synoniem van het woord 'regel' gebruikt, kunnen we het volgende wel als retoriek beschouwen:

*een woord aan het eind  
van een zin afbreken  
op de plaats waar  
je niet zeker was of er  
een koppelteken moest komen*

12. *Retorische vraag*. 'Moet je lopen?' is een vraag naar ja of nee, en de uiting heeft dan ook de vragende woordorde: persoonsvorm, onderwerp, bepalingen.

Een zin als 'Moet je horen!' vertoont dezelfde constructie, maar een keuze uit antwoorden is hier onmogelijk. Waar ligt dat aan?

Misschien zou je denken dat het geen vraag is, maar een geval van inversie, zoals ontstaat wanneer je een zin met een bepaling begint: 'Dat moet je horen!' Het is precies het soort redenering van wie, in het nauw gedreven, zijn toevlucht neemt tot zelfbedrog. De vorm 'Moet je...' blijkt inleiding tot een retorische vraag, wanneer het open veld wordt ingenomen door een werkwoord dat een actie van een zetting of van een functie van de geest aangeeft: bv.

Moet je horen

zien

voelen

doen

geloven

nagaan

je voorstellen, etc.

Andere werkwoorden maken de uiting tot een vraag naar ja of nee: Moet je zwemmen,

slapen, liggen, gaan?

Ergo: 'Moet je horen' is niet ontstaan uit: 'Dat moet je horen'; immers, 'Moet je luisteren' is niét zo ontstaan.'

De ronde, zuivere klankkleur van een orgel moet je horen.

De charme van deze tekst berust op de afwijking (in de tweede zin) van de gewone zinsvorming, waardoor een insinuerend betekenisverschil wordt bereikt, dat het oorspronkelijk retorische karakter van de uitdrukking weer in het bewustzijn brengt. Spitsigheid van taal, en het onbevredigende van niet te doorzien wat je ziet!

(1) weinigbelovende wordeinden, bv. -eugd, liet ik buiten beschouwing.

(2) vier = vuur

# O Nederlandse taal 3

**R.A. Cornets de Groot**

**Over: Lucebert, 'Ballade van de goede gang', in: *Verzamelde gedichten*, Amsterdam, 2002, p. 22-23.**

**Bron: *Vlaamse Gids*, 57e jrg., nr. 6 (juni 1973), p. 37-45.**

[p. 37]

De naam Lucebert bevat, zoals iedereen zo langzamerhand wel weet, een tweetalig raadsel: luce = bert = licht. Maar de naam zinspeelt op die van de gevallen engel Lucifer, en zo zijn in deze naam het schone (licht) en het lelijke (duivel) innig verbonden. Is zijn naam een symbool daarvan, dat de drager afstand doet van geijkte ethische en esthetische normen? Men zou het misschien aan zijn dichtkunst kunnen zien, bv. aan het gedicht

*Een wijze vrouw beleerde een wijsgeer*

*een wijze vrouw beleerde een wijsgeer  
ik leer een vrouw de wijsheid  
die ik begeerde als wijze  
dorst aan haar lust te lessen*

*ik leer haar armen draven  
door een huid van huilen  
bloemen van water rapen*

*ik leer mij in haar doven  
en stromend boven komen  
een balans van handen  
een oven van vliegend lopen  
en vallend handelen*

*zij opent haar kabbelend boek*

[p. 38]

*ik wandel en wankel en weet  
het weten op iedere hoek  
houdt een anker gereed  
maar ik lees mee met haar boek en verander  
wij veranderen in elkaar*

Het is duidelijk dat dit gedicht berust op Socrates' verhaal in Plato's Symposium, waarin hij van Diotima te horen krijgt wat het wezen van Eros is. Idealistisch bedoeld - d.w.z. strevend naar het absoluut schone, ware en goede is het zeker niet.

Wat is volgens Diotima kenmerkend voor Eros?

Ik haal die typering graag aan: 'ten eerste is Eros altijd arm en lang niet zacht en schoon, zoals de meesten menen; hij is hard en vervuild en ongeschoeid en dakloos, altijd op de grond slapend zonder deken, zich neerlegend voor de deuren en op straat

onder de blote hemel; hierin heeft hij de natuur van zijn moeder, levend in gebrek. Maar naar de aard van zijn vader belaagt hij het schone en goede; mannelijk en altijd voortvarend en heftig; een geducht jager, altijd listen wevend, strevend naar inzicht en vindingrijk, wijsheid zoekend het gehele leven door; een machtig tovenaer en gifmenger en sofist. Zijn natuur is noch onsterfelijk noch sterfelijk; op dezelfde dag bloeit en leeft hij het ene ogenblik, het andere ogenblik sterft en herleeft hij weer zodra hij door de natuur van zijn vader weer kracht krijgt. Maar het verworvene ontglipt hem steeds opnieuw, zodat Eroos nooit arm en nooit rijk is.

Tussen wijsheid en onwetendheid staat hij in het midden.

Eroos' typering door de wijze vrouw lijkt me een mooie karakterisering van Lucebert zelf, in de tijd dat hij zonder dak boven zijn hoofd, rondzwierf in Amsterdam. Uit die tijd dateert trouwens dit gedicht, en er is weinig verbeelding voor nodig, om aan te nemen dat Lucebert zichzelf herkende in deze woorden.

*Anders anders bekend maar herkend toen  
zij mij lucebert noemde diotima mij*

schrijft de dichter in een ander gedicht, dat straks nog even ter sprake komt.

