

## Het subjectieve als objectiviteit

R.A. Cornets de Groot

**Over: C.W. van de Watering, *Met de ogen dicht. Een interpretatie van enkele gedichten van Lucebert als toegang tot diens poëzie en poëtica*, Muiderberg, 1979.**

**Bron: *Ons Erfdeel*, 23e jrg., nr. 2 (mrt-apr 1980), p. 269-271.**

[p. 269]

Van C.W. van de Wateringen, voor

[p. 270]

hen die in Luceberts werk belang stellen geen onbekende, verscheen de handelsuitgave van zijn proefschrift *Met de ogen dicht* - hetgeen voor een close reader een eigenaardige titel is. Maar die is ontleend aan een gedicht van Lucebert. De titel geeft ook het thema van dit werkstuk aan: de in Luceberts poëzie veronderstelde mystiek. Het gedicht - *ik ben met de man en de macht* - is bewust als uitgangspunt gekozen; de interpretatief-analytische behandeling die het bij Van de Watering ondergaat, beslaat ruim zestig bladzijden. Na een tussenspel, de mystiek betreffende, volgt een minder ruimte vergende interpretatie van vier, in *apocrief* op elkaar volgende gedichten, - gekozen, omdat ze een poëtische strekking hebben. Polysemie en ambiguïteit zijn steeds terug komende begrippen bij Van de Watering. Hij heeft willen aantonen dat men ze te lijf kan gaan "met nauwkeurige analyses op basis van taalkundige onderscheidingen - en dat dat een goed alternatief is voor het varen op het kompas - dat geen kompas is - van zijn associaties". Hij gaat daarbij heel methodisch te werk. Regel voor regel tracht hij te duiden, waarbij hij ingaat op allerlei verschuivingen die zich in de betekenis voordoen, bv. door homonimie. De betekenis van "opname" heeft een wijde amplitude: van "ziekenhuis" tot "fotografie". Door al die betekenissen af te tasten en de bruikbare ervan in verband te brengen met de betekenissen van andere woorden, zoekt van de Watering naar een zinvol verband in het gedicht. Welbeschouwd moet zo'n methode tot dragelijke resultaten leiden, als het object van zulk onderzoek maar geen poëzie was. De meest belangrijke woorden in een gedicht van Lucebert laten zich niet op *deze* manier ontraadselen. Wat te doen met zijn "engel"? Wat met "de ruimte van het volledig leven"? Ook Van de Watering blijft op zulke vragen het antwoord schuldig - maar juist *deze* bevatten de sleutel tot Luceberts poëzie, waarzonder men toch blijft rondtasten in de middaghitte, al heeft men nog zo'n weldoordacht systeem bedacht. Zou men eenmaal die engel en die ruimte kunnen duiden, dan was men al een heel eind verder, dan met de meest weloverwogen interpretatie het geval zou zijn.

Maar ook het methodische regel voor regel lezen, van "boven" af naar "beneden" toe, kan ons bedriegen en zelfs verblinden.

Neem bv. de vijfde strofe van *ik ben met de man en de macht*:

*arm en angstig  
sluipen de holle golven  
die een schuwe schelp bergen en  
dat is een oor*

Wat Van de Watering hierbij te berde brengt, is waarlijk niet gering. Maar dat je ook kunt lezen: "een schuwe schelp (van het oor) gaat schuil onder het golvend haar, dat aarzelend, met beverige lijn (arm, angstig) getekend is". "Dat is een oor": een schilder legt geduldig aan een kijker uit, *hoe* die moet kijken. Van de vijfde naar de eerste strofe:

*ik ben met de man en de macht  
die een karkas hakken in de blinde muur  
met de ogen dicht*

Die blinde muur - zou dat het platte vlak niet kunnen zijn, dat door de schilder, bv. een kubist, of een volgeling van het kubisme, bewerkt wordt? Hij "hakt" er met pen of penseel zijn "raamwerk" (= karkas) van kuben in, blindelings, zonder naar de natuur te kijken, "op goed geluk" - vertrouwend dat er onder de hoede van de man en de macht (macht = engel; met de man en de macht, een hendiadys = de machtige man = de engel) iets uit zal ontstaan.

De moeilijkheden die Van de Watering bij de achtste strofe

*dit is kunst  
koud en dorstig te verdampen  
te verstenen van honger en hitte*

wachten, zijn te vermijden als je aanneemt, dat dit gedicht o.a. óók met schilderen van doen heeft: het vluchtige verdampt - de kleurstof versteent. Men kan toch niet volhouden, dat het zoeken naar een toegang tot dit gedicht op deze manier, identiek is met "varen op zijn associaties": de tekst geeft werkelijk aanleiding tot deze bedenkingen. Ik ben er dan ook niet van overtuigd, dat Van de Watering het gedicht tot op de bodem gepeild heeft. Met zijn analytische methode op basis van taalkundige onderscheidingen had hij vroeg of laat op deze schakel met de beeldende kunst (van Lucebert) moeten stuiten, om daarmee in zijn interpretatie een verbinding te maken.

Zoals gezegd is het tweede hoofdstuk gewijd aan een bespreking van de mystiek. Volkomen terecht stelt Van de Watering dat dit begrip weinig omlijnd is in de literaire kritiek. Hij wil het als een letterkundige term bruikbaar maken en stelt daar een "werkdefinitie" voor op, die inderdaad "mystiek" insluit, maar analoge psychopathologische verschijnselen van blijvende of tijdelijke aard (bv. onder invloed van drugs) niet uitsluit. De inhoudelijke component van zijn definitie luidt immers: "De mystieke ervaring is een bewustzijnstoestand of geestelijke staat die zich van andere bewustzijnstoestanden onderscheidt door een aantal kenmerkende eigenschappen (Van de Watering noemt er zes in totaal, CdG), waarvan de belangrijkste is: het ervaren van eenheid, een-wording of vereniging met een object, dat door het subject van de ervaring - afhankelijk van diens culturele, religieuze of filosofische context - wordt geïnterpreteerd als: een persoonlijke God, het onpersoonlijk goddelijke, het absolute, het levensbeginsel zelf, het universum, de natuur, het

[p. 271]

diepste eigen ik of zelf, het onbekende, het andere, het niets." (De 5 andere eigenschappen die nog volgen, sluiten evenmin het psycho-pathologische uit. Kenmerkend voor de mystiek is, dat de mysticus zich na de mystieke ervaring een ander mens voelt: er heeft een ommekeer in hem plaats gehad, CdG). Eén opmerking bij deze definitie: niet duidelijk is, wat Van de Watering bedoelt met "een persoonlijke God". Wanneer hier bedoeld wordt: een mensgeworden God, dan is de mystieke vereniging eenvoudig uitgesloten, omdat zo iemand te individueel en te ondoordringbaar voor zo'n vereniging is. Op p. 130 zegt Van de Watering: "deze totale vereenzelviging van subject/dichter en object/taal is echter precies zo onbereikbaar als in de mystiek de definitieve vereniging met het goddelijke. Is het in het laatste geval het mens-zijn van de mysticus, dat de vereniging in de weg staat, in het geval van de dichter is het zijn

lichamelijkheid, die hem verhindert om werkelijk met zijn taal samen te vallen". Maar ten eerste: de mystiek streeft geen *definitieve* vereniging met het goddelijke na: het bereiken van een tijdelijke is al veel. En ten tweede: hij is tot een tijdelijke eenwording in staat, omdat het goddelijke voor zo'n vereniging open staat, doordat het hele begrip weinig concreet is. Wanneer het dus waar is, dat de dichter streeft naar "vereenzelviging met het object-dat-dan-geen-object-meer-is: taal" (p. 129), dan moet die vereenzelviging op grond van het weinig concrete in de aldus gedefinieerde taal natuurlijk wèl slagen! Dit is ook anders in te zien; wanneer Lucebert erin zou slagen het concrete element van de taal - het "alfabetische" - d.m.v. het "abstracte" element van de taal - het "analfabetische" - terug te dringen (waardoor de *alfabel* zou ontstaan), dan zou hij in werkelijkheid de taal zo abstraheren (= doordringbaar maken), dat hij er zich mee vereenzelvigen kan. Het is een dadaïstische droom: de grootste vormverarming is de grootste verrijking van de inhoud. Maar dat *kan* niet. Luceberts mystiek reikt dan ook veel verder dan het streven zich met de taal te vereenzelvigen: hij streeft vereniging met de ruimte van het volledig leven na. Maar geef daar maar es de bewijzen voor, zolang je die ruimte niet duiden kunt...

Het is jammer dat Van de Watering mijn boek *Met de gnostische lamp* niet heeft willen of kunnen raadplegen. Want daarin wordt uiteen gezet, dat Lucebert als antidualist afziet van iedere metafysische werkelijkheid die buiten deze wereld ligt: deze wereld, de stoffelijke, is de som van alle realiteit.

In zijn interpretatie van *ik tracht op poëtische wijze* maakt Van de Watering de "taal in haar schoonheid" tot een buitenwereldse realiteit (aanzetten tot deze platoniserende tendens in zijn denkwijze vindt men al in het eerste hoofdstuk, waar hij oog en oor tot onvolmaakte instrumenten verklaart, die het oorspronkelijke licht en geluid alleen in vervormde staat kunnen opvangen). Waarmee hij Lucebert tot dualist verklaart.

In de bespreking van *nu na twee volle ogen vlammen* ziet hij in de woorden "woorden te wegen en te bezien" een houding van afstandelijkheid t.o.v. de taal, "een bijna letterlijke object-iviteit"; het is het omgaan met woorden als met objecten die buiten ons staan, die geen deel uitmaken van onszelf".

Hij vergist zich. De afstandelijkheid valt mee: Van Dale, 6e druk zegt: iets of iemand *van nabij* bezien". En als je het spellen van de analfabetische naam serieus neemt, dan is het een omgaan met objecten, die van het concrete dusdanig zijn ontdaan, dat ze abstract, doordringbaar zijn geworden, zodat wij ons ermee vereenzelvigen kunnen, zodat ze deel gaan uitmaken van onszelf: de woorden "woorden te wegen en te bezien" *definiëren* lichamelijke taal.

*niemand is gezonden  
woorden te wegen en te bezien  
men strompelt vrijwillig van letter naar letter  
roept oe en a  
in de schaduw der schaamte  
de lichamelijke taal  
maakt licht ons en schande  
gaat sprakeloos schuil*

Ik stel de volgende interpretatie voor: Geen metafysische realiteit dwingt ons tot lichamelijke omgang met woorden (ze wegen, ze bezien); op eigen gezag ontlettert men de namen. Men roept als een kikker - zover weg als mogelijk is van de sterren vandaan, nl. in de schaduw -: oe, a. Want daar is het begin van taal. Op het allerprimitiefste niveau veroveren wij de nieuwe taal, het licht. De schande verdwijnt in het duister, wordt door ons overwonnen. Mijn kritiek op dit proefschrift vloeit natuurlijk voort uit mijn geheel andere instelling tegenover Luceberts poëzie. Ik denk dat je er op mijn manier ook wel achter komt, in welke richting die poëzie zich beweegt: in ieder geval niet in die van het dualisme... Dat betekent niet dat ik geen waardering heb voor Van de Waterings poging, want ik bewonder zijn consequente vasthoudendheid aan een methode, waarin hij zijn geloof heeft geïnvesteerd. Ik meen ook dat de close reading die hij beoefent, als hulpmiddel grote verdiensten hebben kan. Maar de opvatting dat de methode alle

subjectiviteit volledig uitsluit, deel ik niet. Zij kan zelfs gezichtspunten aanreiken, die ronduit bedrieglijk zijn. Voor de keus geplaatst tussen subjectivisme dat vaart op het kompas van wetenschappelijke objectiviteit of subjectivisme dat als subjectivisme is aanvaard, teken ik voor het laatste.

RA Cornets de Groot, Leiden.

C.W. van de Watering. *Met de ogen dicht*, Uitgeverij Dick Coutinho BV. Muiderberg. 1979.

# Het gedicht als persoonlijk schema

**R.A. Cornets de Groot**

**Over: S. Vestdijk, 'Griekse zuilenrij', in: *Verzamelde gedichten dl. II*, Amsterdam, Den Haag, 1987, p. 67-68.**

**Bron: *Vestdijkkroniek*, nr. 29 (sept 1980), p. 23-40.**

[p. 23]

Er bestaat in de Europese literatuur een eigenaardige versvorm die bij mijn weten voor het eerst door Keats is toegepast (maar mogelijk zijn er oudere voorbeelden), daarna door Hugo van Hofmannsthal, en bij ons door M. Nijhoff in zijn gedicht *Christofoor en Satyr*, uit de bundel *Vormen*, waarvan ik u de laatste strofe wil voorlezen. We hebben hier te doen met een strofe van acht regels, elk van drie heffingen, terwijl het rijm een bepaald schema volgt: eerst vier regels, die afwisselend rijmen (zgn. gekruist rijm), dan drie regels met hetzelfde rijm (slagrijm), en tenslotte één regel die nergens op rijmt. Wanneer we de rijmklanken door letters voorstellen, komt het schema voor deze strofe er als volgt uit te zien: ababcccd. De overige strofen volgen hetzelfde schema.

*O Christofoor, O Satyr,  
uw woede en vlucht zijn getemd;  
men vindt op land of op water  
een klein geluk dat klemt,  
voor Christofoor ondoorwaadbaar,  
voor de Satyr ongenaakbaar,  
voor mij, ach, onaanraakbaar  
wegzingend door mijn lied.*

U zult met me eens zijn, dat vooral het slot van deze strofe prachtig klinkt, mede dank zij het rijm. Het opmerkelijke is nu, dat de niet-rijmende regel zich daar feilloos bij aanpast. Verre van storend te werken, ondersteunt de rijmloosheid het rijm, ja, men kan zelfs beweren - al blijft hierbij natuurlijk een grote mate van subjectiviteit in het spel - dat deze niet-rijmende regel geheel de indruk wekt van wel degelijk te rijmen! Hoe is dit te verklaren? In de eerste plaats zou men kunnen denken aan een nawerking van het onmiddellijk eraan voorafgaande slagrijm: driemaal hetzelfde rijm, dat in dit geval bovendien opvalt door zijn ongemeen rijke klank. Dit zou dan gemakkelijk aan het oor kunnen suggereren, dat hier een nieuw rijm op volgen móet; en als men er maar in

[p. 24]

voldoende mate op rekt het rijm te zullen horen, dan hóort men het ook. Maar deze verklaring is niet toereikend; want indien al de invloed van de voorafgaande rijmen deze rijmimpressie bewerkstelligde zou het voor het effect niet het minste verschil maken, wanneer de niet-rijmende regel in het midden van de strofe stond in plaats van aan het einde ervan, dus wanneer men de strofe in deze, omgekeerde volgorde las:

*Voor Christofoor ondoorwaadbaar,  
voor de Satyr ongenaakbaar  
voor mij, ach, onaanraakbaar  
wegzingend door mijn lied.*

*O Christofoor, O Satyr,  
uw woede en vlucht zijn getemd;  
men vindt op land of op water  
een klein geluk dat klemt.*

U kunt gemakkelijk horen, dat het effect, zoal niet geheel verijdeld, toch sterk verzwakt is. De conclusie is dus onontkoombaar: het effect is in hoofdzaak afhankelijk van de plaatsing van de niet-rijmende regel aan het *slot* van de strofe: m.a.w. de lange pauze die erop volgt, is voor de "omlijsting" van deze laatste regel meer dan voldoende, zodat het rijm als het ware overbodig wordt, zó principieel overbodig wordt, dat men het nog meent te horen, terwijl het er al niet meer is! Het accustisch effect van het rijm en van de eindfunctie van het rijm blijken zo innig met elkaar verband te houden, dat men een willekeurig woord aan het eind van een regel alleen maar een *maximale* eindfunctie behoeft te verschaffen om de suggestie te wekken, dat dit woord een rijmwoord is, - of op zijn minst, dat het in geen enkel opzicht buiten het kader van het rijm valt. Dit is een heel aardig bewijs - voor wie er niet aan twifelen wil - met behulp van een ongelooflijk subtiel prosodisch schema, dat op lezer en hoorder een onvergetelijke indruk maakt!

Zo onvergetelijk, dat Vestdijk, de schrijver van bovenstaande regels,<sup>1)</sup> zelf een gedicht schreef in deze vorm. Het is het laatste uit de bundel *De uiterste seconde*, en het heet *Griekse zuilenrij*:<sup>2)</sup>

[p. 25]

*Uw smetteloos verrijzen  
in 't bondige azuur  
laat zich in beeld bewijzen,  
in wezen en in duur,  
maar niet in de verschijning,  
maar niet in uw omlijning:  
uw trots, die de verdwijning  
van zoveel brokken schond.*

*Uw vormen brengen spleten  
neerbliksemend in 't nauw,  
doorknaagd als een geweten,  
gepleisterd als een vrouw;  
terwijl de wilde schapen  
hun distels in u rapen,  
slaan ze u 't laatste wapen  
als tempel uit de hand.*

*O tanden der titanen,  
gif brokkelt langzaam af;  
gij maalt maar van vergane  
roemruchtheid buiten 't graf;  
gij bijt in alle wolken,  
gij knarst van dode volken, -  
gij glänst, om te vertolken  
dat toch uw ziel nog leeft.*

*Maar die dan ook zo zuiver  
dat niemand twijflen mag,  
zo edel diep doorhuiverd  
van 't onbegrensd gezag  
der goden die u dreigen  
nog toomlozer te stijgen:*

*de blankheid aan u eigen  
is nieuw voor hen en ons!*

[p. 26]

*Gij zijt de ware heler  
van diefstal door de tijd,  
de grootst gemene deler  
der onvergank'lijkheid;  
de zaden mogen stuiven,  
de eiken kronen wuiven,  
gij zijt nog als de duiven  
zo wit en streng en schoon.*

*Welaan, ik sluit mijn ogen:  
dit geometrisch vuur  
wil zelfs geen blik gedogen  
waarmee ik hoger tuur  
dan 't helmgras voor mijn voeten,  
waarover schimmenstoeten  
het heiligdom begroeten,  
zo feest'lijk als voorheen!*

Aangezien we hier van doen hebben met een gedicht van Vestdijk, en wij ons niet hoeven te beperken tot het rijm in dit gedicht, valt er op formeel gebied nog het e.e.a. te onderzoeken. De acht regels zijn niet alleen te scheiden in regels van twee maal vier; ze zijn vooral te onderscheiden in een evenwichtige strofehelft (abab) en een evenwichtig lijkende (het overwicht aan c-klanken, dat door de rijmloosheid wordt gebrutaliseerd). Er gaat van zo'n vorm de uitdaging uit de eerste vier regels ánders te behandelen dan de laatste vier. Ik vergelijk de vorm graag met een weegschaal, een echte; men legt in de ene schaal het gewicht en op de andere strooit men met gepaste achteloosheid zijn woorden, die de evenaar doet schommelen, tot bijna het evenwicht gevonden is. Dan mikt men er het laatste woord bij, dat het preciese gewicht overschrijdt: de acht regels samen vormen bijna een evenwichtig geheel.

Want wat gaat er op de ene schaal en wat op de andere? Een gewicht hier, de gevraagde stof daar; het 'abstracte' stijgt - het 'concrete' daalt; daalt zozeer, dat het 'abstract' wordt. Zo abstract, dat de 'weegschaal' zich in omgekeerde richting begint te bewegen: ook het 'abstracte' is immers dusdanig geconcretiseerd, dat die kant dalen gaat. En zo voort.

Wat zien we in de eerste strofe? Een zintuiglijke waarneming, of in ieder

[p. 27]

geval iets dat ervoor in de plaats kan treden: een voorstelling die, gericht op de zuilenrij, het wezen ervan schouwt. Wij 'zien' een 'smetteloos verrijzen'. Is dat iets abstracts? Iets concreets? Het is iets méer concreet dan de 'trots', waarvan sprake is in de tweede strofehelft. In de volgende strofe gaat het (bijna) abstracte voorop: een zekere beklemdheid; pas daarna komt het concrete: een nagenoeg arcadisch tafereel. Dan begint de derde strofe natuurlijk met het concrete: het proces van het verval, gevolgd door het abstracte: de psychische kracht. Waarmee we op de helft van het gehele gedicht zijn gekomen. Gedraagt zich heel dit gedicht als een weegschaal? Want kijk, die vierde strofe begint niet met het concrete, maar borduurt voort op het abstracte, waarmee de derde strofe besloot! Eerst de tweede strofehelft brengt het concrete... Maar dat betekent - áls er systeem zit in dit dichten - dat de vijfde met het abstracte beginnen moet, - en: dat is ook zo. De zuilenrij als symbool der onvergankelijkheid. De tweede helft van die strofe toont - concreet - het beeld van de eeuwige terugbrenging der dingen. De zesde strofe begint, conform het systeem, met het abstracte: de geloken

ogen, en tovert voor ons geestesoog het beeld van antieke vroomheid voor.

Het formele onderzoek brengt ons met het inhoudelijke in nauwer contact, maar echt al iets weten daarover doen we natuurlijk bij lange na nog niet. Je kunt het onderzoek trouwens ook heel anders aanpakken, dan hierboven gebeurde. Wanneer men het wisselmechaniek 'abstract-concreet' buiten beschouwing laat, krijgt men uiteraard ook andere zaken te zien; het is dan ook niet moeilijk ándere tegenstellingen te vinden dan hierboven te voorschijn kwamen. Om het eens te proberen: in strofe I: de huidige toestand van verval tegenover de toenmalige ongeschonden staat.

In strofe II: een zeker ruimtegebrek tegenover een onbekrompen dagverblijf voor de wilde schapen.

In strofe III: dentistisch verval tegenover een, in weerwil daarvan, bezielde gloed. Op te merken valt hier dan, dat hier in veralgemenende zin gevarieerd wordt op de elementen uit I: verval en trots.

Strofe IV: de goden, in hun onaantastbare verhevenheid tegenover de tanden der in de Tartaros geworpen titanen: een verbijzonderende variatie weer op de elementen uit II: gevangenschap en vrijheid.

Strofe V: hier staat de tempel als gedenkteken van wat eens was tegenover de eeuwigdurende kringloop van leven en dood. Opnieuw een

[p. 28]

variëren op elementen uit I en III.

Strofe VI: de vroom geworden pelgrim sluit zijn ogen - een gebeurtenis die overeenstemt met de in het nauw gebrachte schaduwen uit II en met de gekerkerde titanen uit IV. In deze strofe kent de ikzegger de zuilenrij de 'trots' toe, die in I zo raadselachtig scheen, en verrijst de tempel uit zijn verval, waarvan sprake was in III: de slotstrofe is de 'synthese' van de tegenstellingen, die de voorafgaande strofen lieten zien. Wie het gedicht op deze manier bekijken wil, stuit evengoed op een 'wisselmechaniek' dat twee draden door elkaar slingert: de strofen I-III-V en II-IV-VI, waarbij in VI de knoop wordt gelegd, die alles met alles verbindt. Men kan vanzelfsprekend het gedicht ook direct, 'lineair' lezen. De Griekse zuilenrij dient zich dan aan als een uitdaging voor het ontraadselend vernuft, dat zich inderdaad vier strofen lang met het zoeken naar oplossingen bezig houdt en in V tot conclusies komt. Daar wordt uit het verworven materiaal het beeld van de tempel opgebouwd, platoniserend, mag men wel zeggen: het beeld dat niet in de uiterlijk waarneembare wereld te vinden is, maar in de ziel van de mens zelf. In de laatste strofe schouwt de ik-figuur dan ook de idee van het heiligdom, die de mensen eerbied afdwingt, - zoveel eerbied dat de ik-figuur in vroomheid de ogen sluit.

Het is niet meer verboden om bij het verklaren van een literaire tekst te wijzen op biografische zaken. Van de opheffing van dit embargo zal ik af en toe een bescheiden gebruik maken, vooral straks, want nu is het voldoende eraan te herinneren, dat Vestdijk dit gedicht in dezelfde tijd schreef, ongeveer, als zijn beschouwing over Nijhoffs *Christofoor*: in St. Michielsgestel. Dat betekent dat hij het niet geschreven kan hebben naar aanleiding van een waarneming in natura. Bovendien kan hij ook niet geschreven hebben naar aanleiding van een herinnering aan zo'n observatie: hij is nimmer ter plekke geweest. Anderzijds heeft hij het evenmin geheel uit de fantasie geput: daartoe is de indruk die het gedicht maakt, veel te natuurgetrouw. Hij heeft naar plaatjes gekeken, foto's, zich verdiept in beschrijvingen, reconstructies, godsdienst, mythologie, psychologie, geschiedenis. Deze werkwijze is typerend voor Vestdijk. In een interview door Nol Gregoor vertelt Vestdijk, dat zijn voorstellingsvermogen buitengewoon zwak is, en dat hij voorstellingen pas in beeld krijgt, als hij ze n.a.v. abstract materiaal uit de buitenwereld

[p. 29]

in woorden - plastische! - heeft opgeroepen.<sup>3)</sup> Zonder tussending - een reisgids,



herinneringsbeeld, foto - zomaar, uit het blote hoofd, schijnt het niet te lukken; dat is tenminste de indruk die hij (bij mij) wekt. 'Tussendingen' activeren zijn beeldend vermogen, zoals ze bij Anton Wachter een geluksgevoel vermogen te wekken. Er wordt door een herinneringsbeeld - en zelfs wel door een geur, bv. die van koolzaad - iets losgeslagen in de diepere lagen van onze ziel, waardoor we kanten van deze wereld leren kennen, die niet van deze wereld zijn... Bij zulk een psychologie wordt het dan belangrijk véel te weten: 'Al wat in boeken steekt, is in dit hoofd gevaren': met dit Vondeliaans citaat typeert Vestdijk zijn Philip Corvage uit de roman *Ivoren wachters*, een jongen, die in het 'ik-veld' van Anton Wachter valt.<sup>4)</sup>

Nu herinner ik mij, dat prof. De Froe op het Vestdijk-symposium te Amersfoort in het voorjaar van 1980 de in Vestdijks *De toekomst der religie* voorkomende typologie becritiseerde. Waar Jung en Jaensch immers hún typologie formuleerden naar aanleiding van veel onderzoek op veel proefpersonen, daar volstond Vestdijk met het geven van de zijne, die grosso modo berustte op een combinatie van kenmerken, die Jung en Jaensch gevonden hadden. Hij bouwde een systeem op, zonder zelf te experimenteren, maar met behulp van een 'tussending', hem door Jung en Jaensch in de schoot geworpen. Hij haalde zijn kennis uit boeken, ook al kende hij natuurlijk wel mensen - maar die kwamen bij het ontwerpen van schema's misschien pas op de tweede plaats. 'Alle prostituées liegen, dat stond in ieder boek over dit onderwerp, en eigenlijk hoefde men er geen boeken over te raadplegen' schrijft Paul Schiltkamp uit *De dokter en het lichte meisje* in woorden die van Vestdijk zouden kunnen zijn. De Froe deed natuurlijk recht aan de wetenschap met zijn kritiek. Maar deed hij ook recht aan Vestdijk - niet de wetenschapper die hij is, maar de persoonlijkheid die hij óók is?

Ik denk dat over deze kwestie veel te leren valt uit Vestdijks essay *Het persoonlijk schema* uit *De leugen is onze moeder*. Ik zal weerstand moeten bieden aan mijn al te willige pen, die op het punt staat een lange beschouwing aan dit opstel te wijden. Ik beperk me tot het aanstippen van een paar zaken daaruit, die althans enig verband houden met het bovenstaande.

Allereerst een definitie: een schema is 'een brug tussen het algemene en het bijzondere' (*De leugen*, p. 44). Maar wat is een *persoonlijk* schema?

[p. 30]

Vestdijk zegt het niet, maar het is wel degelijk uit wat hij wèl zegt, als volgt te formuleren: het is een voor herzieningen vatbare norm, met een vleugje mystiek. Hij geeft als voorbeelden: 'de eeuwige stad' (Rome), 'een Fransman', - jammerlijke cliché's, maar ze hebben het voordeel dat ze voeling houden met het algemene begrip, ze geven rekenschap van onze persoonlijke ervaringen daarmee, en ze zijn min of meer bruikbaar bij de kennismaking met iedere verbijzondering ervan. Ze worden in het dagelijks leven dan ook vaak genoeg behandeld alsof ze objectieve waarde hebben. Ze hadden die trouwens ook, in die voorwetenschappelijke tijden, die zulke fantastische 'schema's' voortbrachten als de astrologie en de alchemie: produkten van een mythische denkstructuur.

Vestdijk merkt op dat *iedereen* - ook de wetenschapper - dergelijke voorstellingsreeksen met zich meedraagt: De Froe heeft gewoon gelijk: onze geest is een 'rommelkamer van onclassificeerbare fenomenen' (*De leugen*, p. 42).