Maar vooral om andere redenen is deze typering zo raak voor Luceberts persoonlijkheid. Want nog voor Diotima Eroos schetste als "Tussen wijsheid en onwetendheid staat hij in het midden", had ze hem al "een groot demon" genoemd, d.i. "tussen sterfelijk en onsterfelijk in".

Welnu, indien de naam Lucebert zinspeelt op het licht en op de gevallen engel, dan staat de drager ervan tussen wijsheid en onwetendheid, tussen sterfelijk en onsterfelijk, en is hij, naar maniëristische maatstaven gerekend een "groot demon".

Beschouwt de dichter zichzelf ook als een groot demon? Want natuurlijk gaat het daarom - en niet om wat wij ervan vinden. We hebben behoefte aan een uiting van Lucebert zelf, die onze visie bevestigt, - en die vinden we ook in de laatste strofe van het gedicht waarvan ik zojuist de eerste regels citeerde, en waarop ik terug zou komen. Als u zich herinnert op welke wijze Diotima de demon Eroos tekende, dan zult u veel daarvan terug horen in het volgende fragment:

[p. 39]

*zingende steeds, maar zinloos, wijl geen nest meer  
en geen blijvend genoeg van node, want naakt,  
want arm zijn is rijk in deze, de pruilende tijd,  
waar het markten gemis ons nog heftig betwist.*

Dus: Lucebert een demon! Maar let op: zijn derde bundel noemde hij niet voor niets *Van de afgrond en de luchtmens!* Die luchtmens is natuurlijk de demon, maar... in die afgrond die de wereld is, leeft ook de machteloze, aan de aarde gebonden mens, de vleesmens om zo te zeggen. Lucebert is beide in een: een eenheid der tegendelen. Met het voordeel dat hij de realiteit nu eens met de ogen van de luchtmens zien kan, dan eens met die van de vleesmens; dat hij nu eens deel heeft aan een hemelse, dan weer aan een aardse werkelijkheid. In de volgende strofe beziet hij zichzelf met aardse ogen:

*soms traag sochtends zie ik  
tussen het haastig trillen van het licht  
mijn eigen stilstand in de lucht*

De vleesmens ziet hier de luchtmens. Maar ideaal is het pas als lucht- en vleesmens samenvallen, en aan hemels en aards leven uitdrukking kan geven. Luceberts poëtisch credo luidt dan ook:

*Ik tracht op poëtische wijze  
dat wil zeggen*

*eenvouds verlichte waters  
de ruimte van het volledig leven  
tot uitdrukking te brengen*

waarmee gezegd wil zijn dat de waters in hun diepste duisternissen het hemels licht weerkaatsen en aldus het hemels en werelds leven van demon en vleesmens in eenvoud, in enkelvoudigheid, samen brengen.

Hier blijkt het narcistisch karakter van de demon. Doordat hij eigen schoonheid in de aardse natuur weerkaatst ziet, wordt hij door die afglans van hemels licht in de diepte, de duisternis, de materie, aan- en toegetrokken.

Om nu de mythe van de demon verder uit te diepen, moeten we aannemelijk maken dat Lucebert op de hoogte is van bepaalde gnostische ideeën over het menselijk bestaan.

Natuurlijk wijst een titel als *Apocrief* in die richting. Zorgvuldige lezing van zijn poëzie toont aan dat hij de mens ziet als een uit vrije wil naar de aarde afgedaalde engel.

De nieuwsgierigheid van die engel trok hem naar het aardse, en naarmate hij zich meer en meer van het goddelijke verwijderde, nam hij meer en meer in stoffelijkheid toe, tot hij, op aarde terecht gekomen, een lichamelijke gestalte aannam. Ik citeer uit het gedicht *De amsterdamse school* een kort fragment:

*want meneer ik ben een engel  
die zich in deze eeuw in de hemel verveeld heeft  
die naar de aarde afdaalde  
die daar verveeld het onvolledig leven meeleeft  
en die deze verveling volledig liefheeft*

Opvallend is in dit citaat de term "het onvolledig leven". Maar die woorden hebben dan ook betrekking op alleen maar het aardse leven. Moeilijker te

[p. 40]

verklaren is het begrip "verveling"; niet omdat ik me niet voorstellen kan dat een engel in de hemel zich niet vervelen zou, maar omdat blijkt dat hij zich op aarde niet minder verveelt dan ginds in den hoge!

De oplossing moeten we misschien zoeken in de etymologie van het woord. Het betekent in feite: vermenigvuldiging. Als we willen weten hoe die betekenis in de gnostische visie past, moeten we erachter zien te komen hoe het licht in de duisternis gevangen wordt gehouden. De duisternis dan, is bezeten van hebzucht om het Licht voorgoed voor zich te houden, door er zich mee te vermengen. Wanneer we bedenken dat de vermenging van de goddelijke kern met de materie neerkomt op een toename aan lichamelijkheid, dan is die verveling in ons fragment op te vatten als deelhebben aan de veelheid der aardse verschijnselen. Verveling is, in deze vertaling van het woord, synoniem met vergruizeld zijn. In die zin opgevat kan men het fragment als volgt parafraseren:

*want meneer ik ben een engel  
die zich in deze eeuw in de hemel verdeeld, gesplitst heeft  
die naar de aarde afdaalde  
die daar vergruizeld het onvolledig leven  
meeleeft  
en die deze vergruizeling volledig liefheeft*

Ik zal nu proberen het gedicht *Ballade van de goede gang / een oud lied* door te lichten. Dat is lang geen eenvoudig gedicht, en dat is dan ook de reden waarom ik er wat langer stil bij wil blijven staan.