Op zeker moment wijst Vestdijk op het voorkomen van denkers, die én een wetenschappelijke én een mythische denkstructuur weten te verenigen. Hij noemt er vier, 'wier wetenschappelijkheid, beoordeeld in het kader van hun tijd, weinig twijfel hoeft te ontmoeten, en die in de mythische denkstructuur toch een zeker vertrouwen stelden': Raimundus Lullus, Leibniz, Wilhelm von Humboldt en Paul Valéry. Zij allen schiepen 'systemen', - grote, omvangrijke persoonlijke schema's, - en al moet men misschien erkennen dat deze schema's buiten het persoonlijke om, maar een geringe praktische betekenis kunnen hebben: binnen het persoonlijke, gedurende het creatieve proces, kunnen zij uiterst belangrijk, en in hoge mate werkzaam zijn geweest, óók voor het meer dan persoonlijke (verg. *De leugen*, p. 50).

Het wil mij voorkomen, dat de typologie uit *De toekomst der religie* in ieder geval een

practische betekenis heeft binnen het 'persoonlijke', en ik ben dan ook geneigd, niet alleen die typologie, maar het hele boek als een persoonlijk schema van Vestdijk op te vatten - een hulpmiddel dat de ordeloze, concrete gegevens van de buitenwereld verbindt met de generalisaties van de taal of het denken. Daarmee maken we ons niet van De Froe's kritiek af, maar zetten die even tussen haken, wanneer we het hebben over (de persoonlijkheid van) Vestdijk.

[p. 31]

Wanneer Vestdijks hypothese (zie Gregoors laatste interview in *Maatstaf*) juist is, dat hij de gave niet heeft om uit het niets te scheppen, dat hij m.a.w. altijd gebonden is aan een 'model', een element uit de (verleden) werkelijkheid, dan betekent dit, dat hij aangewezen is op die 'verborgene kunst in den Tiefen der menschlichen Seele', die Kant als definitie vond voor het (persoonlijke of fantastische, onwetenschappelijke) schema (*De leugen*, p. 46). Toegepast op Vestdijks poëzie betekent dit, dat hij geen lyricus is. Zijn poëzie is geen uitstorting van het gevoel, maar de mythe in actie: mythe in reincultuur. Een kunst dus, waarin het concrete probleem de ordeloze fenomenen uit onze diepere zielslagen opschrikt en activeert: fenomenen die nu eenmaal altijd visuele voorstellingen in ons wekken en die, willen zij in woorden tot hun recht komen, aangewezen zijn op het plastisch vermogen van de dichter.

Welnu, mijn opvatting is, dat die fenomenen, voorstellingsreeksen of persoonlijke normen en schema's evenzoveel argumenten zijn voor het bestaansrecht van *Het* persoonlijk schema, dat bij Vestdijk in *De toekomst der religie* is vervat, en dat men met enige overdrijving en voor mijn part zelfs zonder, heel goed Vestdijks levensleer zou kunnen noemen.

'Griekse zuilenrij': de titel alleen al is een 'schema', net zo goed als bv. 'de eeuwige stad'. Als we in *Het persoonlijk schema* (*De leugen*, p. 52) lezen, dat in de poëzie het schematisme zelf vorm aanneemt, dan kunnen we aannemen dat ook het gedicht zelf een 'persoonlijk schema' is - een brug tussen het abstracte begrip en de zintuiglijke waarneming. Zoals we trouwens al zagen: iedere strofe, maar ook heel het gedicht 'is' een weegschaal...<sup>5)</sup>

*Griekse zuilenrij*, - nogmaals de naam alleen al is een schema. Want wat voor voorstellingen maakt iemand zich bij het woord 'Grieks'? Het kleurt bij voorbaat al het beeld dat men zich van de zuilenrij maakt: klassieke eenvoud, verhevenheid, maat, volmaaktheid. Maar ook het woord 'zuilenrij' wekt voorstellingen: verval, vergankelijkheid, vergane glorie. De belevingswaarden van deze twee woorden zijn min of meer aan elkaar tegengesteld, omdat 'Grieks' toch het abstracte van onze denkbeweging begunstigt, en 'zuilenrij' onze aandacht vestigt op het eenmalige, bijzondere, concrete - ook al interesseert het ons niet wezenlijk, of *deze*

[p. 32]

zuilenrij nu in Turkije moet worden gezocht, op Sicilië of in Griekenland zelf. Zó 'abstract' kunnen we ons bij 'zuilenrij' nog wel instellen, nu de *atmosfeer*, die het woord 'Grieks' oproept voor een plaatsbepaling 'concreet' genoeg is! Maar dat dit gedicht, dit 'schema', *mythe in reincultuur* is, dankt het aan Vestdijks taalplastiek, waar ik in het volgende een ogenblik bij stil wil staan, close readend, woord voor woord, zo mogelijk, - regel voor regel, waar dat kan.

En het kan bij de eerste twee regels al heel goed! Want wie zou willen weergeven, hoe zo'n Griekse hemelkoepel het statige en blanke in zich op kan nemen, kan dat moeilijk in geconcentreerder vorm doen, dan hier gebeurt. Vestdijk benut hier twee retorisch zwaar belaste woorden: 'smetteloos' en 'azuur': geen al te 'objectieve' termen voor een paar lichtverschijnselen. Hij verbindt ze met 'verrijzen' en 'bondig', waarvan het eerste woord een zich verheffende, nee, een opstrevende beweging suggereert, het laatste juist een beperking van beweging, een beteugeling van vrijheid inhoudt. Precies die combinatie

van het in bedwang gehouden stijgen past bij zo'n Griekse zuilenrij, waarvan de individuele kolommen weliswaar een verticale indruk maken, maar de verzameling eerder een horizontale. De twee regels leveren ook het thema van het gedicht: vrijheid, gevangenschap - streven naar het hogere, neerdrukkende dwang.

Blijkens de tweede strofe hebben we te doen met een zuilenrij in de zg. Dorische bouwstijl, die zich van de andere, Ionische, onderscheidt door forsheid en kracht. De Dorische zuil loopt naar de top immers een beetje spits toe. Hetgeen betekent dat de 'restfiguur' (de figuur tussen twee zuilen in) spits toeloopt naar beneden toe. Op foto's is zo'n restfiguur niet meer dan een zwarte vlek in die vorm:

*Uw vormen brengen spleten  
neerbliksemend in 't nauw...*

Een spel met ambiguïteiten vangt hier aan. Vatten we de uitdrukking 'in het nauw brengen' letterlijk op als 'in een enge ruimte drijven', dan onthult zich een betekenis die opponeert met de ruimte, die de wilde schapen hebben. Maar de figuurlijke betekenis van 'in 't nauw brengen'

[p. 33]

wordt natuurlijk ook geactiveerd: 'in verlegenheid brengen'. Beide betekenissen zijn ook uiterst productief: de letterlijke doet ons inzien, dat de Dorische zuilen hun schaduwen ook werkelijk kerkeren, wat blijkt uit de typering 'doorknaagd als een geweten': de zwarte figuren komen van de witte niet los! De laatstgenoemde uitdrukking zelf is een persoonlijke variant op een staande uitdrukking: 'Een knagend geweten', vanwaar het voor de verbeelding maar een overstap kost om in de volgende strofe tot tandartsenijkundige beeldspraak te komen. Het 'knagen' boet daar dan wel iets van zijn figuurlijke betekenis in. Levert de letterlijke betekenis van de eerste twee regels van deze strofe het beeld op van een zuilenrij als een 'doorknaagd geweten', de figuurlijke toont ons een 'gepleisterde vrouw'. De uitdrukking 'gepleisterd' in combinatie met een *vrouw* ben ik in oorspronkelijk Nederlands werk tot nu toe nog niet tegengekomen (hetgeen weinig zegt); veelzeggender is het, dat Van Dale die uitdrukking niet vermeldt. Vestdijk gebruikt hier n.m.m. een anglicisme of een gallicisme: *to plaster*, of *plâtrer* hebben dezelfde betekenissen: *besmeren, blanketten, maskeren, stukadoren, bepleisteren*. Alleen het barbarisme 'gepleisterd' laat zich toepassen én op bouwwerken én op vrouwen, die, door de zomer van hun leven in verlegenheid gebracht, de lente terug willen roepen met behulp van een schoonheidsmasker - in de oudheid een soort van broodpap, dat bij het indrogen makkelijk scheuren vertoont.

De derde strofe beeldt een titanengebit in verval uit. Lezen we de laatste vier regels van de tweede strofe met dit vooruitzicht, dan kunnen we zeggen dat het kolossale gebit wordt aangetast door wilde schapen (moeflons): een titanische vorm van cariës. Is het de ironie van de geschiedenis dat deze schapen, in tegenstelling met hun tamme voorgangers, niet geofferd zullen worden? Dat ze integendeel de tempel zijn laatste wapen uit de hand slaan? Welk wapen bedoelt het gedicht? Het is - zie strofe III - de zuilenrij zelf. Althans: de weerbaarheid van de tempel: dit titanengebit, dat vroeg of laat zal instorten door schaapachtige vraatzucht, een zachte vorm van slopen. Ik zou over deze derde strofe kort kunnen zijn, en zelfs mogen zwijgen over de dubbelzinnigheid van 'malen'. Maar daar is die agressiviteit der titanen, én hun machteloosheid: verbazingwekkende tegenstellingen. Nog schokkender is niettemin hun innerlijke adel: wie verwacht déze

[p. 34]

zielskracht achter zó'n rij kapotte tanden? Hier is het keerpunt in het gedicht, het scharnier waarlangs de geringschatting van de beschouwer omslaat in ontzag voor de

geest achter de overblijfselen van deze vorm. Het is die gloed, die ook de goden verontrust van wie strofe IV spreekt. Maar over deze strofe aanstonds. Stilistische moeilijkheden zullen er hier wel niet zijn. Dat is wellicht eerder het geval in de vijfde. Hier staan de uitdrukkingen 'diefstal door de tijd' en 'heler' zo dicht op elkaar, dat de onderliggende expressie, 'de tijd heelt alle wonden', wel voor het oprapen ligt. Zodat 'heler' niet alleen de betekenis krijgt van 'handlanger van de dief', maar ook die van 'heelmeester', en zelfs die van Heiland!

Het lijkt erop dat de regels 3 en 4 een wiskundig raadsel vormen: voor een g.g.d. zijn er immers minstens 2 verschillende termen nodig. Maar het spraakgebruik heeft zich van deze uitdrukking meester gemaakt: men noemt de belangrijkste van de twee termen, in de hoop dat de goede verstaander daar genoeg mee neemt. Die term, 'onvergankelijkheid', maakt begrijpelijk, dat Vestdijk in de volgende vier regels van deze strofe overschakelt van een lineaire, aan het vergankelijke gebonden tijdsstructuur, naar een cyclische. Zo wordt de zuilenrij in dienst gesteld van de idee der terugbrenging der dingen - al gebeurt dat terugbrengen alleen maar in de geest.

In de laatste strofe is de platoniserende ik-zegger door het visioen overwonnen en geeft hij zich over aan sensaties van mystisch-introspectieve aard.

*Griekse zuilenrij* is niet het enige gedicht, waarin Vestdijk problemen van de psychologie van het gebit behandelt. Zijn oudste gedicht - hij was toen nog student - hield er zich al mee bezig, op een studentikoze manier; het verscheen dan ook in een studentenblad. Maar het werd in de oorlog - in 1944, twee jaar na publikatie van *De uiterste seconde* - benut voor de roman *Ivoren wachters*. Bij dit verwoest gebit geen titaanse agressie, maar jeugdige overmoed; wel neerdrukkende bevoogding en een op Spartaanse wijze gedragen lot. Aanvaarding daarvan, bij een passieve bestrijding van het verval (al blijkt die bestrijding uitsluitend uit de opdracht van het gedicht aan de tandarts). Het gedicht is nooit gebundeld, en het ontbreekt ook om respectabele redenen in de door Martin Hartkamp verzorgde *Verzamelde gedichten*. Maar men kan het opslaan in de roman van dezelfde titel.<sup>6)</sup>

[p. 35]

Wat is het belang van tanden en hun verval voor Vestdijk in de Duitse tijd?

Ik breng hier de vierde strofe in bespreking, die ik hierboven even oversloeg. Er is in deze vierde een tegenstelling tussen de almachtige tirannen en de in de Tartarus geworpen Titanen, wier verzet die goden tot intimiderende bluftaal verleidt. Tiranniserende goden tegenover onderdrukte titanen, die in hun edel verzet de geest van de vrijheid uitdroegen: een visie die van toepassing is op alle onderdrukking en verzet. En dus ook op die, die in de oorlogstijd actueel was: er is waarlijk niet veel fantasie voor nodig om in de Goden de Duitsers te herkennen, en

In Vestdijks roman *Ivoren wachters* (geschreven in 1944) vinden we de metafoor van 'ruïne' voor een verwaarloosd gebit o.a. in het korte fragment dat ik uit die roman citeer:

'Dit was geen verval meer, het was een ravage; maar dan in alle denkbare stadia vastgehouden, zorgvuldig naast elkaar in beeld gebracht, als een demonstratieobject met het doel tandheelkundige beginnelingen het griezelen af te leren. Mondverzorging, schoolhygiëne, allereerste beginselen, zij werden hier met voeten getreden. Men kon ook denken aan een leerzame verzameling ruïnes, waarbij de Romaanse stijl vertegenwoordigd zou zijn door een eenvoudige bruine stomp, het vroeg-gothisch door een afgebrokkelde steenmassa met carieuze spitsbogen, zwartgeblakerd ter gelegenheid van een beroemde belegering, het laat-gothisch door een doormidden gespleten tandstift, ascetisch oprijzend, puntig en gecontorsioneerd, de barok door een allergegrilligst spel van hobbelige kronen, en het rococo door een rijtje tonronde holle kiezen met vullingen in alle mogelijke kleuren: een blauwe zaal, een grijze zaal, een zilveren zaal... Het was een gruwelkabinet van tandresten. En de volledigheid dezer stadia van bederf was nog het verbazingwekkendst. Want geheel ontbreken deed er niet één: van iedere kies of tand was althans iets over: een heel klein beetje, een stipje, een steentje, of een hele helft: zelfs van de verre verstandskiezen schemerden nog de wortels vuilbleek in

het vlak van het tandvlees. In de bovenkaak staken twee bruin aangeslagen platina stiften uit, zonder iets anders dan wat tandsteen er omheen, maar ook zij stevig gegrondvest in de aangeboorde wortel...'

[p. 36]

in de titanen hun slachtoffers. Het gedicht is, bij alles wat het is, ook een gelegenheidsgedicht. Niets belet ons, het als zodanig te beschouwen - en te behandelen. De agressiviteit, nee - de weerbaarheid, toen, in die oorlog, nodig, kon het niet van zulke voor de hand liggende wapens, als desnoods gezonde - tanden hebben. Het ging in de eerste plaats om een militante geestkracht, die de kracht van het lichaam ontberen kon. Deze hypothese ontnemt veel raadselachtigs aan Vestdijks dentistische belangstelling. Kunnen wij ons inzicht verschaffen in het 'persoonlijk schema', dat Vestdijk van het begrip 'tanden & kiezen' had? We moeten dan uitgaan van het feit dat de ontwikkeling van het gebit gelijke tred houdt met die van het lichaam.

Zuigelingen hebben geen gebit. Kinderen, die zich van hun seksuele identiteit nog niet bewust zijn, dragen een melkgebit. Tandenuwisseling vindt pas plaats als het sekseverschil hen min of meer duidelijk is. Voltooid is het gebit pas, als ook de lichamelijke ontwikkeling voltooid is. Het langzame verval begint in de middelbare leeftijd, het verlies van het gebit in de ouderdom.

Het 'persoonlijke' in Vestdijks schema, is blijkbaar dat de samenhang tussen lichamelijke en gebitsontwikkeling niets zegt over de geest. Schokkend is de tegenstelling tussen dit jeugdige gelaat van Philip Corvage en de afbraak van dat gebit, die een reeds oppervlakkige inspectie van de mondholte doet zien. Schokkend is de tegenstelling van de ouderdom der titanen met hun ruineuze gebit tegenover deze zielskracht, die wij niet hadden verwacht, en die ook de goden tot voorzichtigheid maant. Iedereen zou hier een zekere impotentie verwachten, maar hoezeer wordt die verwachting gelogenstraft! Waar leidt al deze ellende toe, die de jeugdige Corvage en de grijze titanen te wachten staan? Om op die vraag te antwoorden, citeer ik een kort fragment uit de roman, dat min of meer aansluit op het citaat in het kader bij dit artikel:

'Het eerste contact met de snorrende boor voelde hij als een delicate, fijn schilferende pijn. Enige ogenblikken later raasde de boor zachtjes tegen de kies aan, muisachtig knabbelend, een nachtelijk papieren geknaag. Een muisje beet zich door hun behangsel, een wit, scherpzinnig diertje, vol zelfbedwang, bijna een huisdier. Maar plots, met een hap en een snap en een krak en een knars, veranderde de muis in een gloeiende pook.

[p. 37]

Krampachtig greep hij de leuning, drukte zijn hoofd tegen het leer, of het erin verdwijnen moest. De pijn was ontzettend. Toch genoot hij nog van de pijn. Allemaal rood zag hij voor zich, zwaar verzadigd wijnrood, en daar doken gezichten in op (). De pijn boorde, met een ernstig en onverzettelijk voornemen om in zijn lichaam door te dringen, maar hij antwoordde met al roder visioenen () *een liefde gesmoord in dikrood bloed, een rochelende stem die eens "kereltje" had gezegd...* Gaandeweg werden het rode landschappen, tropisch of subtropisch, toch in soevereine rust, en van een diep hartstochtelijke schoonheid. Met een weemoedige dankbaarheid dacht hij aan zijn gebit, dat hem tot deze wonderlijke ervaringen in staat stelde.' (cursivering aangebracht).

We zien het: pijn leidt tot het bestrijden van pijn met psychische middelen, die innerlijke ervaringen van mystisch-introspectieve aard veroorzaken, - net als in het gedicht. Zijn het verdovingsmiddelen?

In zijn essay *De zieke mens in de romanliteratuur* wijdt Vestdijk het laatste hoofdstuk aan het ontwerp van wat een filosofie van de ziekte zou kunnen zijn. Ik zal dat hoofdstuk hier niet samenvatten, maar er e.e.a. aan ontleen, dat voor ons probleem - 'de psychologie van het gebit' - verhelderend kan werken.

Wat mij onmiddellijk opviel en bezig hield,<sup>7)</sup> is het feit dat Vestdijk drie

persoonlijkheidstypen aanneemt, die zich van elkaar onderscheiden in de houding die zij tegenover de als een kwaad beschouwende ziekte aannemen. De een aanvaardt haar in berusting, de ander bestrijdt de ziekte met alle middelen, de derde kenmerkt zich door een vrij dubbelzinnige houding van actieve aanvaarding en passieve bestrijdinghoudingen die min of meer overeenkomen met de aanpak van de therapeut, die nu eenmaal bij een ziekte als arteriosclerose nauwelijks anders kan, dan die in berusting aanvaarden: of die bij kwaadaardige gezwellen ertoe besluit de maligne tumor weg te snijden, in de hoop dat hij daarmee op tijd is; of die bij infectieziekten over een aantal therapieën beschikken kan, waarvan die der immunisatie Vestdijks grootste belangstelling heeft. 'Door de immunisering geneest het lichaam zichzelf; en het vermogen hiertoe ontleent het aan de ziekte. Dat niet alleen: na één aanval is de patiënt gedurende zekere tijd veelal ook gewapend tegen volgende aanvallen', zegt Vestdijk. Gif werd tegengif; nog een stap

[p. 38]

verder, 'en men maakt zichzelf in geringe of draaglijke mate ziek, alleen om over de zegeningen van de "antistof" te kunnen beschikken'. Deze therapie heeft zijn grote belangstelling, omdat het zeker is, dat er analogieën van bestaan in de menselijke geest, waarbij hij via voorbeelden uit Thomas Manns *Doctor Faustus* op bepaalde aforismen van Nietzsche komt, die met elkaar een Nietzscheaanse ziekte-theorie<sup>8)</sup> zouden kunnen vormen, 'minder ten bate van een bestrijding van de ziekte, dan met een veel algemener doel van zuiver geestelijke aard'. Het 'immunitestype' - de kenmerken daarvan zouden zijn:

dubbelzinnigheid in de houding tegenover de ziekte, individualisme en ingewikkeldheid - heeft de beste conditie om deze 'theorie' in praktijk te brengen.

Philip Corvage's inspiratie tot zijn houding is de immunisatie door de geest, de productie van 'antistoffen' door de geest. Hij aanvaardt zijn 'ziekte' actief (hij kraakt dan toch maar met zijn rotgebit die noten), niet alleen om er profijt van te trekken, maar ook om haar te leren kennen. Niet alleen de wil, het uithoudingsvermogen, de zelfbeheersing worden in en door de ziekte geoefend, maar ook het intellect, ook de gevoeligheid. Zo kan kennis van de ziekte uitgroeien tot een algemene kennis van het leven. Geen verdovingsmiddelen zijn zijn rode visioenen, maar antistoffen, die hem weerbaar maken tegen martelende pijn.

Tenslotte de vraag of degenen die de zuilenrij toespreekt, óók zijn kennis van het verval van het gebit benutten kan voor een algemene kennis van het leven? Ook hij brengt visioenen voort (strofen IV-V-VI) en gaat uiteindelijk in een visioen op - een visioen dat het heden uitschakelt, en hem de terugbrenging der dingen laat beleven in contact met die tempel. Deze naar beneden gerichte blik, die geloken ogen, deze naar het heiligdom gerichte stap (dit herstelde heiligdom, dat niets anders is dan een symbool voor het eigen wezen waarvoor men knielt, omdat het - als ideaal - onbereikbaar is en niet te verwezenlijken) vervullen hem met een gevoel van geluk, dat miraculeus mag heten in een tijd, die voor geluk zo weinig aandacht had.

Rijswijk, 19-11-75  
Leiden, 23-6-80

[p. 39]

Noten

1. S. Vestdijk, *De glanzende kiemcel*, uitg. De Driehoek, 1950, p. 87 -89.
2. S. Vestdijk, *De uiterste seconde, gedichten*, Bayard pers., z.j.
3. *Maatstaf 18*, 1971, 4-5, *In memoriam S. Vestdijk 1898-1971*, waarin: Nol Gregoor, *Mijn laatste interview met Simon Vestdijk*.
4. Zie de gecursiveerde zinsneden in het citaat uit *Ivoren wachters* op p. 9 van dit opstel.
5. H. S. E. Burgers, in *Leonardo da Vinci's psychologie der twaalf typen*, zinspeelt op p. 127 en 128

van haar boek op de glyfe van Libra: dat is een brug. Zij noemt op die bladzijden tot vier maal toe de brug als symbool voor Libra. Mijn persoonlijk schema fluistert me in, dat Vestdijks novelle *Het veer* ook dergelijke symbolen gebruikt: de boot doet denken aan een 'Weegschaal', een schommelende weegschaal, die de ene oever met de andere verbindt: een brug.

#### 6. *Ivoren wachters*

(Opgedragen aan de heer L. P. Brandt, tandarts te dezer stede, ter gelegenheid van het trekken van een kies)

*Ivoren wachters van 't maagdarmkanaal,  
Uw teugelloos verdwijnen in galop  
Maakt mijn kop tot minder dan een doodskop,  
Die blikkerlacht, van huid en spieren kaal.*

*Ik offerde u aan kluif en notenschaal,  
Aan zuurtjes, noga, chocola en drop.  
Mijn oom zei: 'Jou verdomde galgestrop,  
Dacht jij, dat ik de tandarts nog betaal?'*

*Ivoren wachters, 'k draag mijn tegenspoed.  
Aan vroege ouderdom of diabetes  
Is uw betreurd verscheiden niet te wijten.*

*'t Komt enkel door dat tomeloze bijten  
En door 't gesabbel op wat suikergoed*

[p. 40]

*Dat gij ontbreekt zo breed als mijn bek breed is.*  
(PHILIP CORVAGE)

7. Vestdijk neemt vaker 3 typen aan:

met godsdienst-psychologisch uitgangspunt: het metafysische, sociale en mystisch -introspectieve;  
uit artistiek oogpunt: het romantische, klassieke en barokke;  
met onze houding tegenover de ziekte als norm: het aanvaardende, strijdende en het immuniteitstype.

De g.g.d. van deze typen zou kunnen zijn de klassieke trits: de gevoels-, de wils-, en de verstandsmens.

Philip Corvage valt in de klassen van het mystisch-introspectieve en het immuniteitstype; als dichter zou hij aanspraak kunnen maken op het etiket 'barok'.

Een immuniteitstype is stellig ook, maar zonder dat hij zich dat bewust is, de zwerver uit *Het veer*; men aarzelt hem 'mystisch-introspectief' te noemen: hij is er wel naar op weg, maar vooral in het begin heeft hij meer van het metafysische type.

Zou men de verteller van het verhaal artistieke kwaliteiten willen toeschrijven, dan aarzelt men tussen het romantische en het barokke type. De zwerver is ongetwijfeld een weegschaal in beweging...

8. Menno ter Braak geeft in *Nietzsche contra Freud* in *Politicus zonder partij* een veel aardiger idee van wat zo'n Nietzscheaanse 'ziektetheorie' zou kunnen zijn, dan Vestdijk in zijn essay over de ziekte.

# Bijdrage tot de psychologie van de fan

**Cornets de Groot**

**Over: M. Nijhoff, 'Awater', in: *Verzameld werk dl. 1 (gedichten)*, Amsterdam 1982, p. 214-224].**

**Bron: Dirk Kroon (samenst.), *Nooit zag ik Awater zo van nabij. Teksten omtrent Awater van Martinus Nijhoff*, Den Haag, 1981, p. 358-362.**

[p. 358]

Navolging heeft met bewondering van doen. Met verering, aanbidding, met de behoefte in de menigte onder te gaan. Met onderworpenheid, die paradoxaal

[p. 359]

genoeg, uit naijver geboren schijnt. Het idool wordt het recht op een eigen leven ontzegd. Geen beweging mag hem uit de baan slingeren, die de adept voor hem heeft uitgezet. Het woord van de meester is hem tot een wet geworden, en deze dogmaticus wil wel 'ns radicaler zijn dan de meester zelf is. Wanneer die dan ook niet meewil, treedt de discipel eigenmachtig op. Hij beschimpt en verguist hem, en wanneer het voorwerp van zijn alleronderdanigste liefde toch afblijft wijken van de weg die zo wolkeloos zich uitstrekt tot aan de einder, omhelst hij hem voor zijn judaskus.

Maar het is natuurlijk veel ingewikkelder. Cultuurvriendelijke èn cultuurvijandige gevoelens wisselen elkaar voortdurend af in de ziel van de volgeling. Ze lopen door elkaar heen, brengen hem in verwarring, en drijven hem tot één doel: de partijzucht te dienen, nee - die te *zijn*! Wat is de psychologie van de *fan*? Dat is de individuele, de binnenkant van de psychologie van de massa. De fan, wanneer hij in andermans werk of leven het 'eigene' herkent, en zich dat toeïgient, heeft de neiging om ook de identiteit van die ander met een sterker ik dan hij, over te nemen. Hij imiteert zijn voorbeeld in alles, en zijn denk- en gedragspatroon begint dwangmatige trekken te vertonen. Een werktuig dat bestuurd wordt, tot de bestuurder zijn macht erover verliest. Soms is dat catastrofaal.

Een man kijkt uit een raam. Hij heeft wat fantasie, een dichterlijke inslag. Maar veel om handen heeft hij niet. Eigenlijk verveelt hij zich een beetje. Hij beleeft een 'période de méditation'. Zijn moeder is kort geleden gestorven; zijn broer volgde haar. Hij voelt zich eenzaam: verlaten en niet verlaten. Hij zou best de straat 'ns op willen, onder de mensen zijn, een reis beginnen - het geeft niet waarheen. Zijn hart is onrustig, zijn religieuze energie zoekt een uitweg, een doel om dit leven richting te geven. Een doel? Ach, ieder doel is goed, nee - een gids!, een reisgenoot moet hij hebben, iemand die beter, sterker, wijzer is dan hij.

En er komt een man langs dat raam. Een man als u en ik. Er is weinig bijzonders aan hem op te merken. Hij zou een kantoorklerk kunnen zijn. Maar ook een dichter. Hij lijkt een beetje op onze eenzame fantast, hij lijkt immers op iedereen: hij krijgt ons aller voornaam. Ook die wandelaar is alleen; verlaten, niet verlaten. Hij loopt in de wereld die wij kennen, en die woest is en leeg. Hij zou een profeet kunnen zijn: *Het is woestijn waar hij gebaren maakt*. Zou die man geen Voorbeeld kunnen zijn? Een reisgenoot?

Een man, een raam, een voorbijganger en het soort bovengenoemde projecties - dat is wat een dichter als Nijhoff nodig heeft voor een gedicht als *Awater*, dat hier en daar als episch te boek staat, maar in wezen tot het introspectief-fantastische genre behoort.