Het gezichtspunt dat in de eerste strofe wordt ingenomen, is dat van de vallende engel, die in grote vaart de zon voorbijsnelt, en die, de aarde meer en meer naderend, de rivieren naar de horizonten wijken, "vallen" ziet:

*weer vallen de zon en de seine  
De nijl en de elbe voorbij  
Duisternis. De duisternis  
vermaakt en vermorzelt mij*

De laatst geciteerde regels wijzen op de vermenigvuldiging, de verveling, die de aardse natuur eigen is. Maar de verveling, de vermorzeling verveelt de dichter niet: hij zegt: de duisternis vermaakt mij, al is het natuurlijk waar, dat het woord vermaakt in deze zin nog een andere betekenis heeft.

Voor ik de tweede strofe aan de orde stel, nog even iets over de titel, *Ballade van de goede gang*.

In het hoogovenbedrijf onderscheidt men bij de bereiding van ijzer de zgn "goede" gang van de "ruwe". De goede gang produceert nl. ijzer met een voldoende koolstofgehalte. De weg die de vallende engel gaat, wordt met die goede gang vergeleken, waardoor dan ook de woorden "de duisternis vermaakt en vermorzelt mij" tweezijdig te duiden is. De val is een louteringsweg.

De tweede strofe.

In de gnostische opvatting is het lichaam het graf van de ziel. Ook een naam, ook een masker houdt het wezen van de drager ervan verborgen op een wijze, die dat wezen anderszins ook weer openbaart.

*Vermaak en vermorzel mij  
Zoals mij mijn namen*

[p. 41]

*Mijn maskers en graven zijn  
Ik ben goed voor de grond*

De laatste zin "Ik ben goed voor de grond" bevestigt dat:

ten eerste: de materialisatie de engel deel doet hebben aan aards leed, en aan de sterfelijkheid die het lichaam ingeschapen is,

ten tweede: dat hij zijn bestemming bereiken zal, zijn *grond*, de grond van zijn ziel, die achter de maskers en namen schuil gaat. De derde strofe heeft formeel een logische bouw. Maar binnen de gnostische denkwijze is ze ook materieel logisch.

Wijn, zoals men weet, verdooft. De gnostieker ziet in de wereldse schijn, die over het wezen der dingen een waas van bedriegelijkheid heeft gelegd, een gelijkenis met de door wijn veroorzaakte zinsbegoocheling. Nu is het duidelijk dat wie beneveld is, stuurloos is, - als een blad in de wind. Maar dat is nu eenmaal de weg van een gevallen engel:

*Ben ik goed voor de grond  
Ben ik goed voor de wijn  
Ben ik goed voor de wind  
Ah  
Laat mij donker en dronken zijn*

De laatste regel hier bevat een klankspel - donker/dronken -, een spel dat in de volgende strofe verder wordt uitgebouwd.

*Donker en dronken zijn  
Soldatenjargon op de maat  
Van de dansende bah-bah-baal  
Jurgen jurgen ik ben een orgel*

Het spelletje bestaat uit de afleiding van woorden uit een gegeven klank, bv. "jargon/jurgen/orgel" - met in het laatste woord een terugwijzende associatie naar "dronken orgel".

De werkwijze is natuurlijk aan het rijm zeer verwant. Evenals bij het rijm hebben we immers ook hier te doen met onvoorziene creaties, die aan klankverbindingen te danken zijn.

In die zin, maar natuurlijk ook binnen de gegevens van het gedicht is "donker en dronken zijn" creatief. De opgave is om in een milieu dat tot ontbinding voert, en dat tot destructie uitdaagt, toch constructief werkzaam te zijn.

Legt de laatste regel van deze strofe ook een verbinding met de volgende, zoals dat bij de andere strofen het geval was?

Na "Jurgen jurgen ik ben een orgel" in strofe 4 vervolgt de dichter de vijfde strofe met "Ik ben een keizerpijpje". N.m.m. duidt deze benaming een orgelpijp aan, een van de zgn. prestanten, grote, vooropgeplaatste orgelpijpen. In het Duits noemt men zo'n pijp een "Prinzipal". Ook deze strofe geeft een spel, dit keer met getallen en klanken:

*Ik ben een keizerpijpje  
En geef niet 7 maar sla 8  
Sla 8erover in de slaap  
Nu en in het uur van mijn dood*

Slaap. Dit is in de gnostieke visie een zwaar geladen begrip, een synoniem voor het leven op aarde, en dus de tegenstelling van "kennis": de kennis van God. In het gnostische denken is immers deze wereld de plaats in gaan nemen van de onderwereld, het rijk der doden, d.i. het rijk van wie weer

[p. 42]

tot hoger leven moet worden gewekt. Die onderwereld is bij Lucebert de afgrond waarvan hij in zijn derde bundel *Van de afgrond en de luchtmens* spreekt. De gevallen engel zegt in de zojuist geciteerde strofe dat hij alert is (ik sla 8); tegelijkertijd is hij de gevangene van slaap en dood. In deze strofe hebben we het scharnier, waarlangs de stemming van vermaak *om* en *in* het aardse, van vreugde om orgelmuziek, dronkenschap en duisternis, omslaat naar een zich bewust worden van de werkelijke situatie, waarin de engel gevallen is. Dit bewustwordingsproces uit zich, blijkens de vlg. strofe in het dichterschap:

*Nu en in het uur van mijn dood  
Kun je me achterover lezen  
Een vlooiënkeesje in de schoot  
Der gemeenteriolering.*

De woorden "Kun je me achterover lezen" hebben natuurlijk betrekking op het gedicht, dat in de daarop volgende woorden: "Een vlooiën keesje in de schoot / Der gemeenteriolering" wordt getypeerd. Wanneer u weet, dat *keesje* een dysfemisme is voor vrouwelijk geslachtsdeel, en wanneer u ziet dat Lucebert de woorden lezen en keesje zo dicht bijeen plaatst, dat er maar weinig hoeft te gebeuren of men leest vs. 2 als: "Kun je me achterover *kezen*", dan is de conclusie dat het gedicht hier met een meisje of vrouw vereenzelvigd wordt niet meer te vermijden. Lucebert vereenzelvigt vaker zijn gedicht met een meisje, zonder daarbij altijd sterke taal uit de weg te gaan. In het gedicht *Haar lichaam heeft haar typograaf* eindigt hij met

*Maar mijn ontwaakte vinger leest  
het vers van je tepels venushaar je leest*

Van de nu volgende strofe af komt de engel in steeds dieper lagen van de materie terecht. Zo worden de hierboven al eerder geciteerde woorden "Ben ik goed voor de grond" bewaarheid:

*Der gemeenteriolering!*



*God geef mij wat water  
Ik ga de vuile rivier  
het levende water zijn*

In één beweging door identificeert de engel zich hier met de vuile rivier en met het levende leven - een term die natuurlijk tegengesteld is aan het aardse leven, dat je in gnostische termen de dood, of het dode leven zou kunnen noemen. We zullen in de volgende strofe zien dat de engel de logische consequentie trekt uit de creatieve zelfwerkzaamheid van het woord. Immers, als de engel het levende leven *is*, dan kan het niet anders, of hij is ook identiek met Jezus, die trouwens, evenals hij op aarde neerdaalde om de mensen uit de dood op te wekken. In de achtste strofe is de wens "God geef mij wat water" in vervulling gegaan; de dichter ziet er zichzelf in de gedaante van Jezus, t.w. in een wel zeer menselijke houding:

*Zijnde het levende leven  
Leest Jezus de urinoir  
Daar staat wat wens en waar  
Is menselijk beschreven*

[p. 43]

Opdat u niet al te snel van dit onthutsende beeld bekomen zult, citeer ik meteen de negende strofe:

*Een menselijk beschreven  
En wenselijk is god  
Hij rijst uit de urine  
Welriekend embryo*

U ziet het. Jezus leest uit de schuttingwoorden in de urinoir het ware woord. Hij watert: een beeld voor de val uit het licht en in de materie. En uit die urine rijst god welriekend en embryonaal op. De materie verdwijnt in het riool, het gewichtloze ontstijgt: een beeld voor de wederopstanding van de gevallen engel.

De tiende strofe is een kort gebed. God wordt aangeroepen met de woorden "Welriekend urinedier", en direct daarop volgt het verzoek:

*Welriekend urinedier  
Vermeng met de vissen  
Vermeng me met de mensen  
Vermeng met de maden*

Opnieuw wordt hier de idee van de verveling, de vergruizeling van belang. En het verzoek gaat uiteraard in vervulling: via de urinoir komt het levende water in de riolering, waar waarden geen opgeld meer doen, waar dus het onderscheid tussen vis - dit oudste der christelijke symbolen - en mens evenmin gemaakt wordt als het onderscheid tussen mens en made; dit laatste onderscheid werd trouwens al door Calvijn opgeheven, en in de Nederlandse literatuur met steeds nadrukkelijker retoriek tot ver in de 18e eeuw toe. Deze identifikatie naar beneden toe is overigens helemaal niet als tegenstelling tot de identifikatie naar boven toe - van vuile rivier, via het levende leven naar Jezus - bedoeld. Zij dient om het evenwicht te herstellen: wie Jezus is, is ook een made. Voor de engel die mens geworden is, zijn hemel en aarde, luchtmens en afgrond, hoog en laag gelijkwaardig geworden, van het moment af dat die engel zich realiseert, dat hij zich over de aardse waan geen illusies hoeft te maken.

Vandaar de volgende strofe:

*Vermeng me met de maden  
Met de staten generaal*

*Mijn mond maakt ook de taal  
van stamelen tot magistraal.*

Niet om waarden gaat het, maar om functies. En een functie van kunst is het de materie zo te schikken, dat zij de ziel tot uitdrukking brengt. Wanneer Lucebert zegt:

*Mijn mond maakt ook de taal  
Van stamelen tot magistraal*

toont hij hoe zijn dichterschap functioneert.

In een ander gedicht dat zijn tekenkunst typeert, zegt hij bijna hetzelfde in de woorden "Van majuskel tot inktvlek".

Het gaat erom het stamelen en het vlekken artistiek te beheersen. In weer een ander gedicht zegt Lucebert:

*Daarom streeft niet de meester  
maar geeft meesterschap aan de onmacht*

regels die verwant zijn aan Goethes woord, dat de meester zich in de beperking toont. U ziet hoe het experiment hier de hand reikt aan het klassieke.