Er is weinig op tegen om de ik-figuur uit Awater geheel met de dichter te vereenzelvigen, vind ik. Een minder stroef lopend betoog is wel het grootste voordeel van deze zonde tegen de goede gewoonte om vlees van papier en bloed van inkt te onderscheiden. Ik stel een tussenweg voor. Ik zal in het vervolg van 'de dichter' spreken. Want wèl is Nijhoff de dichter, maar 'de dichter' is Nijhoff niet.

Voor de eerste strofe hebben we aan dit voornemen niet veel. Wel is de dichter daar aan het woord - die hele eerste strofe is één gebed - maar het is niet voor

[p. 360]

zichzelf, dat hij zich wendt tot wie hij 'de allereerste geest' noemt. Hij richt zich tot hem, terwille van een werk - 'dit werk' - dat hij onderneemt. De strofe heeft ook de vorm van een gebed. Behalve een aangesproken persoon is er een verzoek, een smeekbede ten behoeve van iets dat beslist de moeite waard moet zijn, als je in de kwaliteiten ervan geloven wil. Het gaat immers niet zomaar om een ding, nee, het gaat om iets met een wil, een eigen wil, een organisme dat uit het niets geschapen is (r. 4) en dat waarheidlievend is (r. 6). Het gaat om dit werk, waarin de gebeurtenis door het woord wordt opgeroepen en verwerkelijkt (r. 10). Zo enthousiast is de dichter door wat daar ontstaat als een wereld, woest en leeg, dat hij in de volgende strofe zijn plaats vergeet, en alle nederigheid overboord gooit.

Het gebed is uit en af. Maar de stroom van religieuze energie, losgemaakt in de eerste, de ee-strofe, wordt in de tweede, de aa-strofe, tot een hoogtepunt gevoerd. Hier heerst driemaal het gebod:

*Geef hem* (r. 15)

*Zie hem!* (r. 21)

*Lees maar!* (r. 36)

Hier wordt helemaal niet meer gesmeekt, hier wordt geen realiteit weergegeven, hier wordt een werkelijkheid, een wereld gecreëerd! Hier is de mythe in actie, wordt een magische handeling voltrokken. Hier heeft de allereerste geest maar te doen wat de dichter hem dicteert!

En die geest heeft ook helemaal geen reden om het dictaat níet te volgen. Want wat de dichter optrekt in dit werk is een wereld, waarin het hedendaagse leven joods-christelijke allure krijgt: waarom zou die allereerste geest daar bezwaar tegen hebben? De wil van deze almachtige alweter is geheel in overeenstemming met die van de dichter, al overtreft de laatste de eerste hier in alwetendheid. Hoe kan hij anders weten, van achter zijn raam (r. 18), dat een eenvoudige voorbijganger Awater heet, daar en daar werkt, tot zo en zo laat, en dat hij daar dingen produceert, zo door en door menselijk, dat hij iets van zichzelf daarin herkent, zóveel, dat hij zich dat werk toe-eigent, en dat hij *dan al* de neiging vertoont zich met het voorwerp van zijn aandacht te vereenzelvigen?

De dichter kent uit heel de realiteit maar één element: een willekeurige man. Zijn projecties doen de rest: hij scheidt zich daarmee een Voorbeeld, een idool. Hij mythologiseert, dicht Awater alle bruikbare eigenschappen van Adam, Johannes, soldaten, monniken, dichters, Mozes en wie al niet toe, totdat zijn creatie als 'realiteit' dienst kan doen. Ontvalt hem daardoor zijn almacht als alweter? Want met de oo-klanken is de dichter weer bijna één van ons, onwetenden. Hij wordt nu, evenals wij, buitensporig *nieuwsgierig* naar deze Awater.

Half zes was het toen de aa-strofe eindigde; half zes is het, waar de oo-strofe begint. Is er tijd vergleden tussen die twee fasen? Of is de tijd genoemd in *aa* aan die van *oo* identiek?

'De tijd wordt eindeloos', staat er, en dat betekent, afgezien van het rusteloos wachten op Awaters verschijning, dat de dichter op wonderbaarlijke wijze van de ene naar de andere plaats zich begeven heeft: in één en hetzelfde moment. Dit om te tonen, dat het met de alwetendheid, de almacht van de dichter best nog meevalt tot nu toe.

[p. 361]

Maar *toch* wordt Awater met een zeker realisme - het onbetrouwbaar, mythologiserend perspectief uit de eerste twee strofen is goeddeels weg (hoewel?) - geobserveerd. En heimelijk geobserveerd:

*Bescherm mij, dat mijn schim geen licht vertoont.  
Bewaar mij ongezien en ongehoord.*

De kennis van de dichter is niet langer alomvattend: wat hij weet, weet hij door dit detective-gedoe. Maar waar de dichter aan alwetendheid inboet, wendt hij alwetendheid voor: 'Hij ziet, schijnt het, een horizon', zegt hij van Awater. Wat kan dit soort alwetendheid anders zijn dan een manifestatie van 's mans identificatiedrang? 'O Awater, ik weet waarvan gij peinst', staat er in het ei-gedeelte en in de oe-strofe geeft hij een verstandelijke verklaring voor zijn imiterend gedrag:

*Hij heeft wat een planeet heeft en een bloem,  
een innerlijke vaart die diep vervoert.*

*Hij zal wel zeggen, wel voorspellen, wat Awater doet en bezielt.*

Dan, in het ie-gedeelte, in het sonnet, komt opnieuw een werk te voorschijn dat de dichter herkent als van zichzelf, en dat geeft voor de navolging de doorslag: 'Ik volg hem op de hielen'. Hij is als betoverd door Awater, hij is hier volop Awaters fan. De enige en dus de grootste.

De dichter hallucineert een werkelijkheid; hij ondergaat die werkelijkheid als een hallucinatie: op hoeveel niveaus kan dit gedicht worden gelezen?

Awater richt zijn schreden naar het station. En dan is daar die vrouwelijke heilsoldaat, die van een groter meester spreekt, en die de betovering, waarin de dichter zich bevindt, verbreekt. Want wat gebeurt? *Zij* krijgt Awater in haar ban met het woord: 'Wij leven heel ons leven fout', En dan voegt Awater zich bij de schare, en niet om terug te duiken in de anonimiteit, waaruit hij door de dichter werd verlost.

De dichter, die hem daar niet volgen kan of wil, vindt op het perron, alleen, alleen - de eigen identiteit, en het eigen daaraan verbonden smartelijke lot: bij die trein, die symbool kan zijn van

de dichter

het dichten

het dichterschap

'dit werk' - dat mogelijk zonder die heilsoldaat zijn doel voorbijschieten zou, - zodat die trein tenslotte ook nog het symbool kan zijn van...

de fan, met wie we bij de dichter terug kunnen keren.

De psychologie van de fan wordt door Nijhoff niet tot in de uiterste consequenties doordacht. De dichter uit *Awater* vertoont eigenaardige trekken, maar aan het slot lijkt hij toch op weg naar een algehele gezondheid. Awater doet hem inzien dat het onjuist is naar vrienden te zoeken. Men verwerft zich die, niet door spionage, maar door zich te geven, gelijk Awater zich gaf aan de gemeente in Christus op dat plein. Het lijkt erop, dat wij in de verkondiging van het Woord een deus ex

[p. 362]

machina mogen zien. Onze god is onze techniek, zegt Mulisch in *De compositie van de wereld*. Aan het einde van zijn tocht komt de dichter op het punt, waarop hij beslissen moet tussen de weg van de paradox of die van de techniek. Tussen bevestiging of ontkenning van Zeno's aporieën. Alleen dan immers, wanneer de technicus de paradox

buiten werking kan stellen, krijgt hij, bevrijd van wijsgeer en dichter, het geweten en de handen vrij.

Het lijkt erop, dat de dichter veel meer op heeft met de machine, dan met de godheid, die op 't plein de heilsoldaat, Awater (onbereikbare plaatsvervangers van moeder en broer?) en de menigte kwam bezielen. Maar het feit dat de dichter de trein uitsluitend van buitenaf beschouwt, doet toch vermoeden, dat hij de techniek wellicht heel positief waardeert, maar niet bereid is aan haar zegeningen de paradox op te offeren. Hij onderneemt de reis niet, zeker niet met deze Oriënt Express, die Istanboel tot reisdoel heeft, en niet de woestijn die Awater zag in zijn visioen.

# Dagboekbladen

## R.A. Cornets de Groot

**Over: H. Mulisch, *De compositie van de wereld*, dl. 1, Amsterdam, 1980.**

**Bron: *Harmonie als tegenspraak. Beschouwingen over 'De compositie van de wereld' van Harry Mulisch*, inleiding en samenstelling Piet Meeuse, Amsterdam, 1986, p. 130 - 165.**

[p. 130]

5-1-81

Harry Mulisch, *De compositie van de wereld*.

Narda schonk me het boek, ofschoon ze vooruit weten kon, wat de gevolgen daarvan konden zijn voor haar.

Terwijl ik het geïnteresseerd doorblader, hindert me bij voortduring één aforisme, van de Mulisch van vroeger: 'Het is het beste het raadsel te vergroten.' Hoe kan dit boek daartoe een bijdrage leveren? Het ziet er immers naar uit, dat het de oplossing van alle raadsels is!

Maar het vergroot het raadsel, dat Mulisch zelf is, die in Zeven Boeken Alles ziet. 'Het oog is zelf het raadsel': Donner.

Mijn eerste indruk is, dat dit boek thuishoort in het rijtje boeken dat Vestdijk noemt in zijn essay 'Het persoonlijk schema' (Uit: *De leugen is onze moeder*), - een reeks andere 'composities van de wereld', geschreven door Lullus, Leibniz, (Kant?). Vestdijk noemt nog Wilhelm von Humboldt, Valéry; ik doe dat niet, want dat zou suggereren dat Mulisch' boek de kant der Letteren op gaat, en het zwijgt juist over Kunst en Literatuur, zolang daarover gezweven kan worden. Misschien heeft het met eigen werk te maken - evenveel of meer als Vestdijks 'persoonlijk schema', *De toekomst der religie*, te maken heeft met het zijne. Dat is dan veel. Bijna alles.

Ik denk dat ik dit boek vooral onder het aspect van het 'per-

[p. 131]

soonlijk schema' zal moeten zien: ik ben niet bevoegd om het op zijn filosofische merites te bekijken. Maar ik heb het vermoeden dat het psychologisch interessant zal zijn, - een indruk die ondersteund wordt door de wetenschap dat een werk als dit Mulisch al voorzweefde, toen hij als jongen zag hoe de wereld in elkaar stak. Toen hij - wat later - gangster én heilige wilde worden: een Tanchelij, in navolging van de profetische boef E. Toen hij occultisme en chemie verbond in die oude vingerlingische droom: de alchemie. Is het geen beslissende coïncidentie geweest, dat Vingerling<sup>1</sup> door de oplossing van een *kruiswoordpuzzel* achter de naam van een van de ingrediënten van het geheimzinnige brouwsel Abrovi kwam? Alchemie en het woord als sleutel - dat is immers literatuur, ach nee, het leven! Een 'Chiffreschrift der Natur' (Von Humboldt): een compositie van de wereld. En nu ik toch, in weerwil van alle voorzienigheid mijnerzijds, bij de letteren ben beland: Achterberg!

Waarom is Gerrit Achterberg een van de weinige dichters voor wie Mulisch de grootste belangstelling aan de dag legde? Omdat er hier sprake is van 'contact'. Ook bij

Achterberg een droom, ook hier een postlogisch verband tussen exacte wetenschappen, poëzie en die droom. Achterberg zou een compositie van de wereld hebben kunnen schrijven, als die soms niet had bestaan. Maar hij bestond. De bijbel, - een soort van bladmuziek. Hij hoefde de noten alleen tot leven te wekken in de ziel. Voor Mulisch bestond zo'n compositie ook: zij is de primaire harmonie. En ook in zijn ziel (ik noem dat nu maar even zo) riep ze een wereld tot leven.

Toevalligerwijs zag ik Mulisch gisteravond<sup>2</sup> in een tv-programma. Daarin deze *wise-crack*:

'Het geëngageerde boek belandt ten slotte in de kinderkamer; dat is het lot van het engagement in de litera-

[p. 132]

tuur', - of woorden van deze strekking, naar aanleiding van *De negerhut van Oom Tom*. Maar *hier* groeide een jongensdroom uit tot een systeem dat de studeerkamer een weinig opvrolijkt, of misschien ook verontrust. Een Quauhquauhtinchan, die ontwaakt, die een paar denkvetten verplaatst. Hier werd het raadsel letterlijk *vergroot*, langs inductieve weg.

Mulisch werd geen godsdienststichter als Tanchelijn of Lou de Palingboer; zijn ambitie is geen artistieke, - gaat verder dan die van Mallarmé die het Boek dat Alles zegt, hoopte te schrijven. Mulisch werd een systeembouwer. Was zijn omgang met Heyboer en de andere bewoners van Boots huis besmettelijk? In *De Verteller verteld* toont hij ons de schilder Verwey die zich vijfendertig jaar lang bezighield met het vraagstuk, waarom 'Thijm' een sigaar van Boutens vrijwel ongerookt in de asbak verpulverde, ten aanschouwe van nogal wat voor Boutens belangrijk publiek. Dat de wereld bij de ontsluiting van dit mystieke probleem niet ergens in het sterrenbeeld Hercules te pletter sloeg, is nog het verbijsterendste van dit verhaal...

Mulisch werd de grondlegger van een nieuwe wetenschap, een nieuwe filosofie, - één, die het irrationele niet uitsluit, maar die daar voor zichzelf profijt van trekt. Hier krijgt niet zozeer een mythische geestesgesteldheid, als wel een jongensachtige greep naar alomvattend inzicht gestalte. Een wetenschappelijke gestalte, waardoor het jongensachtige gereduceerd wordt tot nul. Het wil mij voorkomen, dat dit bouwwerk, zolang Mulisch rationeel navolgbaar blijft, minder weerloos is tegen positivistische kritiek, dan bijvoorbeeld Vestdijks *De toekomst der religie*. Maar Mulisch begeeft zich óók in leegten - *het is woestijn waar hij gebaren maakt* - en wat hij dáár zegt, eist iets meer dan wetenschappelijke kritiek van ons. Wie hier iets zeggen wil, dat steek

[p. 133]

houdt, houdt op positivist te zijn. Hij zal grenzen overschrijden, die ook Mulisch met kracht van argumenten overschreed. Het denken als hersenwerk zal hem verlaten. Met de huiveringen over de rug kijkt hij over de horizon en herkent. Misschien dat na de sensaties van het *eureka* de hersens weer willen draaien, wie zal het zeggen? Maar wetenschappers hebben het moeilijk met zulk vertrouwen op het intuïtieve. Die zijn maar al te geneigd mensen van Mulisch' kaliber voor onwetenschappelijk te houden, in weerwil van zijn respect voor wetenschappelijke regels. Maar zomin de wetenschapper een paar obstakels, die hij zichzelf op de weg heeft gelegd, wenst op te ruimen, teneinde een vrije blik in de open ruimte te werpen, zomin gaat de zogenaamde onwetenschappelijke mens ervan uit dat denken uit den boze is. In dit boek wordt dan ook *gedacht*. Daarom is het geen 'kunst' of 'literatuur' en geen hoger soort voer voor psychologen, maar een steen voor het filosofische gebit.

8-1-81

'Grenzen bestaan niet', lees ik voor het eerst. Het is 1963. Ik heb *Voer* open op p. 35:

'Zij zijn een erfgenaam van het Christendom (...) dat een kampioen was in het construeren van fictieve "grenzen", zoals die tussen "lichaam" en "geest", "God" en "Duivel", en meer van zulke dwarsstraten. Ook "humor" en "ernst" bestaan niet. Er bestaat alleen een *ware* benadering der realiteit, die beide niet scheidt, en twee *onware*: de humoristische en de ernstige.' Ik verbeeldde me, dat ik dit begreep.

Maar *zag* ik dat lichaam en geest twee aspecten waren van één en dezelfde zaak? Ik had het geleerd, bij Jan Romein, *De biografie*, p. 158.

[p. 134]

Zág ik dat God en Duivel twee aspecten waren van een en hetzelfde ding? Ik had het geleerd uit S. Vestdijk, *Essays in duodecimo*, p. 131 en uit H. S. E. Burgers, *Leonardo da Vinci's psychologie der twaalf typen*, p. 83.

Zag ik dat humor en ernst twee kanten waren van een en hetzelfde verschijnsel? Toen ik vanmiddag die regel schreef over de huiveringen over de rug, overviel me plotseling een duizeling. De dingen kwamen van hun plaats: de kast, de boeken daarin, deze, die van mij weten: hun vriend, hun hogepriester! Mijn oog, het verdwijnpunt van een draaikolk, waar alles, zich verkleinend tot niets, spiraalsgewijs in oploste. Ik dacht aan een hartaanval, gooide mijn leesbril op tafel, wilde opstaan. Maar mijn onderlijf was als verlamd, en toen ik tóch stond, miraculeus, was het of mijn benen een ander leven leidden, waar ik geen zeggenschap meer over had. Ik liep, - een ander bewoog mij: de God van Leibniz' transcreatio! Met grote zuigkracht en snelheid verplaatste een innerlijke lift de duizeligheid uit mijn hoofd als beklemdheid naar mijn borst. Een witte blindheid bleef achter. 'Ik ben er geweest', dacht ik. 'En Narda is naar les, en onze kleine slaapt daar op de bank. Die stort zich straks wenend op mijn lijk.' Ik was niet ernstig, ik was niet vrolijk. Ik was een drama: ik kon een lach ternauwernood onderdrukken.

'Romanticus,' fluisterde mijn Kwade geweten nog.

'Wat? Ik? Een romanticus? Hoezo?' vroeg het Reine. Er werd over mij beslist.

Een schor, maar hoorbaar: 'Mijn God'; toen was het over. De blindheid verdween. Ik begreep *alles* van het oog - !

Ik vond dit toeval van puur hysterische aard, deze aanslag op mijn gemoedsrust, aan de overdreven kant. Want inmiddels had ik al begrepen, dat Mulisch met zijn 'ware benadering' op hetzelfde doelde, als Lucebert met zijn 'volledig le-

[p. 135]

ven'. Ik begreep dat Rilke een van hun inspiratiebronnen was.<sup>3</sup>

Maar zo begreep ik het toen, in 63, niet. Want had ik het wel begrepen, ik zou begrepen hebben, dat het 'ik' van een persoonlijkheid de tegenkant is van 'niemand'. Ik zou de eerezucht van Mulisch om 'niemand' te zijn *in het geheel* hebben geplaatst van het 'volledig leven', dat 'ik' en 'niemand' niet scheidt. En dan was ik, wellicht, uitgekomen bij het 'wij zijn en zijn niet': het raadsel, dat vergroot moet worden.

12-1-81

Alles komt altijd tegelijkertijd!

GJ maakt me opmerkzaam op een helder, en daarom lofwaardig artikel van P. Meeuse, onder de gezochte titel 'Mulisch als maniërist of de eetbaarheid van een versteend broodje ei' (*De Revisor* 1980/6, pp. 52-61), dat handelt over de artistieke filosofie achter Mulisch' werk, van *De Verteller* in het bijzonder.

Meeuse komt, de stof onderzoekend, tot het inzicht dat het wezenlijke van Mulisch' schrijven niet is, de geschiedenis die verteld wordt, maar de manier waarop verteld wordt. Maar dit geldt natuurlijk voor elke schrijver van enig belang; over Mulisch zegt zo'n uitspraak niets, of weinig. Ik denk dan ook dat bij deze schrijver de manier waarop verteld wordt, beslissend is voor dat wat er verteld moet worden ('Zo schrijft een verhaal

zichzelf, en de schrijver noteert, - met een kristalhelder bewustzijn van de vorm,' *Voer*, p. 111).

Meeuse's inzicht voert dan tot de conclusie: alles draait om het schrijven. Maar pas wanneer hij hieraan toevoegt: 'De maniërist is zich ervan bewust dat van enig inzicht in het raadsel van het universum geen sprake kan zijn zonder dat dit tevens een ontraadseling van zijn eigen persoonlijke

[p. 136]

bestaan veronderstelt', ga ik met die uitspraak accoord, want dan draait dit schrijven om het bestaan (van Mulisch).

Als Meeuse het heeft over de 'schok der herkenning' die zich voor moet doen, wanneer men zich na lectuur van Mulisch in het boek van Hocke verdiept (G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*), bedenk ik me, dat het mijn noodlot is, dat deze wenselijke volgorde zich bij mij had omgekeerd.

Met Hocke maakte ik kennis in '59 - Mulisch was toen al jaren 'maniërist' - maar met het werk van Mulisch ging ik pas in '63 aan de slag. Mij schokte dan ook veeleer de alchemistische symboliek, waar ik met behulp van Herbert Silberer, *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik* uit hoopte te komen. Terecht wijst Meeuse erop dat Cornets de Groot tot nog toe de enige (en dus de eerste, CN) is geweest, die met betrekking tot het werk van Mulisch op het belang van de alchemie wees. Om volledig te zijn: ik ben niét meer de enige, maar wél de eerste die het werk van Mulisch in verband bracht met Hocke's boek. Het doet me plezier dat Meeuse met betrekking tot de aard van wat hij, in navolging van Donner een 'wetenschap der verbeelding' noemt, én met betrekking tot de psychologie van 'maniëristen' tot dezelfde conclusies komt als ik (Cornets de Groot, *De zevensprong*, p. 212, 213 en Meeuse, *De Revisor*, p. 61, kolom I).

Ik liet het natuurlijk niet bij de alchemie en Hocke. Ik was dan ook de eerste (en enige) - omdat ik altijd alles wat een schrijver schrijft volstrekt serieus neem - die Bram Vingerlings denkwijze naging aan de hand van wat diens schepper ervan meedeelt. En het mag dan zijn, dat ik de letteren beter ken dan de betekenis van het leven, zie boven; dat ik doorgaans de schijn voor werkelijkheid hou en van de schijn graag leef, tóch heb ik iets ondervonden van de sensaties van jongensachtig filosoferen bij een passage als deze:

'Als ik eens na ga, zijn er een heleboel onzichtbare stoffen, lucht, gas, zuurstof, noem maar op. Maar al die dingen

[p. 137]

kun je ook zichtbaar maken. Ik heb vloeibare lucht gezien! Daar ben ik er! Aha! Nu draai ik de boel weer om! Kan iets zichtbaars onzichtbaar worden gemaakt?' (Leonard Roggeveen, *Bram Vingerling*)

Wat heeft Mulisch daarmee te maken? Die zegt:

'Later merkte ik tot mijn peilloze verbazing dat ik op eigen houtje de Hegeliaanse dialektiek tot in de finesses had herontdekt!' (*Voer*, p. 27).

Nu is Vingerling geen hegeliaan. Maar zaaide Mulisch misschien toch wind met deze manier van denken: iets aannemen, en dat omkeren, en weer, enzovoort, en al wat met onzichtbaar maken te maken had zeer ernstig nemen? Vingerling - wat deed Mulisch met hem?

: 'Langzaam verander ik in een groot oog, dat kijkt. Dat schrijft. Het schrijft dingen, die niemand anders dan ik geschreven kan hebben, want zij dragen het unieke, onverwisselbare stigma van iemand die niet bestaat. Het beschrijft voorvallen, schaduwen over straten tegen huizen op, mensen die door het zonlicht verzwolgen worden, geuren, hoofden die door de lucht bewegen' (*Voer*, p. 39).

Dat is de *oppervlaktestructuur*: hoe ziet de dieptestructuur eruit?

Aha! Nu draai ik de boel weer om, zou Vingerling zeggen.

: 'Langzaam verandert het grote oog, dat kijkt, in de schrijver die ik ben.

Ik schrijf dingen die door geen ander oog gezien zijn, want zij dragen het unieke,

onverwisselbare stigma van een oog in het niets: het onzichtbare oog': *Rilke!* Maar hoe ziet de *oerstructuur* eruit? Die valt alleen te achterhalen, wanneer we het identificatieproces van een lezer als (de jonge) Mulisch kunnen reproduceren: 'Ik vereenzelvig me met Bram Vingerling, die voorvallen oproept, schaduwen over straten tegen huizen op, mensen die door het Abrovi verzwolgen worden, geuren, hoofden die door de lucht bewegen... Ik

[p. 138]

vereenzelvig me met de onzichtbare, die het ons toont dat wij zijn en niet zijn': Heraclitus<sup>4</sup>

Wat daar onzichtbaar is gemaakt, moet wel vergankelijk zijn. Maar in ons herrijst het wezen ervan, als je Rilke gelooft (en Mulisch doet, of deed dat). De vraag is alleen: hoe? In een paar boeken antwoordt Mulisch op deze vraag die hij niet stelt, en stelt: 'Door de elementaire beweging.' - 'Zo elementair als een steen die valt', zegt hij in *archibald strohalm*. In dat boek komt nogal wat uit de lucht vallen. In andere trouwens ook, en ik zocht het een beetje uit: een meteor in 1908 (*archibald strohalm*), een meisje, Marjolein (*Het zwarte licht*), een Nieuw Jeruzalem, een vliegtuig en een oorlogsvlieger, Corinth (*Het stenen bruidsbed*), - allemaal parallellen van gebeurtenissen in 'De tegenaarde' (*Voer*, p. 43).

Het zijn allemaal uitbeeldingen van wat die elementaire beweging is. In 'Oneindelijke aankomst' maakt de hoofdfiguur tekeningen en zelfs een draadplastic van de beweging: hij geeft plastisch vorm aan lijnen die Rilke in een paar gedichten onder woorden heeft trachten te brengen. Alleen in 'Chantage op het leven' krijgen we van die elementaire beweging een ander beeld: 'Jammerlijk hij, die niet kan meedeinen in de elementaire bewegingen van het leven en de dood, die heen gaan door in zichzelf terug te keren en zichzelf hervinden door vaarwel te zeggen tot alles wat zichzelf toebehoort. Hierin beweegt de schoonheid zich.' Ik heb het met deze twee beelden voor één en hetzelfde verschijnsel (het beeld 'tegenaarde' en het beeld 'wiegende harmonie') altijd zo moeilijk gehad, dat ik er niet uit kon komen, hoe ik ook zocht bij Roggeveen, Hocke en Silberer. De elementaire beweging...! Moeten we die niet zoeken in de ontroering die de muzikale primaire harmonie teweegbracht in Mulisch?

[p. 139]

Ik citeer uit *De compositie*, van p. 189:

'Ik sloeg een toon aan, en vervolgens zijn octaaftoon. Ik hoorde de primaire harmonie (...). En opeens overspoelde het mij, in een ogenblikkelijke euforie schreeuwde ik het uit: "*Het is hetzelfde en niet hetzelfde!*"

(...) Op dat ogenblik was alles eigenlijk al gebeurd, alleen moest het nog gedaan worden.'

In 'Stad onder de zon' verschijnt het visioen van wat er nog gebeuren moet, of liever, van hoe er gebeurt van wat er nog staat te doen; een *verschrikkelijk* autobiografisch symbool. In *Voer* (p. 37) schrijft hij dat hij dit verhaal bijna niet met droge ogen kan overlezen. Wat was er gebeurd? Hij was 'groot' geworden. Hij had afscheid genomen van een stad, een jeugd. Een piano (die in het verhaal door de hoofdpersoon wordt meegezeuld, tot het langer niet kan) had Bram Vingerling verdreven. De primaire harmonie luidde een nieuw leven in: van schrijven, van filosoferen. Onze vraag is: wat herkende Mulisch in die octaaftoon?

De identiteit ervan met de tonica die tegelijkertijd géén identiteit was.

'De  $c^1$  is niet de  $c$ , en de  $c^1$  is niet niet de  $c$ . De  $c^1$  is niet niet de  $c$  in zoverre vanuit de  $c^1$  wordt *herkend*, dat de  $c$  de  $c$  is. De  $c$  wordt pas de  $c$  met de  $c^1$ , die niet de  $c$  is. Wat daar herkend wordt, is niet enige  $c$  in de  $c^1$  zelf, maar de *identiteit* van de  $c$ :  $c$ . Die herkenning is wat de contradictie van de  $c^1$  uitmaakt, want de  $c^1$  is niet de  $c$ . En toch herken ik de  $c^1$  niet als de  $c^1$ , maar als de  $c$ . Maar de identiteit  $c$  is niet "in" de  $c$ , - want dat is de indifferente toon waarmee begonnen is, - maar zij bestaat tegelijk als de  $c^1$  en als de octave relatie tussen de  $c^1$  en de  $c$ . Terwijl de identiteit en de contradictie elkaar logisch



terstond vernietigen omdat

[p. 140]

zij geen relatie kunnen aangaan (...) worden zij hier uit elkaar gehouden door het reëel-logisch tussenliggende tussen de  $c^1$  en de  $c$ , en daarmee ook binnen de  $c^1$  zelf, - wat het octave oerfenomeen onderscheidt van de andere paradoxale feiten' (*De compositie*, pp. 114-115).

Elders in dit boek laat Mulisch een toon  $T'$  ontstaan uit  $T$ , door middel van het tussenliggende glissando. De beweging, voorgesteld als  $T \rightarrow T'$ , noemt hij de *secundaire* beweging. De primaire beweging is  $T < -- T'$ , want pas van  $T'$  uit herken ik de toon  $t$  in  $t$ , en vindt de mutatie van de identiteit plaats.

Deze primaire beweging is de *elementaire*.

Op een bij het boek behorend plaatje laat Mulisch behalve die  $T \rightarrow T'$  beweging ook een integraal glissando horen, dat ons van de ene stilte (bij nul trillingen) naar de 'stilte van de stilte' voert (bij 20000 trillingen). Die stilte noemt hij 'octaaf' met de eerste: hetzelfde en niet hetzelfde. Dit verschijnsel heet 'octaviteit', en het is deze octaviteit die de grondslag vormt van Mulisch' filosofie. Met dit beginsel is de compositie van de wereld te reconstrueren, en in zijn boek doet Mulisch dit ook. Ik wil hier nog iets aan toevoegen. Uiteraard is die octaviteit ook als letterkundig symbool te benutten: een jongen klimt in het zwembad op de hoge: de secundaire beweging. Zijn sprong in het water: de elementaire beweging. Het octaaf zijn van deze sprong met de intrede in het leven. En dáár weer mee is, in 'Oneindige aankomst', het bewustwordingsproces octaaf.

Wanneer men Mulisch' uiteenzetting over de primaire harmonie leest, verbaast men zich erover, dat nooit eerder een andere denker het beginsel van de octaviteit formuleerde. Men maakte wellicht niet zo'n drukte over de paradox. Juist dat maakt deze filosofie 'psychologisch interessant', zoals ik

[p. 141]

in het begin al zei. Nogmaals wat herkende Mulisch in die octaaf toon: was het uitsluitend de identiteit ervan met de tonica? Hier kan een brainstorm helpen, - ik raap maar es een paar symbolen bijeen, zo te hooi en te gras:

A.I. Uit *De compositie*, p. 109 een citerende samenvatting:

'Als ik de maan in haar eerste kwartier zie, dan is dat hemellichaam identiek met de satelliet, die ik in haar laatste kwartier heb gezien.' Maar die maan bestond natuurlijk gewoon voort tijdens nieuwe maan; ik zag haar toen alleen niet.

II. Maar de toon  $T$  die ik voor de tweede keer hoor, bestond gedurende de afwezigheid niet voort, - behalve natuurlijk in mijn geheugen, want anders lukt het herkennen niet. De tweede keer dat ik de toon hoor, is het exact dezelfde toon. 'Een toon heeft blijkbaar (...) de status van Lazarus: een opstapbare uit de doden' (*De compositie*, p. 109).

NB Een redenering analoog hieraan, is natuurlijk ook voor de herkenning van toon  $T$  in  $T'$  te formuleren.

III. Mulisch herinnert op p. 111 van *De compositie* aan de transcreatio van Leibniz, die voor de moeilijkheid stond dat beweging ondenkbaar is, voor het rationele niet toegankelijk, en die daarom een theorie opstelde, waarin de rationele beginselen heersen, waar ze moeten heersen, en niet heersen waar ze dat niet moeten doen (nl. in de beweging). 'Het bewegende ding wordt voortdurend door God vernietigd om het volgende ogenblik op een volgend punt opnieuw geschapen te worden.'

B. Waar ben ik bij Mulisch vaker gestuit op uitspraken die herinneren aan zulke als in A.I., II. en III. geformuleerd?

I *Het stenen bruidsbed*, p. 51:

'Wat weten wij van de listen der ruimte, van haar krommingen en veranderingen? Hier zijn wij zo en zo, maar daar, over een jaar, een eeuw, een seconde, is de wereld zo en zo en onherkenbaar (on) Wij kunnen er niet eens over denken (...) want wij weten het niet omdat wij zelf veranderd zijn en wij zouden terug moeten reizen om het te weten te komen, maar dan zouden wij weer niet hier zijn en niet veranderd. Wij kunnen helemaal niet denken (...) wij denken, maar iedere seconde is het een ander die denkt, ergens anders in het heelal, in een andere kamer, een andere stad, op een andere aarde (...) - wij zijn een oneindig aantal anderen'. (Cursivering aangebracht; gelijkenis met A. II., III.; Leibniz).

[p. 142]

II. *Het zwarte licht*, p. 104:

*'Niets kon verdwenen zijn!*

De kanalen, die hij door de zandhoop van de stratenmakers had gegraven, waar hij zijn bal doorheen liet rollen, de bal, die uit het duister tevoorschijn kwam, over een balustrade rolde, in het binnenste verdween en aan de andere kant weer opdoemde.' (Gelijkenis met A. I.).

III. *Voer*, p. 204:

'De Basileus Stratoticus liet alle straten van Byzantium opbreken om een bikkel te zoeken, die hij als kind verloren had. Was hij daarom minder de Basileus? Daardoor werd hij pas de Basileus!' (Gelijkenis met A. I. en met B. II.: 'Niets kon verdwenen zijn!').

Zit er ook een volgorde in deze per brainstorm bijeengebrachte uitspraken? Ik stel voor: B. II. - B. III. - A. I. - A. III. - B. I. - A. II. Iedere uitspraak onder deze nummers wordt door een bijzondere denkvorm gekarakteriseerd.

- De rollende bal van Akelei door een 'legislatief' denken: 'niets kon verdwenen zijn!'

- De bikkel: een moreel oordeel - bijvoorbeeld trouw aan die je was in je jeugd - vervloeit met een morele daad: het zoeken. Een normatief denken dus, waarvan het mythische denken de hypostase is (gepersonifieerd door de Basileus). B. III.

- De maan: een strikt rationeel denken. A. I.

- Leibniz' transcreatio. Een soort van dialectisch denken: het ene ontwikkelt zich uit het andere. A. III.

- De monoloog uit *Het stenen bruidsbed*: een annihilistisch denken, waarin het cybernetische beginsel van de terugkoppeling werkzaam is. B. I.

- De toon. Einde hersenwerk. Het herkennen van de toon. Hier straalt het licht van de mysticus. A. II.

In feite hebben we hier te doen met één verschijnsel: er is iets, en dat wordt onzichtbaar. Tegenover dit verschijnsel zijn verschillende denkvormen te plaatsen: iedere volgende vertegenwoordigt een 'hogere' niveau

[p. 143]

dan het vorige. Wat herkende Mulisch toen het licht van de mysticus straalde bij de herkenning van de toon, die hem roepen deed: 'het is hetzelfde en niet hetzelfde!?' Hij herkende de terugkeer van Vingerlings knikker!

C. Kort nadat het Abrovi is ontstaan en daardoor alles in zijn buurt onzichtbaar heeft gemaakt - een stuk van de tafel, het komfoor, het pannetje, waar de stof zich in bevindt - komt Bram Vingerling tot zichzelf. Hij pakt een knikker en rolt die over het zichtbare deel van de tafel in de onzichtbare sfeer. De knikker verdwijnt, en komt op het weer zichtbare stuk van de tafel te voorschijn. Dit adembenemende moment uit Roggeveens boek wordt herkend in de terugkeer van de toon t, die na T in T' wordt vernomen. En het wordt 'verhoogd': het heeft het kinderlijke verloren. Hier is een paradoxale situatie, waarmee te werken valt, op de manier van de filosofen: het uitgangspunt 'het is hetzelfde en niet hetzelfde' is zelf het Abrovi dat een jeugd, een schrijversleven en een filosofie in zich opgenomen heeft.

Wanneer het waar is, dat de oorspronkelijke prikkel gelijkwaardig is aan de minimale verandering die noodzakelijk is, om onze houding ten aanzien van enig verschijnsel te herzien, dan is het duidelijk, dat de prikkels in B. II., B. III., A. I., A. III., B. I. en A. II. gelijkwaardig zijn aan die van C.<sup>5</sup>

A. II. is bovendien ten opzichte van C de maximale verandering die onze oerhouding verheft tot de laatst mogelijke, tot het hoogst bereikbare niveau (dat van de octaviteit, vanwaar af gezien de nieuwe houding de oerhouding is en niet is).

Met andere woorden: de prikkel van 1949 - het horen van de toon en diens octaaf - is *octaaf* met de prikkel van 1938 (zie *Voer*, p. 118).

[p. 144]

Die octaviteit is de oorsprong van Mulisch' werk, dat gelijke tred hield met de

ontwikkeling van zijn filosofie, die in dezelfde octaviteit zijn oorsprong vindt.

De onderzoeken naar het psychologisch interessante hebben me inmiddels van het filosofische af doen dwalen en me gebracht naar het literaire gebied. Dat gelukkig niet zonder het filosofische is. Zodat ik me daarmee bezig kan houden, onder verwijzing naar mijn verklaring onbevoegd te zijn het filosofische te beoordelen. De reeks C, B. II. ... A. II. destilleerde ik uit het Derde Boek van *De compositie* door me te beperken tot de daar genoemde 'denkvormen' van de in het Tweede Boek genoemde stadia. Wie zegt dat die reeks 'gezocht' is, krijgt onmiddellijk gelijk van mij: ik hecht er geen enkel ander belang aan dan dat van een hulplijn, die na gedane dienst wordt weggevlakt. Ik heb die *denkvormen* nodig, omdat ik met behulp daarvan de grote lijnen aan kan geven van De Vorm van Mulisch' werk. Een processuele vorm, om het zo es te zeggen: de vorm die bedoeld wordt op p. 111 van *Voer*.

15-1-81

Wie bij de lectuur uitgaat van structuuranalytische beginselen - ik doe het wel eens, uit nieuwsgierigheid - ziet de moeilijkheid opduiken, dat hij wat in beweging is, moet stilzetten. Een fatsoenlijke tekstanalist leest een boek bijvoorbeeld eerst op het perspectief. Dan zet hij de andere aspecten stil. Dan leest hij het bijvoorbeeld op de tijd, vervolgens op de ruimte, et cetera. - Men moet deze vorm van analyse uiteraard niet onderschatten, maar ze wordt overschat. Ze kost meer tijd, dan met onze behoefte aan ontspanning in overeenstemming is.

Ik wil met behulp van de zeven denkvormen een analyse

[p. 145]

geven van het verhaal 'Chantage op het leven' (voor een deel zo, dat blijken moet dat dit onderzoek 'processueel' voortschrijdt, minder tijd kost en minder moeite, bij een verwerving van dieper inzicht, dan structuuranalyse gewoonlijk schenkt). Ik zal daarbij de uitgave van Donner hanteren (*De Bezige Bij*, 1971) die van een regeltelling is voorzien, waarvan ik dan ook gebruik zal maken.

De eerste woorden van dit verhaal horen de aanwezigen van het huis van Reigersman niet voor het eerst. Ze doemen op als opstabaren; ze waren er de avonden vooraf aan deze ook al: 'Ik groet u allen.' Ongetwijfeld kunnen de aanwezigen daar iets in herkennen: de identiteit van die woorden nu met die van vroegere avonden.

Die woorden uit r. 1 leiden het eerste stadium in, dat wordt gekenmerkt door een dingachtig denken, of een doen dat daar het gevolg van is. Hoofdpersoon in dit boek, en in dit eerste stadium al, is Van Aniel: hij brengt de zaken aan het rollen; hij is de personificatie van de paradox, want hij is en is niet. De enige die dat schijnt te herkennen, is Gerda Reigersman (r. 37-44). Het statische van haar denken blijkt uit haar leesactiviteit, die van slapen nauwelijks te onderscheiden is: interesseren Schuld en Boete haar niet? Een derde figuur, Johan, stagneert ook in zijn denken (r. 47-48). Hij draait aan de radio: geen gedachte, geen muziekje wordt afgemaakt. Hij is, evenals Van Aniel, een kamerhuurder. Reigersman is 'een brok rankuneuze stilte', precies als zijn vissen in het aquarium.

Gerda bepaalt, omschrijft, verklaart, verbiedt. 'Wat ziet hij er weer uit,' zegt ze van de 70-jarige Van Aniel, die een hartkwaal heeft, en dikker is dan goed is voor zijn gezondheid. Met regel IO5 betreden we het stadium van de ge- en verboden: 'U moet er mee uitscheiden', zegt Gerda (met werken, bedoelt ze) en tegen Reigersman: 'En dan gaan we naar bed, hoor Lex!'

[p. 146]

Ook Johan verbiedt: 'Als u zo doorgaat, leeft u geen drie maanden meer'.

Een personificatie van het verbod is Gerda: 'En Gerda... zij zelf is toch een godin van

grote hoogte en onbereikbaarheid, die de vrouwen de deur uitwerpt' (r. 161). Het moreel-juridische denken van stadium III wordt misschien ingezet met het voltrekken van het doodvonnis van een visje door Reigersman. Er is dan een gedeelte (r. 208-230) dat je op kunt vatten als een monologue intérieur, en daar is, hoewel ingewijden beter weten, ook niets op tegen. Het doodvonnis heeft voor Van Andel zijn uitwerking nog - in verbeeldingen, (r. 212) en herinneringen, souvenirs, foto's. Het 'juridisch denken' vindt hier enkele hoogtepunten: een proces (r. 235), een echtscheiding (r. 240), beulswerk (r. 252) en boete (r. 255). Stadium IV: het rationele denken, of het doen dat daaruit voortvloeit: 'Uit een buisje in je vestzak schud je twee pilletjes; *het zijn de laatste*' (ik cursiveer: dít denken is vooral zo rationeel, omdat het vooruit ziet, namelijk naar r. 885). Ook het rationaliseren van verschijnselen hoort hier thuis: 'Zo word je al door de aarde aangetrokken' (r. 277: de elementaire beweging in actie). Het zoeken in de herinnering (r. 290). Maar ook is dit het stadium van 'A is en is niet' (r. 300).

Het dialectische denken dat bij het vijfde stadium past, begint met r. 355: het bekvechten tussen Van Andel en zijn vrouw. Ook het dreigement schilderijen in het Rijksmuseum te vernietigen, hoort hier thuis.

In de droom (stadium VI) is er een pastorale rust, evenwicht (r. 40). Hier heerst het terugkoppelingsmechaniek, dat op kortsluiting begint aan te sturen, ook bij de lezer, die hier opeens doorziet, dat 'je' tot nu toe opgevat als onbepaald voornaamwoord, geïnterpreteerd *moet* worden als persoonlijk voornaamwoord, als de aangesproken persoon (zie mijn opmerking hierboven bij r. 208/230)! Hier open-

[p. 147]

baart zich de spreker in r. 441 als het mechaniek dat Van Andel *stuurt*: cybernetica! Van Andel kan niet anders doen, dan uitvoeren wat hem gezegd wordt. Wat de onzichtbare spreker hem influistert, gebeurt: 'Je komt uit je kamertje te voorschijn' (r. 479): hier is de transcreatio. Hier is de God van Leibniz aan het werk. Hier blijkt het: Van Andel is en is niet.

Het annihilistische denken van dit stadium vindt zijn hoogtepunt in het slot: een crisis. Er *moet* nu iets gebeuren, maar wat? Het kijken over de horizon... Met r. 473 krijgt de mystiek haar kansen in het zwijgen.

Hiermee is de eerste cyclus van zeven stadia voltooid. Er volgen er nog vijf, die ik in de bijlage in hoofdzaak door regelaanduiding zal aangeven, en alleen dan zal toelichten, wanneer ik dat van belang vind. Aangezien die bijlage al met r. 1520 eindigt en het boek met r. 1563 pas uit is, behandel ik het slot hieronder, te beginnen met r. 1521.

Van dan af is de paradox (= Van Andel) de wereld uit en maken sommige bewoners van Huize Reigersman (= het gebouw van de kennis) aanstalten zich daarbij aan te passen. Maar ze rekenden buiten de waard van dat gebouw, de schepper, de ik-figuur, het alziende oogpunt van dit systeem van centrale perspectief. Die verhoort Peters wens Van Andel te laten leven - niet op papier, maar in de werkelijkheid: een paradox. En hij redde de paradox, omdat anders het gebouw van de kennis ontredderd raken zou: welke plannen heeft Gerda daar aan het sterfbed? En Johan? De God van Van Andel zegt: 'Na je verdwijnen in het nadir van deze geschiedenis zul je onsterfelijk weerom verschijnen in het zenith, dat zich loodrecht boven dit woord bevindt': als een hinderlijk iets, dat het huis-, tuin- en keukendenken een weinig belemmert. Want wat Van Andel zegt, is waar: 'Het moet niet allemaal zo vanzelfsprekend

[p. 148]

gaan' (r. 544). De onderhandelingen die Gerda met Van Andel voerde (r. 513-524), typeren de status van het verstandelijke en de bereidheid daarvan tot gemarchandeer, zodra het in moeilijkheden raakt. Met Gerda's opvatting dat het slecht is, dat iets - bijvoorbeeld een Van Andel - is, en niet is, kan tot groot genoegen van Van Andel de hand worden gelicht.

Op het pianospel van Lex Reigersman moet ik in deze nabeschuiving wijzen: kunstzinnig is het allerminst. Het lijkt nog het meest op het gepingel van Mulisch zelf, toen hij in '49 die primaire harmonie interpreteerde, zoals vóór hem geen ander dat gedaan had. Lex maakte het voor Van Andel mogelijk, mee te deinen op de elementaire bewegingen van het leven en de dood. Wat vast staat is dit: de octaviteit speelde al een rol in dit verhaal (van '51), maar als Ewige Wiederkehr, als ik het juist taxeer (dat paard, waarvan sprake is in r. 440, is het paard van Nietzsche; zie CN, *Ladders in de leegte*, 1981, en daaruit het artikel 'Verduistering van bronnen'). Het lijdt geen twijfel, of Mulisch laat Van Andel hier geheel leiden door de God van Leibniz' transcreatio.

Ik meen dat deze God ook overwonnen wordt, door Peter. Dat zijn karakter dus veranderbaar is, al treedt hij in *Het zwarte licht* nog op. 'Hij [= Akelei, CN] keek naar Diana. Zo vaak rees zij uit het niets voor hem op (...). *Zij was iets dat onafgebroken ontstond* in zijn armen, iets dat alleen daartoe bestond: om te beantwoorden aan wetten' (cursivering aangebracht). Welke wetten? Die van de transcreatio. Van het denkbare, van de beweging: van de paradox. Toch baart de God hier tamelijk opzichtig een diabolisch element: der Geist der stets verneint. Deze baring vond plaats toen de God van Leibniz het verzoek van Peter inwilligde: het revolutionaire élan was in Mulisch' werk aanwezig, van het begin af aan. Hij was van het begin af aan gevaarlijk. Hij wist

[p. 149]

dat ook zelf: zie het laatste woord van 'Chantage'.

En dat herinnert me eraan, dat Mulisch in dat tv-programma van 4-1-81 de Russische dissidenten ter sprake bracht. Die waren gevaarlijk in de Sovjetunie. Is Mulisch dan met de jaren wijzer geworden? Hier, zegt hij, buiten de Sovjetunie dus, is dat anders. 'Hier kan een schrijver schrijven wat hij wil en daarmee bedreigt hij niets of niemand (...). Het geschreven woord is hier het geschreven woord maar - zoals uitgeweken russische schrijvers hier tot hun ongenoegen snel aan de weet komen. Ik ben ervan overtuigd dat zij wat dat betreft wel eens terugverlangen, want daar werd hun werk in elk geval *ernstig* genomen. Wat betekenen Solzjenitsyn of Amalrik nu nog? Niets, zij zijn verdwenen.' (*De compositie*, p. 84, noot 2).

Maar op de tv bracht hij ook nog de naam van een westers schrijver die eveneens om zijn politieke ideeën gevangen werd gezet en later opgesloten in een gesticht. Pound. Is ook hij verdwenen? Betekent ook hij niets?

Uit heel die tirade uit de noot blijkt mijns inziens een zekere jaloezie bij Mulisch. Hier neemt men het werk van een schrijver *niet* ernstig; hier word je *niet* opgesloten: hier *kun* je niet gevaarlijk zijn, omdat niemand eraan denkt je om je engagement te vervolgen. En trouwens, zegt hij, met het geëngageerde boek plaveit men later de vloer van de kinderkamer. Het is of hij voor het kijkerspubliek zeggen wil: 'Alsjeblieft, collega's - begin er niet aan. Engagement hoort in een verhaal, een roman, niet thuis!'

In het voorwoord van *De compositie* herinnert hij aan een geëngageerd boek van Multatuli. Dat kwam niet in de kinderkamer, maar in de hemel terecht. Vanwege de loftuigen die het ten deel vielen. Zulke dingen gebeuren hier. Omdat men het over teksten heeft en daarbij voor het gemak de werkelijkheid uit het oog verliest. Die dubbele mo-

[p. 150]

raal doet de structuuranalyse ons aan. Zonder deze immorele benadering van literatuur waren Hermans noch Reve vrijuit gegaan bij het hen aangedane proces.

Structuuranalyse maakt elk boek, het geeft niet welk, onschadelijk. Multatuli's roman werd onlangs het laatste gif afgetapt: het was nog mooier dan Van Lennep al dacht! Het is eindelijk zo ver: de *Max Havelaar* kan de kinderkamer in.

Stelling.

Omdat een boek, evenals een glissando, onderhevig is aan het beginsel van de tegenspraak, kan structuuranalyse alleen dan iets zeggen over de diepe zin ervan wanneer het zelf aan dat beginsel onderhevig is.

Een analyse die een schrijver zoveel als mogelijk is, serieus neemt - zijn alchemie, zijn Vingerling, zijn droom, zijn filosofie: zijn auteursintentie - plaatst ook diens werk in het licht, waar het aanspraak op maakt. Mulisch is gevaarlijk, omdat zijn filosofie gevaarlijk is - voor de filosofie. Omdat hij in zijn werk filosofisch geëngageerd is. De eerste KZ-verklaring is hem dan ook al uitgereikt (door een veel te vriendelijke Cornelis Verhoeven, in *De Tijd*, 2 jan. 1981). Pak an, 't is winter!<sup>6</sup>

Ik heb nu aannemelijk te maken dat het literaire bij Mulisch niet zonder het filosofische is, zoals ik hierboven suggereerde. Ik ga het scherper zeggen: het literaire provoceert de filosofie die eraan beantwoordt. Het verhaal schrijft zichzelf. De schrijver noteert alleen; en omdat hij niet weet, welke kant het schrijven opgaat, en wat daar aan filosofie voorhanden is, voorziet het verhaal in de hulpmiddelen die de auteur al noterende nodig heeft. Het roept het vingerlingsche element te hulp, in de gedaante van raadselachtige, vaak jeugdige, niet zelden hermafroditische wezens, die

[p. 151]

de auteur allerlei verrassingen bezorgen, raadsels, oplossingen; zij schieten toe, als dat nodig is, zij verwijderen zich bescheiden, wanneer de anderen voort kunnen zonder hen. Zij begeleiden de filosofische ontwikkeling van het verhaal. Zij zijn de geest in de fles.

16-1-81

Wij zagen dat Leibniz' God, een twee-eenheid in 'Chantage', zich ontwikkelde tot een dialectisch beginsel in *Het zwarte licht*.

In *Het stenen bruidsbed* wordt deze God een vijand van de mens. Maar dan is redding in zicht. Het beginsel van de octaviteit krijgt vaster voet in dit boek; een God is al bijna niet meer nodig. Toch is dit boek gevaarlijk, vooral voor Mulisch zelf. Wie denkt dat in dit boek Dresden 'octaaf' is met Troje, en het bombardement octaaf met de verovering van Hella (of Helena), komt, geloof ik, bedrogen uit. Want het is andersom. Toen de ziel te paard ging, was alles in orde: dat kon een mens bijbenen; maar toen de ziel achterbleef, terwijl het menselijk lichaam zich met het vliegtuig vereenzelvigde, zat de klad erin. Corinth *leest* iets aan het eind van het boek, over de opgravingen in Troje: dát is de vondst van deze archeoloog in Dresden: niets, of zo goed als niets. En dat was hem dan ook al door Günther voorzeggd: 'Dat was geen heldenstuk, Oktavio!' (*Stenen bruidsbed*, p. 134). Zijn ineenstorting bij die laatste brand, bij die auto, - zijn 'mortificatio' is niet 'octaaf' met het neerstortende vliegtuig dertien jaar terug. De aarde sloeg niet tot puin in het sterrenbeeld Hercules, haar apex, van waaruit de identiteit, het sterrenbeeld De Duif<sup>7</sup> - 'vrede, vrede!' (*Stenen bruidsbed*, p. 10) - moet worden herkend. Er vindt dan ook geen mutatie van de identiteit plaats,<sup>8</sup> waardoor Corinth een kunstenaar geworden zou zijn. Hij werd op zijn

[p. 152]

best weer een mens, iemand wiens mythe hem door Schneiderhahn ontnomen werd. Een noodlottig mens: een Amerikaan! 'Wij worden vanuit Amerika overspoeld met lege, onverschillige dingen, schijndingen, *namaak-leven*', schrijft Rilke aan Hulewicz (zie W.J.M. Bronzwaer, *Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien*, enz. p. 129). En hij vervolgt: 'De levende, de beleefde dingen, *de dingen die met ons meeweten*, wier lot met het onze verbonden is, worden zeldzaam en onvervangbaar. Wij zijn misschien de laatsten die nog zulke dingen gekend hebben.'

Het wil mij voorkomen dat deze opvatting een uit de kluiten gewassen uitbreiding krijgt in *De compositie* (Vierde Boek). Evenals Rilke, evenals Akelei kiest Mulisch voor de

mensen en *niet* voor de techniek. In *Voer*, p. 224 zegt hij: 'En daarmee sterf ik niet aan het kruis, maar keer terug naar de mensen.' Zie voor de betekenis van deze woorden vooral *De compositie*: p. 230 en 386.

Hoe gaat het verder met de God van Leibniz, bijvoorbeeld in *Voer*, p. 184?

Hij wordt daar vereenzelvigd met de Sfinx van Oidipoes, met de Computor van Oidineus. En dat wil zeggen met het terugkoppelingsbeginsel van het annihilistische denken. Een strijd op leven en dood tussen Oidineus en de Computor. Ook dit boek is nog gevaarlijk: voor Mulisch zelf. Het laatste woord moet dodelijk zijn, en omdat de Computor geen vragen stelt, maar antwoorden geeft, waar de bijbehorende vraag bij gevonden moet worden, kan maar één conclusie de juiste zijn, namelijk de overweging dat de mens geen 'antwoord' is, maar een 'vraag'.

Wie, zoals ik ooit, in het interview tussen de Computor en Oidineus:

Antw.: Wat is de mens?

[p. 153]

Vr.: Wat is de mens?

het aristotelische beginsel  $A = A$  herkent, vergist zich deerlijk. Omdat hij over het hoofd ziet, dat het systeem niet is  $V \rightarrow A$ , maar  $A < -- V$ , gevolgd door een kortsluiting. hij ziet de correctie 'alleen in grensgevallen' (*Voer*, p. 27/28) over het hoofd. Maar dit terzijde!

Vóór het inzicht 'de mens is een vraag' fatsoenlijk kon worden uitgewerkt, kwam Eichmann uit de lucht vallen: een 'fan', een bestuurd werktuig zonder eigen wil dat perfect bleef functioneren, toen de bestuurder zijn macht erover al lang verloren had. Mulisch schreef zijn boek over de man. Geen Diana hier, en geen Eugène. Wél hun spiegel, die de tegenstelling illustreert tussen Eichmann en Eichmann: een verwekte, vleesgeworden computer, die krachtens zijn programmering ('Eid ist Eid') zonder tegenspreken gehoorzamen moet, omdat hij geen zeggenschap meer heeft over zichzelf: geen mens meer is.

Een leidmotief in dit boek is de zinsnede: 'Recht wordt *gesproken*' (de cursivering is niet van mij). Toen er recht gesproken werd, zeeg deze Computor sidderend ineen. Ik denk dat toen de stelling 'de mens is een vraag' moest worden uitgediept: 'Mensen zijn feiten die spreken' (*De compositie*, p. 104).

Hoe ze zouden moeten spreken, kun je in de woorden van Thomas Mann lezen op p. 174 van *De zaak 40/61*:

'Das Geheimnis der Sprache ist gross; die Verantwortlichkeit für sie und ihre Reinheit ist symbolischer und geistiger Art, sie hat keineswegs nur künstlerischen, sondern allgemein moralischen Sinn, sie ist die Verantwortlichkeit selbst, menschliche Verantwortlichkeit schlechthin, auch die Verantwortung für das eigene Volk, die Reinerhaltung seines

[p. 154]

Bildes vorm Angesichte der Menschheit...' Die responsorische actualiteit van de mens is niet onherleidbaar; integendeel, geloof ik, zij maakt hem juist ontvankelijk voor het oerfenomeen: de primaire, muzikale harmonie, die de basis vormt van *De compositie van de wereld*; die de openbaringsmythen weerlegt en die derhalve de aarde en de mens de plaats hergeeft in het filosofische middelpunt van de kosmos, zoals Mulisch zegt (op p. 132 van *De compositie*).