De twaalfde strofe kost wat verbeelding:

[p. 44]

*Magistraal vaart als een haai  
Mijn spraakorgaan over de oceaan  
En aarde zijn kaken kraken  
En vermalen mij*

In proza vertaald staat hier dat het spraakorgaan van de gevallen engel magistraal als een haai over de oceaan en aarde vaart, en dat de kaken van die haai de engel vermaken en vermalen. Dat klinkt als onzin, maar alleen zo komt de vermenging van de engel met de vissen en de mensen tot stand.

De dertiende strofe zet in met de regel "Wij vermaken en vermalen mij", waarmee opnieuw het deel hebben aan de veelheid aan de orde komt. Maar ditmaal is het niet de duisternis die de engel verdeelt: het is de engel zelf. Dit is dus een zelfoffer, niet ongelijk aan dat van Christus. En een zelfoffer is altijd een afstand doen van het verstokte Ik opdat een nieuwe Adam geboren kan worden. Ter bevrijding van de fysische kledij die het gevallen licht gevangen houdt, moet de materie vergaan. N.m.m. staat het begrip "calorieën" hier voor het licht, de ziel die in het lichaam is ingevleesd:

*Wij vermaken en vermalen mij  
Hoeveel calorieën waarde  
Ben ik gebaard en geboren  
Mij goed te horen braden*

Verrassend is dan dat de volgende strofe begint met: "Om u goed te horen braden". Maar de mensen die niet in het bezit zijn van de kennis van God zijn lotgenoten van de engel. Zijn lot is het hunne. Om hen dat te openbaren offert de engel zijn Ik. Deze opvatting van een dichterschap in dienst van de mensheid is tragisch:

*Om u goed te horen braden  
Bak mij te middernacht  
Ik blaas dan taptoe toe  
Als een zalige heilsoldaat*

In de voorlaatste strofe vindt de bevrijding uit de materie plaats, en in de laatste wordt getoond dat de goede gang in feite een verbrandingsproces is, een spijsvertering immers. Niet alleen is voor de engel het aardse leven een spijs der ziel, de goede gang, dit keer in de termen van het hoogovenbedrijf genomen, levert ook spijs, nl. gesmolten metaal, grondstof voor gietwerk. Ik citeer de beide laatste strofen zonder verder commentaar;

*Als een zalige heilsoldaat  
Beer ik weer onder de grond  
Van u mijn uitgezogen mond  
Maar knijp mijzelf weer vrij  
En ben de spijsvertering rond*

*Zijn wij de spijsvertering rond  
Wij zijn der spijsvertering grond  
Creëren met een gulden mond  
Een artistieke morgenstond*

*Maar niet als de stadsreiniging ons vond*

Sta me toe hier samen te vatten tot welk inzicht we eigenlijk gekomen zijn. Allereerst zien we dan Lucebert als een demon optreden; in die hoedanigheid kunnen we hem met de luchtmens vereenzelvigen. Als deelhebber aan het aardse en onvolkomen leven hoort hij veeleer de afgrond toe. Het is zijn bewustwording van de werkelijk menselijke situatie, die hem de wereld als schijn, Maya, doet zien, en dat maakt hem tot gnostieker; iemand die als mens kennis van het hogere heeft, en die dus deel heeft aan de wereld

[p. 45]

en aan dat wat niet van de wereld is. Hij leeft in een grensgebied: tussen wijs en onwetend, tussen sterfelijk en onsterfelijk: als een groot demon. En hij bewaakt dat gebied: de reeks omhoog - de vuile rivier het levende leven dat Jezus is - wordt in balans gebracht door de reeks omlaag, waarin de engel zich vermengt met vissen, mensen en maden. Zo kunnen we zeggen dat de goede gang een louteringsweg is voor de engel die viel - niet om kwaad te stichten, maar om goed te doen; niet om de materie te verachten, maar om haar waarde te schenken door een functioneel gebruik ervan; niet om het hogere te vernederen, maar om er de spiegel in te zien van het eigen ik, dat niet met minachting bekeken wordt, zoals de mode blijkbaar wil.

Om het ethische karakter van Luceberts poëzie te onderstrepen, laat ik hier het gedicht Droom volgen. In het begrip droom mogen we dan gerust een synoniem voor de bewustwording zien, van de engel die op aarde viel en die er daarna op de juiste, nl. zijn *eigen* wijze zijn grote werk volvoerde:

*Droom*

*kilian heeft de ogen gesloten  
water heeft hij begraven hij kreeg een steen  
wind heeft hij verdrongen hij kreeg een grot  
vuur deed hij verdampen en duisternis kwam*

*'al mijn deuren worden schepen  
en drijven voor mijn handen uit  
mijn gangen zijn golven en mijn spiegels  
klippen met gillende klappende vissen daarop  
aan mijn drijven komt geen einde*

*duiven turen door de brievenbus  
ik word bewaakt door blinde bladeren rond mijn lichaam  
maar aan mijn drijven komt geen einde'*

*water heeft hij uitgedragen rivieren ontving hij  
wind heeft hij geblazen hij hoorde zijn lied  
vuur ontstak hij en zijn dag brak aan*

*kilian heeft de ogen geopend*

Ongetwijfeld is de droom de grenssituatie waar ik het over had: het rijk waar men engel is en mens tegelijk, het gebied dat deze wereld verbindt met het oord dat niet van deze wereld is; het midden dat even ver van de afgrond als van de hemel verwijderd is, maar dat inmiddels beide verbindt. Het is het "intussen" waar de visser van ma yuan rust vindt, het water dat in zijn diepste duisternissen het hoogste licht weerkaatst en daardoor hemel en aarde in eenvoud samenbrengt. Het is het punt waar luchtmens en vleesmens samen vallen, waar dus de een de ander realiseert. Ik besluit daarom ook met dat gedicht:

*Visser van ma yuan*

*onder wolken vogels varen  
onder golven vliegen vissen  
maar daartussen rust de visser*

*golven worden hoge wolken  
wolken worden hoge golven  
maar intussen rust de visser*

# De stuurman aan de kant

**R.A. Cornets de Groot**

**Trefw.: literaire kritiek.**

**Bron: *Vestdijkkroniek*, nr. 2 (aug 1973), p. 58-59.**

[p. 58]

POLEMIEK

Prachtig dat het weer es gezegd is.