Wat bewijst nu die voortdurende verandering van de God van Leibniz in de reeks *Chantage/Zwarte licht/Bruidsbed/Voer/De zaak 40/61*?

Het bewijst dat het juist is, dat Mulisch' schrijverschap gelijke tred hield met de ontwikkeling van zijn filosofie. Het rijtje data in het nawerk van *De compositie* (p. 487) illustreert dat. Hij noemt daarin ook de plaatsen op, waar hij zijn filosofie ontwikkelde. En

wanneer je van die steden leest, in *Mijn getijdenboek*, op de laatste, beslissende pagina: '...de enige werkelijke beweging die ik heb gemaakt, was die van Haarlem naar Amsterdam', dan mag je misschien zeggen dat Amsterdam 'octaaf' is met Haarlem. Dat hij vanuit de hoofdstad de geboortestad 'herkent' - en dat dát dan zijn werkelijke elementaire beweging is. Hoe dit ook zij, het rijtje data geeft aan, dat het 'filosoferen' van '77 tot '80 blijkbaar in een versnelling raakte: dat de zekerheid, het overtuigd zijn van het gelijk aan zijn kant te hebben, hem in de greep had. Om es te zien of dit waar is, wil ik een verhaal uit '77 - 'De grens' (uit *Oude lucht*) - van wat dichterbij bezien.

17-1-81

In 'De grens' ontbreekt de jeugdige plaatsvervanger van Vingerling: waarom?

De hoofdpersoon, zich vereenzelvigend met zijn DAF, is een schim: J. Lichtbeelt. Hij richt zich in een schrijven tot de koningin: 'Majesteit' - en *majesteit* is 'octaaf' met de Commissie voor de Verzoekschriften van de Tweede Kamer der Staten Generaal, tot welke instantie hij zich eerst had gewend. Het cyclische beginsel van de octaviteit levert met een variatie op Willem Pijper een stelregel op bij het lezen van zijn werk: men moet een boek van Mulisch nooit voor de eerste keer lezen. Het dingachtige denken van de eerste fase blijkt uit de gegevens die Lichtbeelt onze vorstin verschaft: naam, woonplaats, vervoermiddel, reisdoel, naam van zijn echtgenote, de leeftijden, en wat er precies gebeurde toen zijn DAF in de sloot terecht kwam, en hij zijn vrouw terugvond, in een houding die hem zorgen baarde. De tweede fase, het denken in ge- en verboden treedt in, als hij het onwenselijk vindt, zijn echtgenote alleen achter te laten. Hij tracht passerende automobilisten aan te houden, maar begrijpt dat dáár stoppen *verboden* is. Toch verschijnt er een inmiddels gewaarschuwde arts, eveneens met verboden - je moet met de patiënt niet sollen - en, overgang naar stadium III - ook met 'normatieve' gedachten: hoe bijvoorbeeld dit consult in de open lucht te betalen? De ambulance die uit Elspijk verschijnt, maar met de daartoe gebruikelijke normen vaststelt, dat het slachtoffer zich op het gebied van Vrijburg bevindt, en dat Elspijk hier niet eigenmachtig mag optreden. Ik denk dat deze namen zorgvuldig gekozen zijn: Elspijk, exemplarisch voor het denkbare, en Vrijburg voor de beweging (verderop in het verhaal: 'Vredig graasden de koeien van de heer Van Amerongen, achter mijn rug daverde het snelverkeer.'). Het vierde stadium wordt ingenomen door competentiekwesties, die bij het afgrenzen van gebieden nu eenmaal horen. Ook Vrijburg wil het slachtoffer niet meenemen, om-

[p. 156]

dat men daar meent, dat ze wel degelijk op Elspijks gebied ligt. Hiermee is de vrouw gevaarlijk geworden; zij is en is niet. Zij vertegenwoordigt het paradoxale. Wanneer de rijkspolitie arriveert, is Lichtbeelt geneigd zich aan een zeker pragmatisme over te geven: met het vijfde stadium treedt het dialectische denken in werking. In de zesde fase maken we kennis met de heer P. van Amerongen: PA! - het principium *adversionis*<sup>9</sup>, inwoner van Elspijk: onaangedaan? onbewogen? objectief? Het principe van de terugkoppeling werkt hier zonder mankeren. Iedere 'boodschap' van Lichtbeelt wordt door de boer of de boerin opgevangen, waarbij ze alles in het werk stellen om de zaken die gedaan moeten worden, zo glad mogelijk te laten verlopen. Met de zinsnede: 'Pas op zulke momenten leert men zijn medemensen werkelijk kennen', krijgt een platvloers soort extase (zevende stadium) zijn kans. Maar intussen is al gebleken, dat alle hulp die Lichtbeelt ontvangt, hem van de wal in de sloot brengt (annihilistisch). Hierna begint de volgende cyclus van zeven stadia, en zo vervolgens, tot het einde is bereikt.

De welwillende lezer kan het schema van deze merkwaardige geschiedenis herkennen in



fig. I van *De compositie* (p. 44). Er is een paradox - moet die niet weg? Het is voldoende voor de instandhouding van het gebouw van de gevestigde kennis, wanneer die paradox eenvoudig wordt ontkend. Daarom biedt de vriendelijke boer P. van Amerongen de ongelukkige Lichtbeelt ook niet aan het slachtoffer bij hem thuis onder te brengen; anderzijds is hij ook niet intolerant: ligt ze niet op zijn terrein? Mocht het zo wezen dat hij in dit verhaal het PA vertegenwoordigt, dan is die eigenaardige, ambivalente houding van hem te verklaren: het PA is immers het A &-A (*De compositie*, p. 43), maar het mag niet gelden! Het is onderhorig aan het PC (*De compositie*, p. 60) en

[p. 157]

heeft met Vrijburg niets te maken. De moraal van het hele verhaal is, dat het raadsel, dat Mulisch zo graag zou willen vergroten, door het PC en het PI wordt verkleind. Lichtbeelt vraagt de koningin of zij haar hofauto wil sturen, teneinde schoon schip te maken in Elspijk. Dat zou de heerschappij der grenzen pas beëindigen. Maar dan was ook iedere orde zoek; welke betekenis moet de filosoof schenken aan (een nummerbord) AA-I (*De compositie*, p. 59)?

Dit verhaal van Mulisch is uniek in zijn oeuvre. Waar zijn vroeger werk de ontwikkeling van een filosofie voorbereide of begeleidde, is dit verhaal een illustratie van zijn huidige, afgeronde, geformuleerde filosofie. Hier spreekt niet langer een zoeker, maar een karikaturist, een ironicus; een filosoof, die kans zag een verontrustende gedachte, hem 42 jaar geleden door Bram Vingerling aangereikt, te beheersen in het gecodificeerde PA. Omdat dit verhaal een karikatuur is, daarom ontbreekt Vingerling erin.

18-1-81

Het is alweer GJ die me een kritiek over dit boek van Mulisch bezorgt. Uit *de Volkskrant* van 13-12-80, door Jaap Goedegebuure én door Fons Elders. Blijkbaar in overleg met elkaar: het artikel van Elders is in dat van Goedegebuure ingekaderd. Maar op deze zelfde dag krijg ik - via HF - een artikel van Aad Nuis toegestuurd uit de HP (20-12-80).

Evenals Verhoeven in *De Tijd*, wijst Goedegebuure op de beslissende ervaring van 1949 (die volgens mij 'octaaf' is met de gebeurtenis van 1938): de ontdekking van het belang van de primaire harmonie. Het komt erop aan, of men Mulisch volgen wil in de opvatting dat het 'oerfenomeen' het alles-verklarende metabeginsel moet zijn, of niet, zegt Goe-

[p. 158]

degebuure. Hij vindt van niet, wijst op de willekeurigheid van de zeven stadia in het glissando, op het feit dat Mulisch zich eigenlijk alleen oriënteert op het westerse denken, op zijn binding met de romantische traditie (Novalis, Goethe) en op het persoonlijk avontuurlijke van dit geschrift. Zijn waardering voor *De compositie* berust op dit laatste feit. De omstandigheid dat Mulisch' denken aan een zekere systeemdwang niet ontkomt, neemt Goedegebuure voor lief, al geeft hij nergens een concreet voorbeeld van het feit dat bij Mulisch 'het doel de middelen heiligt'. Dat hoeft hier misschien ook niet, omdat hij wellicht vooruit wist, dat Fons Elders dat zou doen (en het ook deed).

Elders vindt het archimedische punt om deze wereld uit zijn voegen te lichten, in de opvatting van Mulisch, dat de kunst tot de wereld der feiten behoort. Waardoor de kunst onkwetsbaar wordt en aldus een aantal perspectieven opent, die Mulisch nodig heeft. Wie de kunst tot de verzameling 'feiten' rekent, plaatst de kunst buiten de mens, zegt Elders. Zij behoort dan tot een verzameling 'feiten', waartoe bijvoorbeeld ook de planeten en de moleculen behoren. Zijn die 'feiten' ook door mensen gecreëerd?

Nu, als ik bepaalde theorieën over de autonomie van de kunst goed begrepen heb, is er weinig op tegen de kunst los te maken van de mens. De allerklassiekste filosofen gingen van die opvatting uit. Mulisch is het daar *niet* niet mee eens: zijn uitlating op p. 111 van *Voer* wijst daar trouwens op. Maar wat meer zegt: Goedegebuure zelf neemt aan, dat, (in

de visie van Mulisch) kunst autonoom is. Hij plaatst Mulisch in de romantische traditie van de dichter-schrijver als profeet en ziener, soms als 'godgelijke'. Goedegebuure heeft bezwaren die hij niet nader toelicht; Elders' theorie vindt tegengestelde theorieën tegenover zich, en Goedegebuure niet helemaal aan zijn kant. Natuurlijk zijn geen van beide critici uitgepraat; ik heb

[p. 159]

ook helemaal het gevoel niet dat mijn tegenwerpingen enig gewicht in de schaal leggen. Maar wat ik wél benadrukken wil is dit: geen van beiden zijn vooralsnog ingegaan op de zaak waar het Mulisch om te doen is: dat de paradox van filosofische hinderpaal tot filosofische handlanger moet worden gemaakt. Ik hou het erop, dat de filosofen voorlopig nog wel een zwaar karwei zullen hebben aan het wegpraten van dit idee, dat natuurlijk niet meteen in stukken valt, wanneer men hier en daar een baksteen wegtrekt uit de sokkel. Ik denk wel es dat het zo makkelijk is, vast te stellen dat iemands werk hier en daar wat fouten en vergissingen bevat, omdat het zo moeilijk is een waarheidsgetrouw beeld te geven van de waarde daarvan. Naar mijn mening berust het gebrek aan begrip voor de 'mateloze pretentie' (Goedegebuure) en de verregaande 'verwaandheid' (Verhoeven) op die moeilijkheid. Wanneer Verhoeven bijvoorbeeld ironisch rondkijkt bij deze zin uit het Voorwoord van Mulisch: 'Ik zou niet weten hoe ik mijn sterfbed door had moeten komen', dan is hij het sterfbed van Mulisch' vader vergeten, bij welke scène de dood wordt voorgesteld als een *daad*. Dit gat in het geheugen maakt verlegen. Dat verleidt tot onrechtvaardige verwijten. Men weet geen werkelijk antwoord op Mulisch' bekentenis 'trots' te zijn op dit werk. Dan geeft men maar liever hoog op van zichzelf, en bestrijdt zijn tegenstander met een grap over een rare term in een Latijn van eigen vinding, in de hoop dat zoiets echt indruk maakt.

Toen ik bij Verhoeven las, dat voor hem Mulisch Zelf de God van Leibniz was, wreef ik mijn ogen uit: waar vergis ik mij? Als Verhoeven gelijk heeft, kan, nee: *moet* ik me overal vergissen. Alleen in dit opzicht niet: dat Verhoeven hier een kans heeft laten liggen. Toen ik zojuist de aan Menno ter Braak gewijde necrologie van Anton van Duinkerken na lectuur weglegde, was ik van niets anders méér overtuigd

[p. 160]

*Over Menno ter Braak*, (G.A. van Oorschot 1949).

Nuis.

Zijn bezwaar tegen Mulisch' visie is, dat de bouwstenen van diens compositie in feite niet worden gevormd door het octaaf (maar dat beweert Mulisch ook niet), maar 'door de veel minder evidente fasen van het glissando' (wat Mulisch al evenmin beweert). Nuis houdt hier geen rekening met de circulariteit van het systeem, de mutatie van de identiteit. Maar het aardige van Nuis is, dat hij wel degelijk in de gaten heeft, dat het daar is, dat het systeem aangevochten kan worden!

In de elementaire (of: primaire) beweging  $T < -- T'$  gaat het weliswaar om een denken, dat 'geen denken' meer is; maar dat maakt echte critici niet weerloos. Nuis is (met Kepler als voorbeeld) bereid het positivistische landschap te verlaten, de ladder op te klimmen, de huiveringen bij de aanschouwing te ondergaan, en in die duizeling te vertrouwen op het eureka-gevoel. Onze zintuigen en gevoelens zijn er niet op uit ons te belazeren, ook al is het waar, dat de extase die ons vervult, wanneer we hopen de sleutel in handen te hebben die de horizont opent, zich graag in het kleed van de zekerheid steekt. Wie meedeint op de golven van de elementaire beweging, komt in een ander gebied, ziet anders, oordeelt anders, - misschien in waan. Maar pas daar - daar en niet eerder - is het geboden een 'trial and error' - systeem te activeren (vergelijk *De compositie*, p. 137 met de Kepler van Nuis).

Nuis is, omdat hij de circulariteit van het systeem niet ernstig telt, van mening dat het raamwerk van de octaviteit overbodig is. Hij beschouwt het, als ik het juist beoordeel, als een katalysator, een heuristisch moment. Zijn kritiek is de fairste die ik las, als ik de

objectieve, dat is de onkwetsbaarmakende kritiek van Elders buiten beschouwing laat.

[p. 161]

Ik ga nu over tot de meest persoonlijke afronding die ik me kan veroorloven, en begin met twee aanvullingen op Meeuse:

\* Het maniërisme bij Mulisch ontpopt zich ten slotte als een gnostisch atheïsme: zelfkennis is kennis van de god die niet bestaat. Antidualisme, dus, hetgeen deze schrijver in de buurt brengt van Lucebert.

\* De verwantschap, of liever het contact tussen Mulisch en Hocke gaat dieper dan Meeuse zegt in zijn artikel.

'Hocke zegt, terwijl hij even de atoombom noemt, en het is alsof zijn ideeën die van Mulisch zijn: "Die verbesserende 'Artifizialität' hat zweifellos ihren Höhepunkt erreicht. Die Selbstverfluchung des Daidalos wird für uns alle zur gefährlichen Ur-flamme.'" (Cornets de Groot, *Contra-terrein*, p. 153).

In aansluiting hierop: die atoombom (Hiroshima) is van belang voor de periodisering van de moderne geschiedenis naar de maatstaven van Mulisch. Die is heel eenvoudig: voor en na de bom. 'Voor het eerst sedert de middeleeuwen zullen wij weer met de dood moeten leven. Het taboe, dat sinds zes eeuwen op de dood rust, is voorgoed opgeheven: als op een middeleeuwse houtsnede is hij het dagelijks leven weer binnengedanst, - en hier precies ligt het moment, van waaruit een re-generatie van de mens kan aanvangen' (*De zaak 40/61*, p. 184).

Zelf had ik het idee - maar ik zat niet in het bevrijde Nederland toen - dat je de mijlpaal in Bikini moest slaan. Hiroshima betekende vrede, en verlossing; Bikini een sabeldans. Maar óók een onbevangener erotiek; een hoopgevender moraal. Een paradox. 'Het leven is zelf het hogere geworden', dacht ik. 'Het

[p. 162]

is zijn eigen zin'. Het is duidelijk, dat ik dacht als Mulisch. Door dit gedeelde gezichtspunt bij verschil van mening inzake het jaartal (1945 of 1946) verdiepte ik me in zijn werk. Van '63 af.

Wie werkelijk het karakter wil bepalen van iemands werk of daden, moet ook het leven van de persoon in kwestie in het oog vatten. Niet als geschiedenis, en niet als mythe, maar als drama. Hebben welopgevoede lieden een geschiedenis, barbaren hebben een mythe. De schrijver is de prometheïsche held, die de barbaren de mythe ontnemt.

Leiden, 19 januari 1981.

## BIJLAGE

### Tweede cyclus

1 477-525; het doen van het alledaagse.

2 525-564; ge- en verboden, bv. r. 531.

Een hoogtepunt hier: 'Blijf van me af, Opa!' r. 554, gezegd door Peter, de enige die van Van Anandel houdt.

3 564-670; in de conservatieve denkvorm die zich hier ontvouwt, krijgen we de rolverdeling.

Johan (naamgenoot van Christus' geliefdste apostel) als personificatie van het morele denken (r. 655).

Gerda als personificatie van een of ander denkprincipe (r. 660).

Van Anandel als de personificatie van de paradox, zoals we al eerder zeiden. Peter, personificatie van de jonge Mulisch (?), die met Bram Vingerling overhoop ligt, en niet overhoop ligt. Deze Peter is een raadsel. Een beginsel zonder naam. Maar hij is een lotgenoot van Ankor (*Stad onder de zon*), Diana (*Het zwarte licht*), Eugène (*Het stenen bruidsbed*) en de zoon van de bovenbuurman uit *Zang* (*Het mirakel*). Niemand die deelneemt aan een verhaal van Mulisch - lezers, verhaalpersoneel - wordt zich volledig bewust van de functie van deze adolescenten, pubers, kinderen, die soms als hermafrodit optreden. Zij zijn in zeker opzicht de spil ervan. Zij beschikken altijd over een van de attributen van Narcissus: een spiegel, een echoput in de vorm van een wc, een paard. Zij verbinden Hera-

[p. 163]

clitus en Mulisch. Zij verschijnen zeer plotseling: dan zijn ze broodnodig; verdwijnen doen ze onopgemerkt. Zijn zij allen daar 'om aan wetten te beantwoorden'? Dan zijn zij prototypen van de 'zoon' die de 'vader' en de 'moeder' onder de naam 'Eppure' tyranniseert, en die daaronder lijdt. Is de functie van deze lieden ook voor de schrijver raadselachtig, of dit op zijn minst geweest tijdens het schrijven? Mogelijk bepaalde hij aan de hand van hun onvoorspelbaar gedrag - zij zijn de 'vrijste' persoonlijkheden in deze verhalen: het minst 'gedetermineerd' - zijn denken.

Lex Reigersman - wat personifieert hij? Zoveel heet 'Lex' bij Mulisch: Lex Ketelaar, Akelei's vriend. En 'de identiteit waarvan de codex de mutatie zal blijken te zijn' (*De compositie*, p. 132). Dat heeft met elkaar van doen, vermoed ik. Maar wat?

4 670; het rationele denken vangt aan, d.w.z. met Gerda. Heel aardig is het oordeel van Leibniz' God over dit denken in r. 675. In r. 684 het pragmatische ervan.

5 686-710; iets hegeliaans in die regels tot r. 692.

6 710-774; een hoogtepunt van r. 723-736: annihilistisch. Een ander hoogtepunt: evenwicht, harmonie: r. 755-761.

7 Beelden, ritmische gehoorshallucinaties; het mystieke, of daarmee verwante van r. 774-781.

Derde cyclus

- |      |          |                      |
|------|----------|----------------------|
| I.   | 792-815; | het statisch denken. |
| II.  | 815-840; | het legislatieve.    |
| III. | 840-875; | het rationele.       |
| IV.  | 875-884; | het dialectische.    |
| V.   | 885-890; | het annihilistische. |

M.i. ontbreekt het mystieke; er is geen 'licht'.

Vierde cyclus

a. 891-906; het statische (r. 900); er is geen aanbod van nieuw materiaal.

b. 906-917; het legislatieve; gewoonten.

c. 918-930; het normatieve denken.

d. 930-954; het rationele denken; hoogtepunt: r. 946-950.

e. 955-994; dialectisch denken.

f. 995-1049; evenwicht (r. 1002-1003), herstel (r. 1017), terugkoppeling (r. 1019), rust (r. 1027-1035), terugkoppeling (r. 1040).

g. 1050-1057; sensaties die het mystieke aankondigen. Het mystieke in r. 1057.

[p. 164]

Vijfde cyclus

A. 1058-1099; het dingachtige denken: de onhandelbare dingen - het lichaam gehoorzaamt het denken niet meer.

B. 1100-1114; ge- en verboden.

C. 1115-1132; het normatieve denken.

D. 1132-1171; een denken in tegenstellingen.

E. 1172-1195; een monologue intérieur, een echte (vgl. r. 208-230; die is ook echt, maar dat heeft men nog niet meteen in de gaten):

'ZIJN STEM' (r. 1188-1189) verwijst naar de stem van Leibniz' God.<sup>10</sup>

F. 1196-1285; het annihilistische denken.

G. het mystieke ontbreekt.

Zesde cyclus

A' 1285-1301; forcering van het dingachtige denken.

B' 1301-1317; ge- en verboden.

C' 1317-1345; het morele denken; hoogpunten: r. 1335; r. 1342.

D' 1346-1390; het rationele denken.

E' 1390-1478; het dialectische denken; een hoogtepunt: r. 1406; hét hoogtepunt: Peters gebed.

F' 1478-1512; het annihilistische denken.

G' 1518-1520; het 'licht'?

Er is geen zevende cyclus, wel een zevende element: het slot.

Het is natuurlijk interessant om uit te zoeken waarom er zeven van elkaar te onderscheiden onderdelen zijn in

dit verhaal. Vanzelfsprekend moet in een echt onderzoek ook worden nagegaan, in hoever bij die cycli die uit zeven fasen bestaan, de laatste 'octaaf' is met de eerste; ook of het slot octaaf is, ofwel met de eerste fase, ofwel met de eerste cyclus.

#### NOTEN

1 Leonard Roggeveen, *De wonderlijke avonturen van Bram Vingerling*, herdrukt in 1979.

2 VPRO, De schrijvers, deel I, 4 januari 1981, 20.45 u.

3 Zie Cornets de Groot, 'Rilke Rilke!', *Ladders in de leegte*, 1981.

4 Ik heb gegronde redenen (en had ze in '63 en later) om aan te nemen,

[p. 165]

dat het zonlicht - de zon, het vuur uit de hemel - de 'vader' is, zoals de stad daaronder (*Stad onder de zon*, Haarlem uit *Het zwarte licht*, Dresden, soms een heel land: 'Israël is zelf een mens' in *De zaak 40/61*) de 'moeder' is. Dat het geweld van hun confrontatie bezworen moest worden door de 'zoon': de zoon als terrorist en martelaar, - wellicht onder de naam Eppure.

5 Het is duidelijk dat de reeks B. II., B. III.,... A. II. voorafgegaan moet worden door C. De denkvorm van C is statisch: een dingachtig denken.

6 Ter Braaks 'persoonlijk schema' *Carnaval der burgers* was voor Van Duinkerken aanleiding tot een alleraardigste, jarenlange polemiek.

7 Voor Hercules en De Duif, zie *Stenen bruidsbed*, p. 52.

8 Pas nu wordt voor mij duidelijk, dat de elementaire beweging 'als een steen die valt', dezelfde is als die van de 'wiegende harmonie': het is een 'val' uit de apex in de basis, waarin de identiteit wordt herkend.

9 Zie voor zulke termen *De compositie van de wereld*. 10 Elders nog dit: 'WEG MET JE HAND UIT MIJN BORST!' Van Andel *gebiedt* de God. Zo is hij nog niet geprogrammeerd, dat hij géén verzet zal bieden. In zover verschilt deze bestuurde mens van de bestuurde onmens Eichmann.

# Over de functie van het leidmotief

**R.A. Cornets de Groot**

**Over: S. Vestdijk, *Het genadeschot*. N.a.v. Rob Schouten, 'Gegalm met kop en staart. Over muziek in Vestdijks romans', in: *Vestdijkkroniek*, nr. 32 (juni-sept 1981), p. 88-98.**

**Bron: *Vestdijkkroniek*, nr. 33 (nov-dec 1981), p. 55-57.**

[p. 55]

(Teneinde dit opstel niet nodeloos lang te maken, deel ik vooraf mee dat het een reactie behelst op enkele opmerkingen van Rob Schouten in diens artikel *Gegalm met kop en staart* in de *Vestdijkkroniek* nr. 32 (juni-sept. 1981). Ik ga ervan uit, dat de welwillende lezer dat artikel kent).

Tal van literatuurbeschouwers hielden zich bezig met Vestdijks roman *Het genadeschot*. Tot nu toe was ik bij mijn weten de enige die in een essay (*Op zoek naar het midden*) de aandacht vestigde op het optreden van een leidmotief in de vorm van (de zesde strofe van) Schuberts lied *Frühlingstraum*.

Het leidmotief zegt niet zo heel veel over Balavater, - anders zou het wel vaker voorkomen in Vestdijks tekst. Het zegt wel het e.e.a. over de omstandigheden, waaronder deze door de "vadermoorder" Vorbrot met het genadeschot wordt gedood. Een verraderlijk schot!

Maar Schouten bestrijdt dit inzicht. Hij bestrijdt althans dat heel het lied "met kop en staart" van belang is bij de interpretatie van de zesde strofe *als leidmotief*: hij houdt het op alleen maar "de staart".

Wie het lied kent, weet dat de melodie van de derde strofe als de zesde klinkt. Alleen de tekst verschilt. Uiteraard.

Nu herinnert in *Het genadeschot* Vorbrot zich alleen de tekst van de zesde. Vandaar dat ik schrijven durf: de vijf overige is hij vergeten: ze zijn verdrongen. En ik noem voor deze verdringing een paar dringende redenen. Dat is mis, volgens Schouten.

"Ik neem aan", schrijft hij, "dat Vestdijk bedoeld heeft dat Balavater de melodie bij de 3e en 6e strofe neuriede en dat Vorbrot daarbij de woorden van de zesde te binnen schoten".

Nu is het bekend dat "bedoelingen", die Vestdijk of een andere auteur werkelijk gehad hebben, zich doorgaans aan onze kennis onttrekken, dus ook aan die van Schouten. Hij kan dan ook alleen maar *aannemen*, op de hoogte te zijn van Vestdijks bedoelingen. Maar een dergelijke veronderstelling kan vanzelfsprekend nooit een gezichtspunt zijn, van waaruit een tekst beoordeeld wordt - wanneer het tenminste om een serieus oordeel gaat. Er wordt in *Het genadeschot* iets gezegd, en iets verzwegen. Dat wat er gezegd wordt, en *niet* gezegd: dat is voorwerp van literatuurbeschouwing.

[p. 56]

Welnu, ik heb niets aangenomen, maar gekeken naar wat er staat (en niet staat): ik heb gekeken *naar de bedoeling van de tekst*. Er staat bij de eerste aanhaling van de zesde strofe dat Balavater *zingt*; bij de tweede dat hij *neuriet*. Bij het eerste citaat staat, dat Balavater een *lied* zingt; bij het tweede dat hij zich tot zacht geneurie bepaalt: "*Heel kort maar*". Vorbrots verklaringen zijn tegenstrijdig, en dat is gezien de omstandigheden begrijpelijk genoeg. Maar wat is er nu waar? Ik weet het niet, en Schouten weet het

evenmin. Want Vorbrot weet 't niet: die heeft de zaak verdrongen.\*)

In mijn interpretatie leg ik de nadruk op de 2e en 5e strofe - dus op het "verraad" en op de oppositie "oog"/"hart". Nogmaals: de zesde strofe in de gedaante van leidmotief roept niet Balavater op, maar "het genadeschot". En dan mag het waar zijn, dat die strofe de enige is uit het lied, die bij de situatie past (van Balavaters dood, zeg ik er maar bij), niet minder waar is, dat de 2e en 5e strofe - én het vergeten = verdringen van de 2e en 5e strofe - passen bij de psychologie van de begenadigde schutter in zijn rol van vadermoorder, verrader, bij deze situatie.

Wanneer Schouten vindt dat de positieve aanwezigheid van de zesde strofe veel belangrijker is dan de negatieve afwezigheid van de overige vijf, dan dankt hij deze mystieke overtuiging aan de veronderstelling te weten wat Vestdijk heeft bedoeld - in weerwil van de verwarring die Vestdijk in de geest van *andere* lezers sticht.

Houdt Schouten zich aan de tekst?

Hij houdt zich op de vlakte. Hij plaatst de zesde strofe opzichtig in het centrum van de belangstelling en miskent het gewicht van dat, wat niet geschreven is en tóch bij de lezer bekend kan zijn. Het verband dat ik leg tussen de derde strofe en zekere passage uit *Het genadeschot* (p. 162/163), laat hij in de bestrijding van mijn interpretatie eenvoudig buiten beschouwing. Toch is dat verband een vingerwijzing naar het belang van het verzwegene uit Schuberts lied bij de beeldvorming van Vorbrots psychologie. Schouten ziet niet in, dat *Het leidmotief in een boek Het thema* (hier dus: het genadeschot) *aan ons opdringt*. Toch is dat sinds *Lanseloet van Denemerken* of, om in een ander verleden te duiken, sinds *Dik Trom*, bij herhaling in onze literatuur op te merken. Men zal zijn ogen wel weer uitwrijven bij deze ontboezeming, en mij opnieuw níet willen

[p. 57]

geloven. Het zij zo. Ook ik heb mijn mystieke kennis, die op ontzenuwing wacht. Schoutens opmerking inzake de letterlijke toepasselijkheid van de zesde strofe op het doodsuur van Balavater; verrijkt het inzicht in de roman *Het genadeschot*. Al benevelt zijn waarneming, Vorbrots "cynisme" betreffende, dit weer. Vorbrot een cynicus? O, schoot hij dáárom zijn geliefde dood? Maar kwam deze tragische Oidipoes niet pas door zijn loswikkeling uit de banden met zijn ouderfiguren als een vrij en autonoom man tegenover hen te staan? Het slot van het boek zegt: ja. Er is geen sprake van cynisme. Mij ontgaat de zin van Schoutens bestrijding van mijn opvatting, die in geen enkel opzicht opponeert met zijn aardige aanvulling op een misschien niet voor de hand liggende, toch zinnige interpretatie.

Tenslotte nog dit:

Uit Schoutens bespreking van Schuberts lied zou een onbevangen lezer de indruk kunnen krijgen, dat het mij zou zijn ontgaan, dat het hier om een voor de helft doorgecomponeerd lied gaat: de melodie van de drie eerste strofen is gelijk aan die van de laatste drie. Zo'n indruk is dan onjuist. Ik wijs er met nadruk op (op p. 151 van *Ladders in de leegte* en op p. 217 -218 van *Was ik er ooit eerder?*). Maar mijn opstel heet dan ook *Op zoek naar het midden*. En in een doorgecomponeerd lied als hierboven omschreven vindt men uiteraard twee middens: de 2e en de 5e strofe. En daar valt dan ook mijn aandacht op. Mijn werkwijze is al even consistent als evenwichtig...

Leiden, 9 nov. '81

R.A. Cornets de Groot

\*) Het gaat hier niet om een vergeten door nalatigheid. Het vergeten hier is veroorzaakt door onlustgevoelens en -motieven. Daar staat 't geheugen eigenlijk buiten.

# Determinisme en contingentie

**Cornets de Groot**

**Trefw.: S. Vestdijk, hybris, astrologie.**

**Bron: Bzzlletin, 10e jrg., nr. 93 (feb 1982), p. 24-26.**

[p. 24]

Vestdijks typologie van de religieuze mens, die in *De toekomst der religie* te vinden is, is een combinatie van bepaalde elementen uit de typologieën van Jung en Jaensch. Vestdijk ontwierp, anders dan zijn voorbeelden, geen enquêtes en proeven: de tijd waarin het boek geschreven werd, en de omstandigheden waaronder dat gebeurde, maakten dat ook onmogelijk. Anderzijds drongen beiden hem tot het schrijven van dit boek. Het is HET schema, dat het allerwezenlijkste van Vestdijks innerlijke wereld bevat. Dat alleen al verleent het boek zijn bestaansrecht. *De Toekomst* is een gigantisch uitgebouwd 'persoonlijk schema'\* - een ezelsbrug, die het algemene met het bijzondere verbindt, het wetmatige met het persoonlijke, het zintuiglijk-waarneembare met het eeuwige, en het objectief vaststelbare met het subjectieve. Het is één generalisatie. En het is een 'levensleer'.

Het boek, *De toekomst*, dat Vestdijk onder penibele omstandigheden schreef, eigenlijk nog met de uiterste seconde voor ogen, is naar mijn mening een 'testament'. Het staat centraal in zijn werk. Zó centraal, dat niet alleen het werk van ná *De toekomst* zich op dat boek oriënteert, maar ook het werk dat ervóór geschreven is. Men neme de proef met *De nadagen van Pilatus* of met *Meneer Vissers hellevaart*. Of, met de novelle *Het veer*. *De toekomst* is een bekentenisessay, in hartebloed geschreven; het enige boek waarin Vestdijk het achterste van zijn tong laat zien, en waarvoor hij al zijn strijd lust mobiliseert, wanneer een paar theologen hem dwars zitten.

Mijn toenmalige opvatting, als zou het boek een verzameling van kortbegrippen zijn, die Vestdijk maar behoefde aan te lengen om een gedicht, roman of essay te produceren, stuit me nu tegen de borst. Een lezer behoefde een werk maar terug te denken naar die begrippen, dacht ik. Maar het is precies andersom. Al zijn geschriften zijn even zoveel 'persoonlijke schema's'. En ze zijn niet aan *De toekomst* ontsproten, maar worden er in opgezogen. Dit boek! Als het niet geschreven was, zou het het zwarte gat kunnen wezen in Vestdijks heelaal.

Generalisaties als *De Fransman* helpen echt, wanneer men in concrete gevallen met Fransen van doen krijgt. Ze zijn ook voor verfijning vatbaar; men wijzigt ze onder invloed van zijn ervaringen met Fransen. En uiteraard gelden deze regels ook voor een generalisatie als *De waterman* of *Het sociale type*, al roepen déze veralgemeningen meteen al een heel wat gecompliceerder beeld op dan een term als *De Fransman* of *De eeuwige stad*.

Wat de 'wetenschappelijke' bezwaren tegen Vestdijks werkwijze aan gaat - het ontbreken van enquêtes en proeven - men mag toegeven dat zijn aanpak niet op empirisch onderzoek berust; zelfs mag men veronderstellen dat Vestdijks interesse niet uitgaat naar dergelijke experimenten, maar zoals H.A. Wage zei, die ik hierover eens sprak: 'Zijn methode berust wel degelijk op empirie!'

En op de veralgemening die de statistiek vervangt. Een persoonlijk schema is ten slotte niet het hulpmiddel bij uitstek voor onnadenkende lieden: iedereen maakt er gebruik van in zijn ontmoeting met de wereld. Eerst nadat men zich van iets of iemand een voorstelling heeft gemaakt, kijkt men naar het concrete object. De enige voorwaarde, die een denkend mens zich stellen moet, is die van onbevangenheid, omdat een



generalisatie anders van een vooroordeel niet te onderscheiden valt.

Bij Vestdijk die niet in de eerste plaats een wetenschapper is, is het schema zijn wijze van benadering der dingen: een denksysteem, dat naar het deductieve zweemt. Zijn stijl beoogt dan ook niet het algemene en noodzakelijke; veeleer interesseert het hem, hóe het algemene van belang kan worden voor het particuliere en contingente. Hoe belangrijk het schema voor hem ook mag zijn, toch is niet dat schema (een theorie, een typologie) zijn doel, maar de doorgronding van een mens, een karakter, een situatie, in zijn concreetheid.

Typen, astrologische tekens, generalisaties - normen, dus, hoe onlevend die ook zijn, helpen hem op weg en krijgen leven ingeblazen, zodra het concrete probleem zich aandient op het snijpunt van wat volgens statistiek en natuurwet volgen móet op iets, en van wat er *in feite* gebeurt in dit leven, dit lot. Hier kruisen determinatie en contingentie de degens en onthult zich het verschil tussen het verleden, de geschiedenis, en een verleden, het persoonlijk lotgeval. De vraag is, of ons leven gekenmerkt wordt door zijn genese, of door zijn gerichtheid op het onbekende. Dit probleem stelt Vestdijk keer op keer aan de orde in zijn werk. Op zo'n snijpunt zich bevindend, verscheurt Leroy (uit *De ziener*) zijn postzegelalbum. 'Zoiets doe je niet,' denkt hij ervan. 'Nog niet als je je leven ermee redden kan'. Maar hij doet het. Statistiek noch natuurwet weerhoudt hem: hij had blijkbaar iets méér te redden dan zijn leven alleen...

Dit is het, denk ik, dat bij Vestdijk telt: het onverwachte, die plotselinge omslag in een karakter, die met alle determinisme spot en die in hoge mate de stilistische waarde van zijn werk uitmaakt. Het onvoorspelbare promoveert een feit tot een gebeurtenis.

Onlangs had ik het genoeg in een discussiekring van gedachten te wisselen over Vestdijks *Mnemosyne in de bergen*. Jaren geleden had ik daar een tweevoudig essay aan gewijd (in *De chaos en de volheid*).

Wie dit fameus klinkende gedicht kent, weet dat Mercurius, als soldaat gekleed, zich op een gegeven ogenblik als een (in zijn sexualiteit) beperkt mens ontpopt. De student die hem eerst (en terecht) tot een godheid verheven had, oordeelt dan over hem en plaatst zich boven hem en het meisje (=Venus): hij maakt zich schuldig aan hybris, schreef ik in bovengenoemd dubbelessay. Iemand uit het gezelschap wierp mij tegen dat een god, die zich als beperkt mens toont, geen god meer is. En als dat zo is, kan er logischerwijze van hybris geen sprake zijn. Die redenering is goed op rationeel vlak. Maar er zijn een paar bezwaren tegen in te brengen.

Een mythologisch bezwaar: Zeus verandert, uit begeerte naar Leda, Ganymedes. Maar hij houdt in weerwil van zijn metamorfose niet op, god te zijn.

Een astrologisch: wanneer de planeet Mercurius eerst zijn gunstige kanten toont en vervolgens zijn ongunstige, blijft de

\* S. Vestdijk, *De leugen is onze moeder*, p. 59

[p. 25]

planeet planeet.

Een psychologisch: een mens, wil hij dit in zijn totaliteit zijn, moet ook dit kunnen zijn: zijn eigen ontkenning. Op p. 32 van *Gallische facetten* schrijft Vestdijk daar interessante dingen over. De omslag als bij Mercurius en Leroy nam hij waar bij tal van personages in het werk van Marcel Proust.

De hybris-theorie kan zo worden gered. Zij moet ook zo worden gered, want die hybris vormt het punt, waarop het verleden weer kneedbaar wordt naar de eisen van het moment. Door die hybris kun je dan een ándere richting uit, dan je lotsontwerp van je vergt. Hier lijdt het determinisme een beslissende nederlaag - als je die andere richting: die van een vrije, onbekende, nieuwe toekomst dan ook maar kiest, - of nee! - niet *kies*t, maar *gaat*.

Wie zich *De dokter en het lichte meisje* herinnert, weet dat de hoofdpersoon, Paul Schiltkamp, de arts, alias Hercules, in het eerste hoofdstuk op zo'n tweesprong staat. Hij had bij vrienden neer kunnen strijken op een terrasje, maar hij liep door. Zo had

Hercules te kiezen tussen de ene vrouw, de strenge, en de andere, de verleidelijke. Maar hij kiest niet. Iets in hem kiest. Iets in Schiltkamp kiest. En zo koos ook iets in Leroy voor de vernietiging van dat album; Leroy zelf had geen keus. Hij voltrekt de handeling, misschien met spijt, allicht met spijt - alsof hij een werktuig was van iets hogers, dat zich tegen fatalisme verzet. Zie voor dit 'iets' pagina 31 van *De toekomst*. Toen ik mijn eerste beschouwingen over de astrologische facetten in Vestdijks werk gepubliceerd had, schreven vele (alle!) critici, dat ik mij in extra-literaire elementen verdiepte. Ik heb dat altijd een vreemde reactie gevonden. De astrologie bij Vestdijk richt zijn blik. Er is niets op tegen, wanneer een literatuurbeschuwer dezelfde gezichtshoek zoveel mogelijk tracht in te nemen; er is zelfs van alles vóór. Juist doordat ik mijn optiek op de zijne afstelde, kreeg ik in de gaten, dat de novelle *Het veer* een overzetting was van Vestdijks geboortehoroscoop in een verhaal. Wie mijn uiteenzetting over de novelle lezen wil, kan haar vinden in *Striptease*, p. 64-69. Hier is het voldoende te wijzen op het feit dat de zwerver zijn lotgenoten - wat zeg ik? - zijn lotsbestemmers: planeten - voor zich uitschopt: een werkelijk verbijsterende vorm van hybris, zeldzaam zelfs bij Vestdijk. Maar dan opent zich voor de zwerver ook een verschiep, waar zijn verleden\* geen uitzicht op bood. Ook om die reden - intentionaliteit in plaats van genese - moet de hybristheorie worden gered.

Hybris - dat betekent hier een doorbraak in het bewustzijn: een emancipatie uit naïveteit en infantilisme. Bij zuivere beschouwing van de tekst in de 5e zang van *Mnemosyne* moet de lezer tenslotte toch ook tot het inzicht komen, dat de verandering in Mercurius (indien daar al sprake van is!) niet essentieel is. Essentieel is, dat in de student een bewustwordingsproces op gang komt. Niet de verandering in Mercurius moet met de zelfstrijd van Leroy worden vergeleken, maar de verandering in de student loopt parallel met die in Leroy! Loopt parallel met de hybris waar de zwerver zich schuldig aan maakt. Wat is er aan de hand bij die student, die zwerver, deze Leroy?

Het bewustzijn schept: schept alles om ons heen en alles in ons; het kind, dat begint te denken, schept de wereld - dus óók zijn vader en zijn moeder. Van vader en moeder kan niet gesproken worden zolang het kind niet bestaat, en het kind bestaat pas, wanneer het bewustzijn heeft (*De toekomst*, p. 55). In déze fase van de ontplooiing tot een volwaardig mens bevinden zich onze personages, symbolisch gesproken.

De ontwikkelingsgang die uit de chaos naar de volheid leiden kan, is er één, waaraan geen mens zich onttrekken kan. Men schept zich zijn ouders; men ruimt deze weer op, om ruimte te scheppen voor zichzelf. Iets in ons streeft naar geluk, het hoogste geluk. In onze dromen, in onze meditaties, in onze introspectieve fantasieën speelt zich de worsteling naar het hoogste geluk af. De hybris is daarin één van de beslissende fasen: die strijd tussen het kind en zijn ouders, tussen de eenling en de ontwerper(s) van zijn lot. De hybris heeft dan ook naast een stilistische en filosofische, ook een psychologische en religieuze waarde.

*Mnemosyne in de bergen* is een gedicht dat op en top tot het introspectief-fantastische genre behoort en niet zoals ik in mijn dubbel-essay schreef: tot het epische. Het vindt zijn aanleiding in een element uit de ons omringende wereld (de besneeuwde duintoppen) en schept zich uit 'projecties' - waarbij de realiteit snel oplost in de fantasie - een geheel autonome wereld, die veel weg heeft van het Alpenland. Maar natuurlijk gaat het niet om die bergen: het gaat om die ontwikkelingsgang van de individu naar het universele. Zó ziet een Alweter dat: een god, of een romancier; of, zoals hier: een dichter.\*\* Het bewustzijn van een mens of romanpersonage ervaart deze evolutie niet als een ongedwongen stromen, een natuurlijke en spontane groei, 'maar als een wanhopige worsteling, waarbij alles op het spel staat, waarbij men alles winnen kan en alles verliezen. Groei wordt voor hem schoksgewijze loutering, overwinning wordt tot zelfonteigening en zelfverloochening' (*De toekomst*, p. 70). Alleen voor de god of de alwetende auteur, zoals gezegd, is dat alles maar schijn. Naar mijn mening zijn Vestdijks romans gegrondvest op zulke 'introspectieve fantasieën', al voltrekken ze zich voor de hoofdpersoon 'op de manier van de werkelijkheid'.

Ik weet natuurlijk niet, hoe Vestdijk in de werkelijkheid te werk ging bij het scheppen van een romanpersonage. Maar ik kan me er, als commentator, wel een voorstelling van maken. Niet van schrijversstandpunt uit dus, maar van het mijne, dat er naar streeft zo

dicht mogelijk bij dat standpunt te blijven, kan ik er wel iets van zeggen. Het zijn dan een paar suggesties, moedwillig in een bepaalde, 'logische' volgorde gedwongen. Want die volgorde bestaat in werkelijkheid niet. Al die fasen, die ik gescheiden heb, lopen immers door elkaar heen en zijn zo met elkaar verweven, dat ze niet te scheiden zijn, anders dan door een schoolvos. Wat hier volgt, is dan ook iets overzichtelijks, gerangschikt naar 'moeilijkheidsgraad':

Wanneer Vestdijk zich een romanpersonage voorstelt, stelt hij zich eerst een *norm* voor, bv. een astrologisch teken, bv. een Weegschaal. Dan begint hij te preciseren: zijn Weegschaal lijkt op Hercules, - nog altijd een schim. Dan mengt hij er wat vlees en bloed door: Paul Schiltkamp, een arts. En een arts is hijzelf ook geweest, en dan komen de herinneringen en de persoonlijke schema's; het gebied van studentikoze overlevering komt vrij. Een spel van Dichtung und Wahrheit kan beginnen.

Zo gaat het in werkelijkheid dus niet, maar of het nu wèl of niet zo gaat: het persoonlijke schema verliest gaandeweg steeds meer van het 'schematische'. Waar kwam dat schematische eens, ooit, vandaan?

Mijn stelling luidt:

Een persoonlijk schema bestaat uit generalisaties, normen, die wij van onze projecties afleiden.

Vestdijk zegt dit, geloof ik, nergens. Maar dat is ook niet nodig, wanneer je ervaart (uit de lectuur van *De toekomst*), dat men zo'n waarde hecht aan zijn eigen projecties, en meer nog: aan de objectiveringen daarvan:

- de metafysische: God
- de sociale: de heilstaat

En al is het dan waar, dat het mystisch-introspectieve type zijn projecties telkens weer terugneemt - zolang hij ze laat gelden, projecteert hij toch en hecht aan zijn projecties waarde.

\* 'Ik ben groot en stoer van stuk, woest als men mij tergt, verzot op zwerftochten, en geloof in God noch gebod. Ook niet aan de duivel. Dit laatste, verenigd met bepaalde uiterlijke kentekenen (*en een voorval tijdens mijn geboorte*)', etc. Cursivering aangebracht.

\*\* Men zou op grond van de 8e en 9e strofe uit de laatste zang kunnen twijfelen aan het alwetenschap van de dichter. Laat ook hij zich opvoeden door groei als schoksgewijze loutering? Dan is er werkelijk een dubbelproces aan de gang, waarin de Magister zich spiegelt aan zijn Grote Werk.

[p. 26]

Persoonlijke schema's hangen nauw samen met het religieuze type, waartoe men behoort.

Is er ook een zeker verband tussen Vestdijks typologie en die van de astrologie te leggen? Zou het kunnen zijn dat Waterman meer 'sociale' typen levert dan Steenbok? En Steenbok meer 'metafysische' dan Weegschaal? En Weegschaal meer 'mystisch-introspectieve' dan Waterman? Enquêtes en proeven daargelaten, kun je wel 'ja' op deze vragen zeggen.

Maar nu doet zich het volgende probleem voor: een Kreeft houdt niet op een Kreeft te zijn, wanneer hij in zijn karakter zijn eigen ontkenning wordt. In *De dokter en het lichte meisje* is de 'lange dikke' in het begin een hulpvaardige, gezellige, bijna moederlijke Kreeft. Later een rancuneuze zeurpiet met slechte vriendjes: de ontkenning van zichzelf, maar geenszins de ontkenning van de Kreeft! Dit is een 'verandering' als die van Mercurius, zie boven, en niet als die van de student of Leroy. Het is een 'astrologische' metamorfose.

Een aangrijpender voorbeeld:

Vorbrot (uit *Het genadeschot*), een Weegschaal, wordt eveneens op een gegeven moment de ontkenning van zichzelf nl. wanneer hij met Stefanie een kant uit vlucht, waarvan hij voorvoelde, dat het de goede kant niet was. Hij vluchtte weg van zijn gelukspunt (het pars fortunae in de horoscoop), waarheen de paarden van Lanshoff -

'boogschutters!' - verdwijnen aan het eind van de roman. Die keus van de richting was beslissend: voor hem, voor Stefanie, voor Balavater. En toch kluisterde het noodlot hem niet! Want dat hij zich bevrijdt, daar laat het slot van de roman geen twijfel over bestaan.

Maar dit voorbeeld levert een probleem op. Men kan zich afvragen, of hier een 'astrologische' verandering aan de orde is, of een 'existentiële', die bv. te vergelijken zou zijn met de hybris van de zwerver uit *Het veer*. Je kunt de vraag misschien nog het best beantwoorden door je af te vragen wat er van Vorbrot, Stefanie, Resi en Balavater geworden zou zijn, wanneer de buschauffeur wèl de 'goede' richting gekozen had, en het antwoord daarop afwegen tegen dat wat er in de roman gebeurt. De alternatieven die zich voordoen, blijven beneden de maat. Trouwens, het feit dat het probleem van de contingentie zich hier aan ons opdringt, wijst er al op dat de verandering hier er één is van existentiële aard: 'iets' in Vorbrot koos voor de hybris. Bij Mercurius, bij de 'lange dikke' heb je dat gevoel niet. De omslag die zij maken, is er één van 'positieve' naar 'negatieve' identificatie. Vestdijk schrijft over deze begrippen in zijn essay *Het principe van het kwaad (Essays in duodecimo)*, een opstel, dat begrijpelijk genoeg begint met het Jekyll-Hydeprobleem.

Uit onze voorbeelden van een 'astrologische' metamorfose, die gemakkelijk met vele andere te vermeerderen zijn, onthult zich de deterministische tendens van het astrologische beginsel. Men houdt niet op, wanneer men eenmaal een Kreeft is, Kreeft te zijn, zelfs niet, wanneer men daarmee (en daarmee alleen) tóch ophoudt!

Dit determinisme ontbreekt in Vestdijks typologie van de religieuze mens. Wie tot zeker type behoort, behoeft dit niet tot zijn laatste snik te blijven! Dat maakt het voor Vorbrot mogelijk, zich uit zijn noodlot los te maken. Toch kunnen zulke spectaculaire veranderingen als er binnen het astrologische schema mogelijk zijn, niet binnen de typologie van Vestdijk. Een 'metafysisch' type, dat plotsklaps verandert in een 'sociaal'? Dat vergt van de schrijver een tour de force, die niet op de wijze 'van de werkelijkheid' verteld kan worden. Dan moet hij naar fabels of sagen grijpen, zoals *De kluizenaar en de duivel* laat zien. Zulke ontkenningen van zichzelf gaan in het realistische genre niet 'per omslag', maar langs lijnen der geleidelijkheid. Ze worden zorgvuldig voorbereid.

Vestdijks typologie houdt een mogelijkheid open voor wezenlijke verandering: een bewustzijnsverandering (al is de persoon zich daar niet altijd van bewust), en niet alleen een (astrologische) verandering van temperament.

In *Striptease* laat ik zien hoe de zwerver, in oorsprong een metafysisch type, verandert in een mystisch-introspectief'. In *Op zoek naar het midden (in Ladders in de leegte)* laat ik eenzelfde verandering zien voor Vorbrot. Pas door die verandering bevrijdt hij zich van 'zichzelf', komt hij tot een hoger trap van bewustzijn.

Toen ik *De chaos en de volheid* schreef, ondernam ik niet alleen een poging om in enkele van Vestdijks werken de personages van een astrologisch teken te voorzien. Ik wilde ze ook zien in te delen naar de typen die hij in zijn *De toekomst* onderscheidt. Na lange tijd kreeg ik ook navolgers: P. Kralt, Rudy van der Paardt.

Ik had toen, in '65, de indruk dat de astrologie pas dan inzicht in Vestdijks innerlijke wereld kon losmaken, wanneer je die schema's met deze typen verbond. Maar hoe lag het verband?

Indien men mij vroeg naar de strekking van *Op zoek naar het midden* zou ik er dit van zeggen: Vestdijk doet voortdurend het zintuiglijk waarneembare, het objectief vaststelbare, algemeen geldige en vergankelijke van plaats wisselen met het eeuwige, bijzondere, individuele en introspectieve, tot door al dit wegen van waarden een zeker bewegelijk midden ontstaat.

Hij neemt - evenals Vorbrot niet onmiddellijk waar. Hij heeft een medium nodig: een persoonlijk schema. Hij is geen 'impressionist'; hij is niet visueel ingesteld. Het zintuiglijke grijpt hem niet direct aan. Ik zie hem niet als schilder op het veld zitten, tubes uitknijpend op het doek als een pointillist à la Vincent, gejaagd, nerveus door het intermitterende licht van Newton en zon, wolk en schaduw. Vestdijk als schilder zou op

zijn best een schets maken van wat hij zag, of er een 'nabeeld' van bewaren bij wijze van persoonlijk schema, om die thuis, op zijn atelier, onder een 'eeuwig' uit het Noorden vallend constant licht, uit te werken; men leze zijn *Landschap zonder zon* (uit: *Essays in duodecimo*).

Vestdijk kijkt wel, maar als terloops, als ging het hem niet aan. Want tegelijkertijd droomt hij op wakkere wijze zijn introspectieve fantasieën. En een eeuwig stralend gesternte helpt hem de tekens van de dierenriem tot personages om te vormen, die zich vervolgens door het persoonlijke, door hun typische, of voor zijn part a-typische religiositeit van hun noodlot kunnen bevrijden.

Zolang Vestdijks personages astrologisch bepaald zijn, is hij een 'alweter'. Maar zij onttrekken zich gaandeweg aan het schematische en winnen integendeel aan persoonlijkheid. Zij worden, naarmate zij zich meer en meer weten te ontrukken aan wat hij plannend in de hand houdt, mede scheppend aan het eigen lot. Zodra zij eigenzinnig hun eigen weg zoeken in de introspectieve structuur van het verhaal, gelden de astrologische bepalingen niet meer, houdt de alweter op alweter te zijn, wordt die alweter zelf buitensporig nieuwsgierig naar de afloop van de geschiedenis en vertelt het verhaal 'zichzelf'. Het wil mij voorkomen, dat deze opvatting aan de hand van *De ziener* te verdedigen moet zijn.

Maar om daarop vooruit te lopen:

De werkhypothese dient zich aan, dat hybris niet optreedt door een verandering binnen de grenzen van de stand der sterren, maar eerst dan, wanneer de individu zich door 'iets' tegen zijn in de sterren geschreven lotsbestemming keert - zoals bij de zwerver het geval is, en bij de student, en bij Vorbrot. Hybris treedt op, wanneer de heerschappij van uur en feit, van wetmatigheid en statistiek, kortom, wanneer de tyrannie der sterren, ondragelijk wordt. Hybris is niet alleen een 'astrologische' verandering, en niet alleen een 'existentiële', maar beide tegelijkertijd. Hybris is de omtuimeling van alle waarden, een omverwerping van het fatalisme en de omhelzing van de amor fati.

Leiden, 29-12-81

# De allegorische interpretatie van "Aktaion onder de sterren"

**R.A. Cornets de Groot**

**Over: S. Vestdijk, *Aktaion onder de sterren*, Rotterdam, Den Haag, 1941.**

**Bron: *Vestdijkkroniek*, nr. 35 (juni 1982), p. 2-22.**

[p. 2]

*Aktaion onder de sterren* is het eerste boek van Vestdijk dat ik las. Dat was in 1951. Het maakte onmiddellijk indruk op mij, ongetwijfeld doordat Cheiron bij alle ernst toch ook een zekere lichtzinnigheid, een zorgeloosheid vertoonde, die bij nader inzien de buitenkant van wijze voorzorg blijken te zijn. Dit moest de ware pedagoog zijn, een meester in de kunst van het verbergen. Later, in '62, schreef ik over dit boek (o.a.) in *De artistieke opbouw van Vestdijks romans (De gids, 1962)*. Ik lanceerde de theorie dat de "integriteit" de *idee* zou zijn van dit, immers aan Ter Braaks nagedachtenis opgedragen boek. Ik zag er een "allegorie" in; want ik was inmiddels zelf "pedagoog", onderwijzer, geworden, en had voor Cheirons "methode" belangstelling opgevat. *Het is niet nodig iets te weten, het is voldoende je voor de gevolgen van onwetendheid te behoeden: ik begreep dat als een denkbeweging, die zich niet in weten fixeert (en die voor kinderen buitengewoon aantrekkelijk is): een denken à la Ter Braak.*

Toch duurde het nog een tiental jaren eer ik me er, onder de druk der omstandigheden, toe zette, met groter nauwkeurigheid vast te stellen van welke denkbeelden pedagogen als Cheiron uitgaan. Ik (her-)las *De toekomst der religie* (de tweede druk; verwijs ik naar dat boek, dan bedoel ik deze druk) en met name het negende hoofdstuk, dat immers over pedagogen en hun opleiding handelt. Toen ik in dat boek deze regels las: "De leraar, die zelf opgevoed is, hoeft zich als opvoeder nauwelijks nog in te spannen, want hij werkt door zijn voorbeeld. Niet wat hij zegt of doet is van belang, maar wat hij is" (p. 354), wist ik, dat *Aktaion* daarmee te maken had. In die roman, op blz. 190 (S. Vestdijk, *verzamelde romans* 9) zegt Aktaion: "Ik ben u dankbaar () omdat u, ondanks alles, tóch mijn leraar bent geweest. Niet door wat u zei en uiteenzette, maar door wat u was". Deze bijna woordelijke overeenkomst in de slotzinnen van beide citaten, gaf te vermoeden, dat *De toekomst* niet alleen bruikbaar is bij werk ná *De toekomst* geschreven, maar ook bij wat al eerder verscheen. Maar waarom verscheen dat boek dan niet eerder? Omdat de tijd er niet rijp voor was. W.i.w. suggereert de titel dat Vestdijk de religie beschouwt

[p. 3]

"onder eeuwigheidsaspect", alsof hij als een alweter verleden, heden en toekomst van de religie kent, maar in werkelijkheid is het de historiciteit van het toenmalige heden, die beslissend was voor het ontstaan van dit geschrift. Het was oorlog. Een paar vrienden waren Vestdijk ontvallen. Hij had St. Michielsgestel achter de rug en Scheveningen. Hij vond in Theun de Vries een nieuwe vriend, en één door wie zijn belangstelling voor het sociale (en voor het "sociale type") gaande was gemaakt. Vestdijk stippelt in dit boek een weg uit, die in de concrete situatie, waarin hij zich bevindt, een aanvang neemt. Zou Vestdijk onder gelukkiger omstandigheden óók een dergelijk boek hebben geschreven? In ieder geval is het aardig te lezen dat Vestdijk - eens zelf in een klooster neergepoot -

aanbeveelt toekomstige pedagogen op te laten leiden in zo'n klooster. Of leg ik nu weer verbanden, die er helemaal niet schijnen te zijn, zolang het ongewoon blijft verder te kijken dan de neus lang is? In een brief aan Theun de Vries schrijft Vestdijk, na zijn ontslag uit gevangenschap: "Zo is er dan een eind gekomen aan het in veel opzichten onvergetelijke verblijf in het seminarium! Ik zal steeds een zeker heimwee blijven houden naar dit leven in een besloten "mannengemeenschap". Er is veel van een kloosterling in mij, naar ik ontdekt heb, - met behoud van alle cynisme en joie de vivre natuurlijk. Wél vreemd hoe een sfeer je beïnvloeden kan". En hij voegt er onmiddellijk een voorbeeld van bij: "Van de poëzie die ik in het kamp schreef () is ongeveer de helft gewijd aan een middeleeuws, half legendarisch onderwerp". (brief nr. 52).