B - Hoe bedoel je?

A - Dat het gaat om de vraag of een roman in de ik- of hijvorm geschreven is!

Weinig is van meer belang, vind ik.

B - Hohoho! Je kent natuurlijk die artikelen van Martin Hartkamp in *Maatstaf* en van onze eigen Abell wel? Die hebben het over grondideeën, levensvragen. En al stemmen ze niet in inzicht overeen, ze hebben toch... ze willen toch...

A - Ja precies. Er is vaker gezocht naar zo'n idee; maar van al die interpretaties kan er toch maar eentje de ware zijn; of niet soms?

B - Ben je mal? Het feit dat tien mensen over één boek op tien verschillende manieren denken zou vooral jou aan het denken moeten zetten. Een roman is geen wiskunde, maar een vraag. Voor mijn part een levensvraag. En uiteraard berust zo'n vraag op ideeën.

A - Maar geloof jij nou heus dat bv. Vestdijk zich in wetenschappelijke studies als *De toekomst* of *Het wezen* zo over die levensvragen uitgesproken heeft, dat ze je een criterium in handen geven voor de lektuur van zijn werk? Neem Hermans nou, of Ter Braak, of Hillenius: wat heb je aan hun wetenschappelijk werk in verband met hun literatuur? Impliceert dat zoek niet dat je met dat laatste niet goed uit de voeten kunt?

B - Maar heb jij dat dan al onderzocht?

Dat er geen verband bestaat, maar dan ook geen enkel, tussen het proefschrift van Ter Braak en diens opvattingen over het begrippenpaar 'waardigheid en macht'? Dat er hoe dan ook geen enkele analogie aanwijsbaar is in de romanproblematiek bij Hermans en de uitkomsten van Wittgensteins bedenkingen? Geen probleem bij het arsenaal aan kennis bij Hillenius en de verwerking daarvan in zijn fantasieën? Dacht je soms dat hun wetenschappelijk werk voor discussie gesloten is, of op zijn minst eenduidig? Stel je voor, X slaagt erin verband te leggen tussen Hermans' proefschrift en de roman *Nooit meer slapen*. Moet ik dan besluiten dat jij noch met het literaire noch met het wetenschappelijke uit de voeten kunt?

A - Wat probeer je nou toch voor elkaar te krijgen? Zo verdoezel je het onderscheid tussen wèl en niet- fictionele literatuur... Ik ontken stomweg zulk verband.

B - Wat praat je dan nog van 'verdoezelen'?

Hoe kan jij nou iets weten als je iets gewoon niet weet? Waarom zou iemand het niet-fictionele uitsluiten zolang hij vermoeden kan dat het openingen heeft naar de fictie? Neem Hillenius...

A - Maar ik had het over filosofische geschriften, over *De toekomst* en *Het wezen*.

Wanneer Vestdijk bv. zegt: 'zo en zo denk ik over het leven', en één van zijn romanfiguren zegt: 'zus en zus denk ik over het leven' - waar staat de auteur dan in zijn opvatting? Ik hou het erop dat het om 'een wereld in woorden' gaat, die niet over déze

wereld informeert...

B - Dan zijn we het op dat punt eens. Een literair werk geeft een beeld, een bijzonder beeld van (één of meer aspecten van) het algemene: zijn 'filosofie' of 'antifilosofie'.

[p. 59]

Daarom volstaat een schrijver in de regel ook niet met één gedicht of roman. Ieder object, hier die filosofie', is van vele kanten te benaderen, en iedere benadering - het vraagstuk van het schrijven zelf (of van het schilderen, schaken, voetballen) is, bewust of niet bewust, met die 'filosofie' verbonden. Die informatie geeft over de structuur van het beeld.

Het heeft zin te weten dat Vestdijk een typologie ontwierp in *De toekomst* (waarmee hij de theologen tegen zich in het harnas joeg), die in zijn romanfiguren herkenbaar overkomt - zij het dan ook als 'beelden' in 'een wereld van woorden'.

Het heeft zin te constateren dat Hermans idealistisch zwetsende nietsnutten plaatst tegenover scheppende nihilisten op hun kweeste naar de waarheid.

En wanneer het toeval of het opzet wil, dat deze auteurs in nonfictioneel werk die informatie geven, heeft het zin daarvan gebruik te maken. Ze wórdten al - ten onrechte - lastig gevallen met zulke vragen: waarom het allemaal zo ingewikkeld moet in hun literatuur.

Maar dat het antwoord te vinden is in het niet fictionele - daar gaat de vraagsteller maar liever niet van uit.

A - Maar mijn lieve hemel zeg. Nou zet je ineens maar alles op de kop. Neem de verhouding arts-patiënt. Begint de dokter niet met: patiënt aankijken, pols voelen, temperatuur meten, bloeddruk, vragen stellen, hartslag...