Het is tot nog toe niet opgemerkt, geloof ik, dat de opbouw van *De toekomst* in principe een cyclische is. De grote meesters immers, Jezus, Buddha, zijn zowel "pedagogen" als de belichaming van de "natuurlijk-volmaakte mens", die ons in het eerste hoofdstuk wordt gepresenteerd: Het wil mij voorkomen, dat Cheiron als pedagoog eveneens een voorstelling zou kunnen zijn van de natuurlijke volmaakte mens; tenminste, tot op zekere hoogte. Een prototype.

Dat Cheirons sterrenbeeld de Boogschutter is, kan gemakkelijk aannemelijk worden gemaakt. Het paard wijst op de sterke, aardse gebondenheid; de schutter mikt op zijn ideaal: een samengaan van aardse verlangens en geestelijke kracht. De Boogschutter verbindt tegenstellingen.

[p. 4]

Onder dit teken vindt men priesters, propagandisten, leraren, plantkundigen, politici, vertrouwensmannen, artsen, historici, sportleraren. Er zijn ook gokkers bij. En utopisten. De boogschutter streeft naar orde, harmonie, vrede. Hij is een reiziger - ook in idealen. Een zeker fanatisme typeert hem soms. Waarheidsliefde is een opzichtige trek in zijn karakter. In zijn huis tolereert hij van vreemden weinig of niets. Je mag het daar alleen maar met hem eens zijn. Grote zwerflust, geestelijke dronkenschap, een vermogen om twee dingen tegelijk te doen, een onvermogen om de realiteit te aanvaarden, een ingewikkelde manier om helemaal niets tot stand te brengen zijn nog een paar zaken, die het teken sieren of ontsieren (gegevens ontleend aan Hans de Hoog-Castell, *Astrologie*, z.j.). En dat klopt heel aardig. Cheiron treedt als priester op, in de tempel, waar hij de wonderlijkste genezingen bewerkstelligt. Plantkundige: in plaats van de gebruikelijke hocus-pocus-riten van priesters als Diopos, geneest hij Timandra van een adderbeet door het gebruik van kruiden. Dat hij een vertrouwensman van Autonoë, Aktaion, Melikertes en zelfs Karion is, tekent ook de handige politicus in hem. Wanneer hij op de speelweide een beroep doet op Aktaions dapperheid om een op hol geslagen paard te vangen, ontpopt hij zich als sportleraar. Een historicus toont hij zich door zijn kennis van wat Orion met Artemis te stellen heeft gehad. Een gokker, als hij Aktaion in vertrouwen neemt tegen Autonoë; een utopist, wanneer hij... maar daarover later. Harmonie, vrede, orde: hij doet er zijn best voor, wanneer hij Aktaion in toom houdt, zodra die zich weer es opwindt over de geschiedvervalsing die Autonoë te hulp moet komen, om het koningshuis in aanzien te brengen; wanneer hij Aristaios alle eer geeft door miraculeuze genezingen toe te schrijven aan hem. Maar met zijn waarheidsliefde hebben we het wat moeilijker: de kentaur liegt af en toe of het gedrukt staat. Maar dat hij in eigen huis - de grot - heer en meester is, merken Melikertes, Aktaion, en ook Hermesianax, die niet eens mag binnen komen! Cheirons onvermogen om de realiteit te aanvaarden - ik verzoek de lezer dit voor zichzelf in te vullen. De aanleg om twee dingen tegelijkertijd te doen, is iets waar Cheiron zelf de aandacht op vestigt: "In een hand ging veel meer om; en daarom kon men alleen goed nadenken, wanneer de handen nadachten op hun manier, dus werkten." Op een ingewikkelde manier niets tot stand brengen: ik vraag de lezer opnieuw dit zelf in te vullen.

[p. 5]

Maar Cheiron is meer. We betreden nu even "romantisch" terrein; maar dat kan best interessant wezen, vooral wanneer je er ook iets mee opschiet!

1. Wanneer Cheiron zich voorgesteld heeft als de ex-paedagogos van goden, schiet hij midden in de roos. Niets wil Autonoë liever, dan dat hij ook optreedt als paedagogos van Aktaion! (*Aktaion*, p. 28). De vraag is, of er toeval zit in deze gang van zaken. Is het toeval dat hij deze mededeling doet, of verwacht hij met stelligheid dat Autonoë reageren zal, zoals ze doet?
2. Als dat zo is, dan is hij met een zekere "voorzienigheid" begiftigd. Blijkt iets van die voorzienigheid uit het gesprek dat hij met zijn pupil voert over de lotgevallen van Orion? "Dus Orion werd voor straf in een ster veranderd en zo aan de hemel geplaatst?" "Je zegt het", zei Cheiron (p. 56). Heeft Cheiron weet van wat Aktaion (en de lezer bij eerste lectuur) nog verborgen is? Is Aktaions lot voorgetekend in Orions lotgeval, of is het nog af te wenden?
3. Het laatste lijkt nog mogelijk, wanneer Cheiron zijn leerling voor de zoveelste keer tegen Artemis waarschuwt: "Zij eist alles op van haar vereerders, en iedere band met anderen verbreekt zij. Denk aan Orion!" (p. 82) Wat wéét Cheiron van de toekomst?

Gevallen als onder I hebben zich eerder voorgedaan. Als de kentaureeër zinnig is in een gesprek met zijn pupil, weet hij hem door middel van een op hol geslagen paard van zijn speelgenoten los te maken: "Het is nu tijd voor een gesprek. Men spreekt het best na een uitputtende lichaamsvoeding, niet zonder gevaren. Die heb ik je bezorgd." (p. 48). Maar veel meer voorzienigheid van de kant van Cheiron is te destilleren uit zijn gedrag aan de vooravond van het huwelijk. "Aktaion lette op Cheiron. Hij was niet de enige die bewonderend toekeek. (Cheiron kijkt naar Timandra, CN), maar daarbij vertoonde zijn gezicht zulk een onbeschrijflijke uitdrukking van zelfvergetelheid, dat Aktaion bijna niet durfde raden wat er in hem omging. Het was een sombere begoocheling zonder wulpsheid, want zijn vlezig lippen waren saamgeperst; het was een bezeten aandacht, die het meisje naar zich scheen toe te zuigen, en die zijn gezicht, zijn gestalte ook, veredelde in de mate waarin dit gelukken zou, - of niet

[p. 6]

gelukken zou, om het even; want hij was al zo ver heen, dat het bezit even grote verrukkingen moest baren als het ontberen. En weer: Aktaion voelde geen ijverzucht. Hij keek naar de maan, en dacht zichzelf in dienst van de godin, hogere doeleinden najagend dan Timandra. En hij droomde van een Cheiron die, hem lang niet ongenegen, Timandra mee zou voeren op zijn paardenrug, ver weg, de bergen in; en bruiloft werd er niet gevierd, na dit herfstfeest. En toen de schoonste van de tien, deze zelfde Timandra, de bijvalsbetuigingen beantwoordde door het eerst op Cheiron af te zweven ( ) en hem bij de hand greep, waarop de oude man het hoofd boog als gebroken, toen was het hem of hij haar reeds verloren had. En niet omdat hij haar niet liefhad, of aan iemand anders de voorkeur gaf, verheugde hem dit, maar omdat zij als schoonste, te dicht dreigde te groeien tot bij de allerschoonste, - die hij niet kende." (p.86). Al deze niet uitgesproken gedachten van Aktaion zullen door toedoen van Cheiron op het huwelijksfeest worden verwezenlijkt. Maar voor ik het daarover heb, moet dit eerst uit de pen: later, na al die gebeurtenissen, herinnert de kentaureeër Aktaion aan deze gedachten: "'Ik wist nauwkeurig, en reeds dagen van te voren, hoe en waarom de bruiloft zou worden verstoord, en dat was niet om je van Timandra te verwijderen en je rein te bewaren voor Artemis' dienst. Je wilde het zelf! Zelf wilde je, dat de plechtigheid onderbroken zou worden! Wanneer er hier al van een werktuig sprake is geweest, dan was ik *jouw* werktuig, Aktaion! Zelf wilde je deze liederlijke onderbreking van paardmensen die zich op vrouwen wierpen, en, nu zeg ik het laatste wat ik je te zeggen heb, ook van de paardmens Cheiron, die Timandra aangreep om haar mee te voeren!" ( ) En nu herinnerde Aktaion zich, dat hij eraan gedacht had, op de avond van het herfstfeest; en Cheiron zag, dat hij het zich herinnerde" (p. 135-136).



Op het huwelijksfeest onthult Cheiron dat Aktaion en Timandra het orakel hebben doen spreken. Wat zij, na een bepaald ritueel, op honderd pas van de tempel te horen zullen krijgen, is de uitspraak van het orakel (p. 96). Timandra ving de woorden op: "Meent hij het?" - een terugverwijzing naar p. 86 én een vooruitwijzing naar p. 136 van de roman. Aktaion hoorde: "De Anauros zal weer buiten zijn oevers treden" - een terugwijzing naar Musaios' verhaal over het riviertje de Anauros (de waterloze, de uitgedroogde), dat soms de Kentauros wordt genoemd: de opzweper van water. Het orakel gaat in vervulling, wanneer vijf kentauren

[p. 7]

ren het feestmaal in de war komen brengen. Men zet ze wijn voor, aangelengd met water, die ze weigeren te drinken: ze eisen onversneden wijn. Hun luidruchtigheid veroorzaakt tumult, en wanneer ze zich aan de vrouwen vergrijpen, waarbij Cheiron duidelijk toont Timandra te willen ontvoeren, ontstaat er een gevecht, aan de gevolgen waarvan Aristaios enkele maanden later zal sterven. Heeft de kentaure deze gang van zaken opgeroepen? Cheiron is tenslotte een magiër, een tovenaars: hij kan hersenschimmen, waanvoorstellingen oproepen, zoals al eerder gebleken is. Op p. 134 zegt hij tegen Aktaion: "Alles wat ik hier verricht heb geschiedde met een wakend oog op jou". "Alles?" vroeg Aktaion (). "Alles. En met opoffering van alles. Timandra, door de adder gebeten, moest je tot het besef brengen welk een schat je in haar bezat, - maar je begreep het niet. De genezingen hier in Jolkos, de praal der priesters, het armzalige optreden van je vader - het moest je doen inzien hoe diep de mens in het onzinnige afglijdt, wanneer hij de goden al te ijverig en opdringerig dient, om het even of deze ijver bepaald wordt door baatzucht of door eenzellige jongelingsdromen, - maar je begreep het niet. Evenmin heb je begrepen waarom de kentauren, die ik opriep, het feest verstoorden..."

Cheiron is geen schepper, geen god, geen alweter. Hij is misschien een halfgod, een medeschepper; hij heeft een dikke vinger in de pap van de ontwikkeling van het verhaal. We komen hier op bekend terrein. In *Mnemosyne in de bergen* is de ikzegger, die met de dichter te vereenzelvigen is, evenmin een alweter. Hij is, net als Cheiron, een bijna-alweter. Ook hij is, evenals Cheiron, druk in de weer het verhaal zó te doen verlopen, dat zijn student "wijs werd naar mijn trant" (zoals men in de laatste zang kan lezen).

Hier is iets bijzonders aan de hand. Vestdijk heeft gezien, dat "echte" alwetters, zoals die in de 19e eeuw voorkomen, uitgingen van de fictie, dat zij *alles* plannend in de hand hebben. Zij staan boven hun werk, zoals God staat boven de schepping. De verteller met beperkt perspectief heeft die status verloren: zijn schepselen zijn vrij, autonoom, evenals hij zelf: de 19e-eeuwse theologie heeft plaats ingeruimd voor het existentialisme. Maar gaat zo'n verteller niet uit van de fictie, dat hij *niets* plannend in de hand heeft: dat *alles* autonoom is: het hele verhaal zélf? De werkelijk-

[p. 8]

heid is immers, dat de schrijver - deze van vlees en bloed - voor een belangrijk deel heel goed op de hoogte is van wat er te gebeuren staat, al kan hij uiteraard niet alles voorzien. De werkelijkheid is, dat de schrijver een bijna-alweter is, die buitensporig nieuwsgierig kan worden naar de afloop van zijn verhaal. Iets dergelijks fluistert Vestdijk Nol Gregoor ook in het oor, in één van de interviews. De aardigheid is, dat Vestdijk die halfgoden, medescheppers, bijna-alwetters, plaatsvervangers van de verteller van vlees en bloed, mee laat spelen - in *Mnemosyne*, in *Aktaion*.

De analogie tussen de opbouw van het gedicht en van de roman springt in het oog. In *Mnemosyne* speelt zich een dubbelproces af. Het gaat voor de student daar (en voor de ik) om het ontwikkelen van het vermogen spontaan opduikende symbolen te duiden. Het

gaat om de ontwikkeling uit de binding aan de ouders naar de status van autonomie. Wie zich dit ontwikkelingsproces bewust wordt, kan het bespoedigen, versterken, verdiepen. Het religieuze instinct reikt hem daarbij de hand; hij volgt richtlijnen, voltrekt symbolische handelingen, waarin vaag de werking van de natuurlijk-volmaakte mens doorschemert. In *Mnemosyne* is die mens natuurlijk te vereenzelvigen met de bijna-alwetende ik. Vanzelfsprekend zal er van hem zorg uitgaan naar het voorwerp van zijn pedagogische bemoeienissen, de student. Hij voelt zich saamhorig met hem, weet zich daarbij geslingerd tussen gevoelens van instemming en van afwijzing. Zijn houding is ambivalent. Maar voor de tijdelijke mens, hier de student, is de natuurlijk-volmaakte dan ook een vaderfiguur. Van wie hij zich tenslotte los moet maken.

In de roman is Cheiron zo'n natuurlijk-volmaakte mens en is Aktaion de student. Ook hier een dubbelproces. Wat zich in Aktaion voordoet, doet zich voor in Cheiron. Wat Aktaion beleeft, weerspiegelt zich in de emoties, denkbeelden, waanideeën en provocaties van de kentaur.

Cheiron is geen alweter. Hij is een bijna-alweter. Niet scheppend, wél medescheppend. Dat betekent: de personages zijn voorshands niet gedetermineerd. Hun lot is niet van begin af aan voorgetekend. Zij kunnen steeds een andere richting uit dan die ze in feite gaan, tót het moment dat het noodlot toeslaat. Is daar niets meer aan te veranderen, dan betekent dit, dat van dan af het lot van alle personages gepredestineerd is, al zal een

[p. 9]

bijna-alweter die zich "vrij" voelt zich inspannen een voor hem zo gunstig mogelijke situatie te bereiken. Nu wil het toeval, dat voor Aktaion en Cheiron de afloop van het verhaal is voorgetekend. Vestdijk deelt in een brief aan Theun de Vries mee (brief 80): "Aktaion was eerst een novelle (de slotpassage)". Voor de roman betekent dat: alles vóór de slotpassage is "vrij"; daarna is alles (of zo goed als alles) gedetermineerd. Daarom loopt het verkeerd af met de plannen die Cheiron heeft. Want Cheiron heeft zich tot taak gesteld het huwelijk van Aktaion en Timandra te bewerkstelligen, waarna voor hem nog jaren van diepe gemoedsrust en wijsheid open zouden liggen. Maar het noodlot wil anders en een bijna-alweter ziet helaas niet alles in volle zon: de duistere machten, die hij in zichzelf besloten houdt, slaan buiten zijn eigen willen toe...

Aktaion, die een uitstekende leerling van de kentaur is, heeft ongeveer een zelfde "utopisch" doel voor ogen, wanneer hij Cheiron vraagt (smeekt, bidt) de godin Artemis voor hem te roepen. "Waarom zoudt u dit niet willen?" vroeg Aktaion, "niet alleen dat u mijn hartewens vervult, u bereikt er ook uw eigen doel mee: mij getrouwd te zien met Timandra, de kroon op uw opvoederswerk!" (p. 137). Hier doet zich het probleem van de contingentie voor: *als* Cheiron gehoor zou hebben gegeven aan deze wens, hoe zou de geschiedenis dan een andere wending hebben genomen! De hele slotpassage was in de prullenbak beland! Maar Aktaion, hoezeer ook van bewondering voor zijn pedagoog vervuld, kán het niet nalaten iets van zijn rebelse aard te laten meespreken in dit verzoek. Hij roept zelf de onwil van de kentaur op, door op diens onmacht te wijzen met betrekking tot het genezen van zijn dodelijk gewonde vader, en daar weer een vermindering van Cheirons kunst aan te verbinden: "Het moet voor u een kleine kunst zijn de geminachte godin Artemis te bezweren, opdat uw leerling haar enkele simpele vragen kan stellen..." Woorden genoeg, om Cheiron tot weigeren te brengen: "Ik zeg niet, dat ik het niet kan. Ik zeg dat ik het niet wil" (p. 138) Want hij kan 't wel. Zoals blijken zal op p. 191 v.v. van de roman. De weigering is niet ondubbelzinnig. Cheiron komt liever aan Aktaions onbewuste wensen tegemoet, op een wijze die voor Aktaion verborgen blijft. In overeenstemming natuurlijk met het gedrag van de natuurlijk-volmaakte mens, die immers op de achtergrond werkzaam moet zijn (zie *De toekomst*, p. 69).

[p. 10]

De beperktheden van Cheiron, al daarin tot uiting gekomen, dat hij inderdaad niet in staat is Aktaions vader te genezen, worden pas goed duidelijk op p. 152. W.i.w. leest men daar van telepathische gaven, en van die plannenmakerij die helaas in duigen vallen moet, maar vooral leest men er van donkere machten, die de kentaur zelf heeft losgelaten, en die een noodlottige uitwerking hebben. Cheiron beseft dit - eerder met een bewustzijn van tragiek, dan met stoïcijnse gelatenheid: "De verschijning der vijf kentauren in de burchtzaal, haast buiten zijn wil tot stand gekomen, was het afscheid geweest van zijn verleden, de laatste uitbarsting. Buiten zijn wil, - want niets had hij zo innig gewenst als dit huwelijk; in zoverre had hij Aktaion niet voorgelogen. Het huwelijk zou hem verlossen van de brandende verleiding Timandra op zijn rug te nemen en mee te voeren naar de onherbergzaamste Thessalische wildernis. Dat Aktaion toevallig aan deze mogelijkheid reeds had gedacht, - een gedachte, door Cheiron in de vlucht opgevangen, tijdens het herfstfeest, op de agora - had een schijn van waarheid verleend aan zijn leugenachtige verklaringen. Maar de wéns was althans oprecht geweest, niet alleen omdat hij voor Aktaion een zeldzame genegenheid koesterde, maar omdat het huwelijk Timandra van haar tergende maagdelijkheid beroven zou. Voor hem had de bruiloft het voorspel moeten zijn tot lange jaren van wijsheid en rijpe gemoedsrust. Maar de donkere machten beschikten hier anders over; zij hadden wraak genomen voor de zuivere bedoeling. Hij wist het nu: als mens had hij Aktaion en Timandra in elkaars armen willen voeren, als kentaur had hij het weer verhinderd. En omdat dit niet meer goed te maken was, moest het paard afsterven, hoe droevig dit ook mocht zijn." Van hier af richt alles zich onafwendbaar op het slot. Hier begint het ook te dagen, waarom Cheiron een medeminnaar van Aktaion móet zijn. Hij moet van Timandra houden, omdat hij Aktaion ten voorbeeld strekken moet. Het is een roman-technische eis: *als* er sprake is van een dubbelproces, moet de liefde voor Timandra van twee kanten komen.

Het dubbelproces verloopt, nu alle deterministische factoren werken, zonder mankeren. Aktaion heeft de godin achterhaald in het bos; Cheiron staat in zijn grot. "Krachteloos leunde hij (=Aktaion, CN) tegen de boom, - maar ook Cheiron leunde, en bootste tegen het gewelf de houding na van de jonge vorstenzoon, die ver van daar zijn doodsstrijd streed tegen de belichaming van zijn brandendste wensen. Daarop

[p. 11]

speelde de kentaur, heel vluchtig, de gebaren der nimfen, die hem naar die plek hadden gelokt; en één ondeelbaar ogenblik, met een kuise rilling van zijn paardenheupen, de stand van de verraste godin, haar toorn, of schijnbare toorn, en hoe ze zich lenig bukte om water te scheppen uit de bron, en zich weer oprichtte om druppels tussen de pijnbomen door over de verstarde (!-, CN) uit te sprenkelen, - weinig scheelde het of Melikertes had zich als een jonge hond afgeschud. En de druppels vielen, en deden hun werk". (199). Cheiron beeldt Aktaions conflicten af in zichzelf, herschept ze, lost ze op, overwint ze, ten behoeve van Aktaion. En dat behoort hij ook te doen, volgens p. 68 van *De toekomst*.

Wanneer Cheiron zijn manier van opvoeden aan Aktaion onthult, zegt hij: "Nu is het bewijs, dat ik je in vertrouwen neem, dit: ik wil je *niets* leren () - Maar wat ik je in werkelijkheid leren wil - je kunt deze lering aanvaarden of verwerpen - is alleen: te verbergen dat je niets geleerd hebt". (p. 49). En later, op dezelfde bladzij: "Je ziet, ik ben openhartig, en ik verzeker je, dat men dat alleen kan zijn, wanneer men het verbergen heeft geleerd." Dat is ongetwijfeld heel ongewoon. Het is vooral geraffineerd. Want het verbergen is een kunst, die Aktaion als weinig anderen verstaat! Hij houdt, vlak bij de burcht, een Artemis-altaar verborgen. Hij heeft er meer, - op de Pelion. Hij houdt voor iedereen verborgen, dat hij zich nog altijd in de eredienst van de godin laat inwijden door zijn min, Simaetha. Als hij Timandra ertoe gebracht heeft, haar maagdelijkheid tot aan het huwelijk aan Artemis op te dragen, houdt hij dat voor de wereld verborgen. Zelfs

wanneer hij een wapen tegen Cheiron in handen krijgt - hij weet via een ooggetuige op welke wijze de kentaur vrouwen van hun onvruchtbaarheid afhelpt - houdt hij dat tot het allerlaatste toe voor zich. Maar daarbij is Aktaion ook openhartig: als betweter in zijn bokkige buien, tegen Autonoë, tegen Musaios, tegen Cheiron. Kortom, het is heel knap van Cheiron, dat hij inspeelt op eigenschappen, die Aktaion van nature al heeft. Later, als de pedagoog dreigt te mislukken, zegt hij dan ook: "Ik besloot te doen alsof ik je alleen maar voorwendsels aan de hand deed om te blijven die je was". Want Cheiron wil natuurlijk meer. Hij wil dat Aktaion iets afleert: die bokkigheid, die zwartgalligheid, dat vreselijke humeur, dat stugge, - vooral dat verzet tegen illusies - die van Autonoë, Musaios, de priesters, en natuurlijk, hoewel hij dat zelf nooit noemen zal, Simaetha. Aktaion is een meester als Cheiron waard.

[p. 12]

Hij is edel, dapper, onkreukbaar, ambitieus, energiek, wilskrachtig, plichtsgetrouw, - dit laatste althans op zijn manier. Zijn gedrag getuigt van zelfbeheersing: alleen de daad is openbaar, al het daaraan voorafgaande blijft verborgen. Ik denk in dit verband aan de plechtigheid in de tempel, waaraan Aktaion, hoewel hij toch tot koning gekozen zal worden, zich onttrekt; aan de moord op Strepsiades, die kort daarop volgt. Hij is het type van het oud geboren kind, eenzaam, dat moeilijk aansluiting vindt bij andere kinderen; dat in wezen oerconservatief is: een natuurmens. Wat is dit voor een type? Maar laten wij toch de tekst nog es aan het woord!

Als Cheiron wordt uitgenodigd het paleis te betreden, speelt Aktaion voor nar. "Na zich tegen de deurpost klein gemaakt te hebben deed hij met ineengeslagen handen voor, hoe een paard het gemakkelijkst over zulk een hoge drempel zou kunnen stappen. Viermaal maakte hij deze tilbeweging door de lucht." (p. 12). Wanneer Aktaions vader op sterven ligt, en Aktaion zich opwindt over de toekomstplannen van Autonoë, wordt hij afgebeeld in een houding "met één voet op een stoel, alsof hij hun de wet ging stellen." Bij zijn toespraak in de tempel ten gunste van Aktaions koningschap, overdenkt de priester de rebelse opwellingen van Aktaion: "Waar Autonoë tot de Olympos slinks toegang verlangde voor haar familie, daar wierp Aktaion het liefst de gehele berg omver, hij stapelde de Pelion op de Ossa, evenals de oude Giganten, en ging er zelf bovenop staan, in wankelbaar evenwicht, kleine strijder voor de godin Artemis!" Aktaion is een klimmer - niet alleen in de bergen als hij op jacht is. Hij is een Steenbok. Hij zal in een hert veranderen (herten, steenbokken - zij behoren tot de orde der herkauwers): hij zal de zwaartekracht overwinnen, en opstijgen, als een god onder de sterren. Zijn strijd voor Artemis is een "struggle for life". Hij moet, zegt H.S.E. Burgers in haar boek *Leonarda da Vinci's psychologie der twaalf typen*, "zijn hele leven en geluk inruilen voor het bereiken van zijn doel". Als de Steenbok gelovig is, is het geloof een realiteit waaraan niet te tornen valt, al zal hij, om zijn doel te bereiken gebruik maken van gecompliceerde plannen en schema's (die hij dan verborgen houdt).

De astrologen hebben het skelet aan Steenbok toevertrouwd. Mevrouw Burgers: "Het is vooral door het skelet, de gewrichten, de beweegbare

[p. 13]

onderdelen, dat de mens toch krachtige, en ook tot oneindig gecompliceerde en fijne bewegingen in staat is. () Met ons lichaam, de projectie van ons wezen drukken we onszelf als persoon uit in de wereld, als "persona", als het masker, waarmee de Griekse toneelspeler zich bekleedde om aan te geven wie en wat hij was." Van de Steenbok zegt ze voorts: "knokig" en "de bewegelijkheid gaat van het stijfste en houterigste, tot aan de prachtigste soepelheid". Van het gelaat van de Steenbok: "een hoekig profiel, met vaak een grote haakneus, en dikwijls vooruitspringende onderkaak". Een "sterke indruk van geslotenheid", een "masker" dat van de drager alleen dat uitdrukt, "wat hij kwijt wil zijn". Een "masker dat verbergt en openbaart".