B - Natuurlijk niet. De volgorde is totaal anders! Patiënt aankijken, vragen stellen. Eerst vormt hij zich een idee. Dan komt het technische. Overigens is een lezer geen arts, een boek geen patiënt: Abell zou misschien de rollen wel om willen draaien, en indien hij niet, dan ik wèl.

En trouwens, als ik een boek lees, een mens meemaak, krijg ik - ook als ik me ertegen verzet - een idee. En als ik bijzonderheden opmerk, breng ik die in verband met wat ik me door ervaring, kennis, literatuur etc. eigen heb gemaakt. Jij niet?

A - Ach... Maar voor het technische - pols voelen, bloeddruk meten - daar is talent voor nodig, en geoefendheid.!

B - Zo is het. Maar om je vooroordelen te overwinnen moet je je buiten de conventie plaatsen, onlustgevoelens van anderen verdragen. Wat wil je? Je bent bezig aan te tonen, dat wat voor anderen een spookbeeld is - het nonfictionele - juist gebieden gesloten houdt, die men ter wille van meer inzicht zou moeten ontsluiten.

Wanneer je je indenkt op hoeveel verzet zo iemand stuit, hoezeer hij zich - zonder dat hij het wenst of wil - isoleert, welke van onbegrip getuigende kritieken hem wachten, dan kun je hem moeilijk verwijten dat hij van de literatuur of van de wereld niets begrijpt. Hij zou immers de grenzen der betamelijkheid niet willen verleggen, als dat wel het geval was.

A - Je zou met even veel recht kunnen beweren: hij schuwt dwang.

Hij vreest onderdrukking van zijn wezen.

Hij voelt niets voor tucht. Hij wil zich op de voorgrond plaatsen, allerm minst door kritisch vernuft geleid...

B - Ik geef het toe. Hij zelf zal het toegeven: 'Eindelijk begin ik iets niet te begrijpen'.

Daar wordt de zaak voor hem pas interessant: wat kan hij er aan doen, dat jij je op dat punt begint te vervelen?

Wat hij afwijst is: de beperking van zijn denken door een artikel van geloof. Wat hij vraagt is: ruimte voor constructieve ongehoorzaamheid...

B - Nou vooruit dan maar. Op de brandstapel met die gast!

# Schrikbewind of bevrijding?

**R.A. Cornets de Groot**

**Over: A. Roland Holst.**

**Bron: *Vlaamse Gids*, 57e jrg., nr. 10 (okt 1973), p. 8-10.**

[p. 8]

Veranderde het karakter van waarheid en eeuwigheid toen uur en feit het nodig vonden hun schrikbewind hier te vestigen? Wie het essay *Uit zelfbehoud* van A. Roland Holst met instemming las, beantwoordt de vraag bevestigend. Holst zegt daar immers, dat zij die weten, voortaan aanvaarden dat de waarheid de som van alle feiten is, en dat de eeuwigheid in het verlengde der uren kwam te liggen. Maar hij voegt eraan toe, dat 'zij die nog beter weten' waarheid en eeuwigheid tot het onmededeelbare zagen herleid. Zijn formulering in dat opstel is bedachtzaam en oprecht; maar hoe waarheidlievend Holst ook is, er valt niet aan te twijfelen of zij is ook partijdig en eenzijdig. *Uit zelfbehoud* drukt in de titel immers al uit dat het geschrift een polemisch karakter heeft. Dat uur en feit gezag kregen, bezorgde hem - en niet hem alleen - het gevoel dat de rede de beslissende aanval op het instinct had ondernomen. Het wil mij voorkomen dat Roland Holst het belang van het irrationele verdedigt, en dat hij dit doet door langs slinkse wegen de logika geweld aan te doen. Dat is immers de conclusie die je trekt, wanneer je ziet dat Roland Holst, uitgaande van het gezag van uur en feit, in het ene geval besluit tot de exacte formuleerbaarheid van de waarheid, en in het andere geval tot haar onmededeelbaarheid. De kwestie is nl. niet alleen dat hij de term 'waarheid' in het ene geval op de fysische wereld betreft, en in het andere op het immateriële (zodat er in feite sprake is van twee waarheden die werkelijk niets met elkaar gemeen hebben), maar dat in het eerste geval de verhouding tussen premisse en conclusie er een is van onder-in het tweede geval van nevenschikking. M.a.w. : dat de in de stoffelijke wereld geldende waarheid op feiten berust, is logisch aanvaardbaar. Maar dat zij de mededeelbaarheid van de non-fysische waarheid verijdelen zou, is alleen maar de uitkomst van eenzijdig, antithetisch denken. Uur en feit boekten succes door uitsluiting van het non-fysische: waarom veroorzaakte dat zo'n grondeloze vrees? Het non-fysische uitsluiten is immers iets anders dan het feitelijk bewijs leveren, dat het immateriële non-existent is. Zij die weten kunnen op ander niveau 'beter' weten - en andersom. De tegenstellingen die Holst schiep, zijn van logisch standpunt uit,

[p. 9]

schijntegenstellingen, zolang hij degenen die weten niet vereenzelvigd met allen die het immateriële loochenen. Maar natuurlijk doet hij dat *wel*. In het aan Vestdijk gewijde kwatrijn *In ernst* staat het:

*Tel van uw Brein licht ook de rijkste vangst:  
het edelst in uw denken blijft uw angst.  
Wie 't Eeuwig Wezen loochent, kàn nog groot zijn  
wie 't zonder wanhoop doet, is derderangsch.*

De 'beter' wetende onderscheidt zich van de wetende niet door kennis, maar door angst, wanhoop. Blijkbaar is beter weten geen garantie voor een leven in geluk. Maar voor geluk is in een degeneratief wereldbeeld als dit van Holst natuurlijk ook geen plaats. Men

kan op zijn best hopen op een restauratie van de aloude waarden. Want welke gevolgen heeft immers de onderwerping aan de autoriteit van uur en feit, gezien vanuit het antithetische denken van Holst?

*Dof werd het vlees, het goud  
telbaar, lust veil. Wat kwam er  
over het bloed en houdt  
de ziel weg, en verbittert  
het woord? Der steden jammer  
mergelt het land uit, en  
leeg winterlicht doorschittert  
de blik der eenzamen.*

In grievende woorden drukt de dichter zijn pessimisme uit over wat de waarheidlievende zou hebben aangericht: verstoffelijking, zielloosheid. Redding is misschien te verwachten van die eenzamen, die, gelijk blijkt, voor de invloeden dezer wereld immuun zijn. Een eenzame is nu eenmaal geen lotgenoot der hier geborenen. Misschien is hij verwant aan zulke mensen, 'die bij de ingekeerde het vermoeden kunnen wekken, dat tot deze wereld, dit versterkt bestek waar uur en feit het voor het zeggen hebben, steeds nog wezens vanuit een ijler en volstreker leven door kunnen dringen en er zich handhaven door tot een hier geborene in te varen...'

Deze mensen zijn het van wie Holst zegt, dat ze én 'feitelijk' én 'wezenlijk' zijn - in tegenstelling met hun antagonisten, die alleen maar 'feitelijk' zijn, gelijk hun taal dat is: het verbitterde woord dat de duur der sterren berekent, planetenstelsels tot een druppel reduceert en het Eeuwig Wezen loochent door het 'telbaar' te maken. Men weet dat dat gebeurt in het gedicht *De vagebond*:

*Zij wikken en wegen  
hun geld en hun god,  
en kanten zich tegen  
mijn vluchtiger lot,  
omdat ik mijn handen  
en ogen leeg  
door hunne landen  
omdroeg, en zweeg  
in hun geschillen,  
en ging als blind  
om der eenzame wille  
van sterren en wind.*

Hoe moeten we dit zo subjectivistisch aandoende gedicht met de titel ervan verzoenen, die een persoonsbeschrijving belooft, een objectiverende visie doet vermoeden, die wel in de derde persoon enkelvoud zal zijn gesteld?

In wat voor soort beschouwingen doen zich zulke wisselingen van blik voor, dat het ik zichzelf als van een

[p. 10]

afstand waarneemt? Het gedicht spreekt niet van 'hij', maar van 'ik'; dat het niettemin *De vagebond* heet, bewijst dat de spreker zijn relatie tot zichzelf kent. Maar dat is alleen mogelijk, wanneer hij zichzelf ziet vanuit het standpunt van een Narcissus - narcisme dus. En zouden we narcisme verstaan als een eenzellig zich terugtrekken uit de realiteit, dan is dit gedicht zeker narcistisch. Maar de frappante tegenstelling doet zich voor dat door dit narcisme het ik stevig aan het onmededeelbare wordt verbonden. Die uitkomst zou natuurlijk onmogelijk zijn, wanneer logica het instrument van de dichter was geweest. Ook hier werkt het antithetisch combinatievermogen, dat onder druk van uur en feit fysieke trekken aan het non-fysische verleent, en dat het fysische immaterieel



doet zijn. Zo komt er een 'weegbare' god uit de machinerie tegenover een 'ongrijpbaar' lot. Zo worden het onkenbare en ondoorgrondelijke attributen van de vagebond, wiens handen en ogen leeg, wiens mond stom is, wiens wil deze is van sterren en wind: de alternatieven voor geld en god. Bij grootste overeenkomst het grootste verschil: een vleesgeworden god tegenover een wezen dat w.i.w. niet eeuwig leeft, maar wel eeuwig geldt. En allemaal omdat het irrationele zich bedreigd voelde. Toch is het niet alleen dat gevoel - hoe ongerechtvaardigd in principe ook - dat de kunstgrepen van Holst om de logika plat te krijgen, rechtvaardigt. Het is inderdaad de heerschappij van uur en feit dat hem het recht op de taal van de logika ontzei. Het onmededeelbare maakt aanspraak op een eigen, illogische taal, een taal die niet uiteen zet, maar zintuigelijk waarneembaar vertolkt, en dat betekent: een taal die beelden schept. Zo gaf hij gestalte aan de feitelijke mens die de fysische realiteit beheerst; aan de wezenlijke mens, heersend in het onstoffelijke gebied. Doordat hij beide met elkaar in strijd ziet, is hij beginnen te geloven dat angst en wanhoop eigen zijn aan de mens, die feitelijk én wezenlijk is. Maar de vagebond, het Eeuwig (geldend) Wezen, is zo goed als vrij van die beklemming. Zelfs is geluk voor hem niet volslagen onbereikbaar.

Holsts narcisme toont dat een nieuw verbond met het universum mogelijk is, zonder dat men - als eens - zijn lot onder het schrikbewind van Waarheid en Eeuwigheid heeft te beschreien.