Aktaion heeft Musaios iets ingefluisterd, "en was toen scheef en lusteloos voor zijn tafeltje gaan zitten, in een houding die aan zijn atletische jongensgestalte een nieuwe, slordige gratie verleende" (p. 16). Maar laten we zijn gezicht eens bekijken! "Hij had het hoge voorhoofd van zijn vader; daaronder echter ogen vol van een dromerige hoon, dubbelzinnige spiegels. Jonge groeven trokken zijn mondhoeken omlaag, hetgeen hem iets ongenaakbaars gaf; () hij (had) moeite zijn ernst te bewaren". Dit is, zonder paspoortachtige *détails*; <sup>1)</sup>, de globale weergave van de herinnering, die je bewaart van het gelaat van Menno ter Braak. De foto, afgedrukt in deel I van het *verzameld werk* van Ter Braak, beantwoordt aan deze beschrijving. De foto in deel III versterkt de indruk. Er is daar geen echte ernst; er is een pose van ernst. Op de *hele* foto (in deel III zien we er maar een deel van) staart de afgebeelde in een kaarsvlammetje. Aktaion en Ter Braak representeren de idee van de integriteit, - de geest die niet wil transigeren, schreef ik in '62. Ik blijf daarbij. Rudi van der Paardt heeft in zijn gedegen boek *Over de Griekse romans van Simon Vestdijk* deze opvatting bestreden, en ik heb in mijn bespreking van zijn boek die bestrijding aangevochten<sup>2)</sup>. Dit doe ik hier weer, maar anders. Vooraf dit. Ik wil niet dat men de indruk krijgt, dat Rudi van der Paardt mijn "theorie" volledig onverdedigbaar vindt: hij geeft me kansen genoeg, en draagt zelf argumenten aan, om die te benutten. Hij schrijft op p. 34 van zijn boek: "Misschien kan men ook, zo waagt CdG, in Aktaions afwijzing van zijn (door Autonoë geconstrueerde) afstamming van Kadmos een parallel zien van *Afscheid van domineesland*. Of, zo zet ik de gedachte hier voort, in Aktaions kritiek op de pompeuze poëzie van Mu-

[p. 14]

saios () de transpositie van Ter Braaks denkbeelden, zoals die in *Démasqué der schoonheid* ontwikkeld waren. Dus toch... een allegorie?" Ik zeg daar graag "ja!" op. Cheiron immers merkt ter plaatse op: "Uw zoon, machtige moeder, is zeer gevat". Maar Rudi van der Paardt somt een paar moeilijkheden op, waar een historisch-allegorische interpretatie op stuiten zal:

1. Aktaion is maanziek (en dat was Ter Braak toch niet, al staart hij dan in kaarsvlammetjes).
2. De hoofdfiguur is niet Aktaion, maar Cheiron. En hij citeert Vestdijk om dit argument kracht bij te zetten. Wat ik moet doen is dus:
  - a/ bewijzen dat Aktaion niet maanziek is, of indien dat tóch het geval is, bewijzen, dat hij daarvan bijtijds geneest.
  - b/ aannemelijk maken, dat Aktaion best voor Ter Braak zou kunnen staan, ook als is Cheiron de hoofdpersoon.

Dit laatste is het eenvoudigst: Waarom zou Aktaion geen plaatsvervanger voor Ter Braak kunnen zijn, al is Cheiron de hoofdfiguur? Maar er is meer. Want Cheiron "is" Nietzsche, voor zover Aktaion Ter Braak "is". Toen Nietzsche zijn armen om het paard sloeg, werd hij een paardmens. En wat Ter Braak betreft: "de lichte tred behoort misschien zelfs tot het begrip "God", is een uitspraak van Nietzsche, die - wanneer men van de doden niets dan goeds willen zeggen - Ter Braak past als weinig anderen.

Zonder twijfel is *Aktaion* een "religieuze" roman, in de zin die Vestdijk aan dat woord hecht. *Aktaion* noemt hij in een brief aan Theun de Vries, een roman, waarin hij zich "vrijwel uitsluitend bezighoudt met religieuze problemen (en het volk naar de verdommenis laat lopen)" (brief 59).

Nietzsche, in zijn gewoonlijk nogal luidruchtig taalgebruik, zegt dat wij het abnormale nodig hebben, en definieert dan de "dominerende hartstocht" als volgt (in *De wil tot macht*): "De coördinatie der innerlijke systemen en hun arbeid is in één dienst het beste bereikt. Maar dit is bijna een definitie van gezondheid!" Is het dan niet aardig in *De toekomst* deze zin aan te treffen: Religie berust op "totaliteit en op een harmonisering van alle functies"? Want dat is bijna een definitie van Nietzsche gezondheid! (p. 345).

De stukjes van de legpuzzel zijn nu voor een belangrijk deel gegroepeerd. Met behulp

van Nietzscheaanse schema's moet het mogelijk zijn een

[p. 15]

globale indruk van het geheel te krijgen. Vooreerst zijn daar twee partijen in het voor-Homerische Oost-Thessalië: Jolkos en de koningsburcht. Grof onderscheidend naar de tendenzen die daar heersen, kan men zeggen, dat in Jolkos de traditionele "maan"-religie nog vast in het zadel zit, terwijl op de burcht de "zon"-religie bezig is zich te installeren, daarbij ten zeerste geholpen door Autonoë, uit eigenbelang, en door de priesters, - al bevindt Karion (een Weegschaal) zich tussen beide sferen, - zoekend naar een midden, waar de twee uitersten kunnen worden verzoend. Autonoë schuwt geen leugens om haar doel te bereiken. Maar tegenover haar staat Simaetha, de kampioene van de maanreligie, van de godin Artemis, en zij is het die Aktaion voor die godin heeft weten te winnen. Hetgeen allerlei spanningen op de burcht veroorzaakt. Dit is de situatie, wanneer Cheiron in onze gezichtskring treedt. Hij verwekt nogal wat opschudding door zijn optreden en uiterlijk. Is hij een god? Een hoger wezen? "Van een gast boezemt de gastheer meer de goede bedoeling dan de afkomst belang in", zegt Aristaios, op p. 10. "Wat is goed?" vroeg de paardmens, "en weet men wel wat een bedoeling is? Intussen is het duidelijk dat ik geen gastvrijheid vragen kon in een van die ellendige hutten, die zich gezamenlijk Jolkos noemen, maar alleen hier." Hij vleit de koning, door in de eerste woorden die hij tot hem richt, onderscheid te maken tussen ellendigen en heren, tot welke laatste groep hij zichzelf in elk geval rekent. Maar rekent hij ook de koning daartoe? Men weet, dat "goed" bij Nietzsche een eigenaardige betekenis heeft. Bij de "heren" duidt het woord op kwaliteiten als verhevenheid, trots, moed, vreugde. Wat gangbaar is, en gewoon, en in de mode, algemeen - dat is voor de heren *slecht*. Voor de slaven daarentegen is "goed" identiek met het vreedzame, onschadelijke, goedige, medelijdende. Zoals voor hen het ongewone, koene en onberekenbare "boos" is. Aristaios heeft alle kenmerken van de slavenziel. Op de koningsburcht en in Jolkos heerst, bij alle verschil in religieuze gerichtheid, eenzelfde mentaliteit. Autonoë, Aristaios, Karion, Simaetha: ze zijn au fond geen van allen *heersers*. Maar Aktaion valt buiten de orde. Hij heeft geen slavenziel. Hij moet uit de greep van Autonoë en uit de klauwen van Simaetha worden gered. Aktaion is op en top een *heer*.

De tegenstelling tussen Aktaion en zijn vader wordt in dit boek getoond. Aristaios sterft immers: hij "offert zich op" en wordt een god, die -

[p. 16]

indien al geen verlossing - dan toch genezing kan brengen. Het offer als doel: de Gekruisigde. Maar Aktaion jaagt doeleinden na, zonder zich over de gevolgen daarvan te bekommeren! "*Weet men wel wat een bedoeling is?*" Nietzsche rekent hoogmoed en lichtzinnigheid tot elementen van het religieuze, het zich goden vormende instinkt. Hoezeer ontbreken deze kwaliteiten bij Autonoë, Karion en Simaetha!

Voor Aktaion is het moeilijk te begrijpen, dat het verschil tussen Autonoë en Simaetha eigenlijk maar heel klein is. De religie heeft baat bij een wereld die niet bedriegt, niet wisselt: een "ware" wereld. Autonoë heeft zo'n wereld bedacht. Niet minder bedacht is de wereld van Simaetha: zij hebben het verlangen naar een wereld van blijvende waarden ingevuld: de Olympos hier - daar Artemis. Aktaion ziet de wereld van Autonoë als "schijn", - een schijn die op de burcht niettemin de waarden maakt. Autonoë verbindt al wat ze vereert of als aangenaam ondervindt, met deze (haar) ware wereld. Zij spant met het doel die wereld op poten te zetten Cheiron voor haar karretje. Aan Aktaion onthult de paedagogos dat hij haar heeft toegezegd, zijn pupil te zullen opvoeden als "een jonge leiboom, die de ene richting uitgroeit en de andere niet", maar dat hij geenszins van plan is, zich aan deze belofte te zullen houden. Hij toont integendeel Aktaion zijn handen. Het criterium van de werkelijkheid ligt niet in de geest, schijnt deze aan de aarde gebonden filosoof met de hamer te willen zeggen, maar in het werktuig. Men dient zich een wereld

te scheppen, men dient zich niet een wereld te bedenken.

Een hedendaags pedagoog, gesteld dan dat hij een volgeling was van Nietzsche en niet van Marx, zou wellicht op een jongeman als Aktaion afstappen en zeggen: "Hoor es, er is geen blijvende wereld van Autoonoë, en ook geen van Simaetha. Er is alleen een wisselende wereld, een wereld van het worden, waarin geen plaats voor goden hoeft te worden gemaakt. En zie nu maar, dat je gelukkig wordt." We gaan er tegenwoordig wat al te gemakkelijk van uit, dat God dood is, en hebben met religieuze gevoelens van anderen weinig consideratie. Vestdijk is van mening, dat men er goed aan zal doen, de leerling niet dadelijk met abstracties op het lijf te vallen. Hij moet eenvoudige symbolen leren duiden. "Dit vermogen tot zelfstandige duiding van spontaan opduikende symbolen is zelfs het meest waardevolle wat men hem op zijn levenweg mee kan geven, want hij is dan in

[p. 17]

staat om op eigen krachten verder te evolueren, en de richtlijnen van de opvoeding, die hij genoot, voor zelfopvoeding te benutten. Iedere dogmatiek is daarbij uit den boze, - maar ook iedere anti-dogmatiek, in de zin van een streng uitbannen der metafysische religie" (als die van Autoonoë of Simaetha, CN). Het is van belang, "de jeugdige mens een ontwikkeling te laten doormaken, *waarin het metafysische projecteren tijdelijk tot zijn recht komt* (). Hij weet dan uit eigen ervaring wat het is, kan het in zichzelf leren overwinnen met kennis van zaken, en is beter gevrijwaard voor een terugslag in dit opzicht dan wanneer men hem atheïstische leuzen voorkauwt die, gegeven de onafhankelijkheid en tegendraadsheid van menig kind, onfeilbaar het verlangen moeten oproepen om iets méer van die God te weten te komen, wiens bestaan zo hardnekkig ontkend wordt" (*Toekomst*, p. 352/353; cursivering aangebracht).

Bovenstaande bedenkingen in acht genomen, is het verstandig genoeg van Cheiron, wanneer hij zich niet al te nadrukkelijk verzet tegen Simaetha's invloed of die van Autoonoë, maar pogingen onderneemt om Aktaion langs een omweg van beiden los te weken. Aktaion, die allang in de gaten heeft, dat Autoonoë geen mythe uit de weg gaat om haar afstamming Olympische luister te verlenen, heeft in Simaetha een plaatsvervangende moeder gevonden, waardoor tussen die twee een band is ontstaan, die zo innig aangehaald dreigt te worden, dat hij het er benauwd van zal krijgen. Voor dit gevaar dient hij te worden behoed. Simaetha is zijn min en verzorgster geweest, zijn eerste opvoedster: ook in religieus opzicht. Zij is de exponent van reactionaire krachten, waar ook de priesters van de zonreligie het moeilijk mee hebben. Zij is daarbij een Kreeft (zie *Aktaion*, p. 147/149). Waar berust haar pedagogie op? Ze doet het voorkomen, alsof men geen recht heeft op een ideaal, zolang niet allen het erkennen. Daarom strijdt Aktaion onder haar leiding voor Artemis. "Blijf jagen, wijd je niet aan het staatswerk, blijf de godin vereren, en alles zal goed gaan", zegt ze (p. 34). Wat is daar zo link aan? Hermesianax zegt op zeker moment tegen Aktaion: "Ik geef toe, dat Artemis geliefd is onder het volk, - onder de vrouwen vooral, oude vrouwen, en meisjes van aanvechtbare zeden, - en dat zij hier in Jolkos oude rechten heeft. Maar juist om deze redenen zijn de Thessalische heren - waartoe jij ook behoort, of zult behoren, - gekant tegen iedere van staatswege ingestelde verering, haar bewezen. Haar dienst gaat met veel toverij gepaard,

[p. 18]

veel bijgeloof; en waar reeds geen enkele godin gaarne op de Olympos wordt gezien door de machthebber, omdat hun dienst, op enkele uitzonderingen na, verwekelijking en onbeheersthed, vertroeteling der knapen en zinnelijk smachten in de hand zou werken - ik laat in het midden, of dit juist is, - daar geldt dit wel zeer in het bijzonder voor de godin der jacht, wier attributen ten overvloede onder zulk een tegenstrijdigheid lijden: de jacht, het baren, de maan, de nachten zonder maan (), knap wie dat allemaal begrijpt"

(p. 107). Het zijn typische moederbindingssymbolen. Hermesianax verzet zich tegen de Artemisdienst uit politieke overwegingen, misschien ook religieuze. Cheiron uit pedagogische. Want wat is pedagogie? Dat is: de pupil de helpende hand te bieden bij zijn loswikkeling uit de ouderbanden; hem helpen bij het vinden van een bevredigende houding tegenover de dood, de seksualiteit, het ressentiment. Over die twee laatste taken van de opvoeder kunnen we kort zijn: niet alleen Aktaion, ook Cheiron ruilt in de dood het "dionysische" tegen het "apollinische" in. Gevoelens van rancune kennen geen van beide: Aristaios is nog niet dood, of Aktaion roept de kentaur aan met de naam "Vader Cheiron". En vader Cheiron legt de laatste hand aan het standbeeld van zijn pupil. Zolang Aktaion nog in de ban van Simaetha was, stelde hij Artemis boven haar, maar Timandra op de laatste plaats. Daar komt verandering in, - door een toeval? Door opzet van Cheiron? Timandra raakt door een adderbeet gewond, en het is Cheiron die haar geneest: op dat moment beseft Aktaion, hoezeer hij van dat meisje houdt: "Aktaion had men nog nooit zo bewegelijk en verliefd gezien." (p. 64). Maar aan de vooravond van het huwelijk, op het herfstfeest, beeldt hij zich in, dat hij Timandra aan Cheiron verliezen zal: "En niet omdat hij haar niet liefhad, of aan iemand anders de voorkeur gaf, verheugde hem dit, maar omdat zij, als schoonste, te dicht dreigde te groeien tot bij de allerschoonste, die hij niet kende". (p. 86). En daarmee is Simaetha naar de laatste plaats verhuisd! Cheiron hoeft eigenlijk zoveel niet meer te doen, om zijn leerling daar te krijgen, waar hij wezen moet... Men kan zich natuurlijk afvragen, wat liefde betekent voor Aktaion, - houdt hij van Timandra? Jawel, maar op zijn manier. Op de manier van de Steenbok, die immers koel is, en in zijn liefde en in de keuze van een levenspartner berekenend. Dit teken opent niet de weg naar liefde en genegenheid - wél naar functies en achting. "Bijna was hij (=Aktaion, CN) Timandra dankbaar dat zij gestorven was om hem met dit verlangen (naar de godin, CN)

[p. 19]

alleen te laten" (p. 161). Cheiron hoeft alleen maar profijt te trekken, van deze eigenschap van Aktaions sterrenbeeld... De loswikkeling uit de moederband<sup>3)</sup> (en het seksuele) is nu mogelijk, ten eerste door de zinnebeeldige "vernietiging" van Simaetha nadat zij faalde in haar toverij, ten tweede, door een plaatsvervangend idealiseren over een reeks van steeds abstracter wordende gestalten. Al in de hut van Simaetha, vóór de bezwering van de godin, stelt Aktaion zich Artemis voor, - "niet als de schoonste, maar als de vreemdste, de verste, en dit stond al bijna gelijk met de bekentenis, dat haar gestalte onvoorstelbaar voor hem was." De Artemis van Simaetha en van Jolkos is een andere, dan deze van Aktaion! Mocht deze laatste al ziek of maanziek zijn geweest, hij is dat niet gebleven! De reeks van vrouwengestalten, hierboven bedoeld, is deze: Artemis conform Simaetha - Timandra als bruid - Timandra na haar dood: als "idee" - Artemis als de belichaming van het ewig Weibliche. Aktaions klim omhoog verloopt trapsgewijs, op natuurlijke wijze: hij neemt niet met één sprong het allermoeilijkste.

Ik kom, nu ik de betrekkelijkheid van Aktaions maanziekte heb aangetoond, op Cheiron terug als "metamorfose" van Nietzsche. Teneinde zijn pupil voor zich te winnen, aarzelt hij niet koning Aristaios alle eer te geven. Hij bindt daardoor zowel Autonoë als Aristaios aan zich; bovendien bindt hij de bevolking van Jolkos aan zich en aan hun vorst. Zijn welgezindheid ten aanzien van het koningshuis verschaft hem ook de politieke steun van de priesters. Zijn leugens, - altijd van opbouwende aard (en daardoor tegengesteld aan het verwoestende van de leugens van Christelijke aard - deze kwalificatie is afkomstig van Nietzsche), plaveien zijn weg. Hij pakt het grote werk met onbevangenheid en cynisme aan. Om zichzelf te behouden, geeft hij de middelmatigen moed, neemt hij ze in bescherming. Hij treedt hier op als Uebermensch: "In mij heb je veeleer een natuurlijke eenheid te zien tussen mens en paard, geboren uit een hogere nieuwsgierigheid van de een voor de ander. De mens wilde het dier beter leren kennen, waar hij tot nog toe alleen maar voordeel van trok, en het dier besloot na te gaan of het de mens met enig recht als zijn meester mocht beschouwen" (p. 51). Maar er komt een breuk in deze eenheid van geestelijk en zintuigelijk leven. Zozeer had hij ernaar gestreefd het huwelijk van Aktaion en Timandra te bewerkstelligen, dat de onderhelft nog grondiger het



tegendeel bereiken kon. Dan ontstaat de scheiding tussen mens en dier, brein en instinkt. De zuivere bedoeling

[p. 20]

het Apollinische - legt het tegen het Dionysische af. Hier is het keerpunt in het leven van Cheiron. Zijn hoop Aktaion tot heerser op te voeden, waarna de paardmens zelf nog jaren lang genieten kon van wijsheid en gemoedsrust, is de bodem ingeslagen. Al zijn discipelen verliest hij: koningshuis, priesters, het volk van Jolkos, Aktaion zelfs! Alleen, teruggetrokken van de wereld, filosofeert hij verder, - werkend aan Aktaions beeld. Van dit moment af is niets meer contingent: voorbeschikt is de dood van Aktaion, van Cheiron. De vergoddelijking van de eerste, de uitwissing van de laatste. En Cheiron werkt daar ook aan, plichtsgetrouw.

Aktaion heeft, tijdgeijk met deze ommekeer, ingezien dat Simaetha's religie even leugenachtig is als die van zijn moeder: hij scheert ze in feite over één kam, nu. Maar daarmee is Artemis zijn ziel niet uit! Integendeel. Hij strijdt alleen niet langer voor een *ideaal*: hij strijdt voor een voorrecht: voor het privilege van haar te *zien*! Hiermee geeft hij de antieke deugd, die van de maanreligie, een nieuwe impuls. Zij werkt daardoor als iets dat verboden is. Dat lokt de geraffineerden en maakt hen nieuwsgierig. De slaven die Aktaion in ballingschap volgden: vormen zij de nieuwe élite niet? Hun deugdzaamheid werkt als "kwaad". "De deugd heeft het kleed van de immoraliteit aan, en is daardoor gerechtvaardigd," zegt Nietzsche. Aktaion heeft de oude waarden ongeldig gemaakt, en nieuwe geschapen. Hij heeft de veelheid der zielen in één borst, en die tot anarchie konden leiden, bedwongen, toen één hartstocht - die voor Artemis - meester werd over alle andere: de terugkeer naar de "gezondheid" - van Nietzsche! Alleen de allerhoogsten onder het teken Steenbok, zegt mevrouw Burgers, "laten hun doel met de waarheid samenvallen". En ook zegt zij: "Eén van de sprookjes, die ons veel omtrent Capricornus vertellen, is dat van Roodkapje. Zij is het symbool van de "aarde", van Capricornus ( ) en de jager is Sagittarius, de idee, die haar redt".

Tenslotte: is Aktaion een Dionysisch type? Vestdijk heeft waarschijnlijk wel enkele punten met Nietzsche gemeen in wijsgerig opzicht. Maar het Dionysische spreekt Vestdijk niet aan: hij voelt, zoals men weet,<sup>4</sup> veel meer voor het Apollinische. Mijn vraag wordt dan, anders geformuleerd, - met welke Artemis hebben wij te maken? met de Dionysische van Jolkos en Simaetha, of met de zuster van de zon? Bij het laatste gesprek dat Cheiron met zijn pupil voert, doet zich de volgende wisseling van

[p. 21]

woorden voor: "Hoe lang zal ik het jagen (op Artemis, CN) nog volhouden, vader Cheiron?" "*Tot de zon en de maan zich verenigen om je te verblinden*" (cursivering aangebracht, CN). Het lijdt geen twijfel, of we hebben met een Olympische godin van doen. Maar dan is Aktaion een Apollinische natuur! Het Dionysische, het hert, is voor de honden: Aktaion heeft zich ontwikkeld van een "metafysich" type naar het "mystisch-introspectieve". Op zijn alleronverwachtst heeft Cheiron zijn grote werk tot het meest bevredigende resultaat weten te voeren!

### *Slotopmerkingen*

Cheiron als alweter, of bijna-alweter, is nog op dit punt met Nietzsche te vergelijken, dat deze meende de geschiedenis van de mensheid "onder eeuwigheidsaspect" te kunnen zien. Hij vergaloppeerde zich. Zoals Cheiron zich vergaloppeerde - als alweter. Het lotsontwerp, dat Cheiron voor zich en voor zijn pupil in petto had, brak, toen het paard het van de mens won.

Aktaion bereikt in zijn onbedoelde zelfvernietiging zijn zelfvervolmaking. In dit opzicht is hij met Ter Braak te vergelijken. Die jacht, die ontmaskeringsdrift: de schrijverij, is geen

tijdverdrijf, maar passie. En één van de beroerde soort, die de adept tot slachtoffer maakt. En tot een ster verhoogt.

Toen Ter Braak de dood had gevonden, vereerde Vestdijk de nagedachtenis aan zijn vriend met dit boek, waarvan het slot, in de vorm van een novelle al geschreven was. Het boek had als roman niet eerder geschreven kunnen zijn; wanneer iets duidelijk is, dan dit: dat ook hier de historiciteit van het moment doorslaggevend was, en niet de idee om een pedagogische roman te schrijven, conform beginselen die uiteen gezet zijn in hoofdstuk 9 van *De toekomst der religie*. Vestdijk bestreed in deze roman de houding van hen, die in de ogen van Nietzsche "slaven" zijn en toont de voortreffelijkheid van hen, die daar boven uit rijzen door natuurlijke gaven, of door strijd. Daarom kon deze roman naar de inhoud een pedagogische (lees: religieuze) roman zijn en een allegorie naar de vorm. Aan Theun de Vries schrijft Vestdijk in brief 61: Ik zal "een steeds scherper en meedogenlozer realisme nastreven, met een voorliefde voor

[p. 22]

het irrationele als "onderwerp", waarmee de ratio zich meten kan. En de menselijke domheid zal nog wel een bestrijder in mij vinden, vermoed ik, - een soort psychologische kritiek, zoals die in mijn "historische romans" misschien het duidelijkst (zij het in vermomming) in *Aktaion* verwezenlijkt is."

Leiden, 21 - 25 februari 1982.

#### Noten

1. Zie *Essays in duodecimo*, 1e druk, p. 114.
2. Zie *Vestdijkkroniek*, nr. 26.
3. Nietzsche noemt in *Zaratoestra* de 3 trappen die de mens in zijn ontwikkeling doorloopt: onafhankelijkheid van autoriteiten en meesters; het zich losmaken daarvan; het komen tot eigen waarden en het bereiken van het doel.

In de roman *Aktaion onder de sterren* stemmen deze drie fasen overeen met de hoofdstukken: *De meesteres*; *Toverij in de geitenstal*; *Artemis*.

Bovenstaande ontwikkeling stemt grosso modo overeen met de trapsgewijze losmaking uit ouderbanden, zoals die door Vestdijk wordt bedoeld in zijn *De toekomst der religie*.

4. Martin Hartkamp, *Vestdijks Ode aan Apollo*; *Vestdijkkroniek*; sept. 1975, p. 15-30.

# Van dwaling en waarheid

**R.A. Cornets de Groot**

**Over: S. Vestdijk, 'Vader en zoon', in: S. Vestdijk, *Verzamelde gedichten dl. II*, Amsterdam, Den Haag, 1987, p. 143-168. N.a.v. G.H. Wynia, 'Vader en zoon. Een structuuranalyse', in: *Vestdijkkroniek*, nr. 36 (sept 1982), p. 1-10.**

**Bron: *Vestdijkkroniek*, nr. 36 (sept 1982), p. 11-16.**

[p. 11]

Wynia zegt in zijn artikel *Vader en zoon, een structuuranalyse*, dat het hem "lijkt", dat een combinatie van de evoluerende en de specificerende methode "de meest vruchtbare is, om tot een juiste en afgeronde analyse van de reeks *Vader en zoon* te komen". Dit vermoeden geeft hem "gelijk" het zekere weten in, dat mijn opvatting, "dat ook Vestdijks eigen cycli in *Gestelse liederen* door de intern antithetische methode worden bestuurd" tot een "loze" bewering wordt. Ik heb deze uitspraak gedaan in *Vestdijk op de weegschaal*. Maar vóór ik die neerschreef, gaf ik ook aan, in *Maatstaf 1971*<sup>\*)</sup>, hoe die methode toe te passen is op de cyclus *Madonna met de valken*. Hoe "loos" is mijn bewering dan? En als het met die loosheid meevalt, hoe steekhoudend is dan de bewering van Wynia? Moet men niet, om geloofwaardig te zijn, blijk geven van zijn intellectuele rechtschapenheid? Laat ik dat dan meteen maar doen en beginnen met de intern antithetische methode toe te passen op de *Ballade van het vierde kruis*, het vijfde gedicht uit de reeks die Wynia bedoelt. Want die toepassing kan bij een gedicht van Vestdijk, zoals aanstonds blijken zal. Na die demonstratie wil ik kort de hele reeks doorlichten en aan de hand daarvan tot conclusies komen m.b.t. de reeks en m.b.t. de meest vruchtbare methode, waartoe Wynia kan komen.

In de *Ballade* heeft de eerste strofe heel schijnheilig voor een belangrijk deel de vorm van een gebed. Een godheid wordt aangeroepen; diens kwaliteiten genoemd; een wens wordt - wel niet direct, maar tóch! hoorbaar door suggestief taalgebruik. Een echte aanklacht is er in de eerste zeven regels nog niet. Het gedicht kan na die zevende nog alle kanten op. Pas de slotregel laat zien, waar het met de negende en de volgende heen wil.

God wordt in deze strofe opgevoerd als beledigde partij, die zich wreken moet, maar toch niet al te ongenadig wil lijken. Hij stuurt zijn Zoon, die voor verzoeningsbok mag spelen. Dat zijn tegenstellingen binnen één strofe: intern antithetisch. Laten we de eerste term a noemen: "de god der wrake" en de tweede term, non a, "het Lam Gods".

In de tweede strofe onthult de ik zijn ware karakter. Hij is iets meer dan de lyrische ik van Wynia. Hij is een duivelsadvocaat tegen God, maar één,

<sup>\*)</sup> het artikel werd herdrukt in *Vestdijkkroniek* 1974.

[p. 12]

die nu alle schijnheiligheid laat varen. Maar hij is ook een pleitbezorger, nl. voor de Zoon, die hier niet langer de zondenbok is, maar getuige à décharge. Zo zullen we de tweede term (b), die een variatie is op non a dan ook noemen. De tegengestelde term, non b, wordt: God in de rol van beklagde.

Wanneer Wynia bij de bespreking van deze tweede strofe zegt dat God volgens Arius Christus uit het niets geschapen heeft, drukt hij zich ongelukkig uit. Het punt waar het bij Arius om gaat, is dat de Vader de Zoon verwekt heeft; dan moet de Zoon dus een begin

hebben, dan is er een tijd geweest, dat de Zoon er niet was. Arius zag niets in een mythisering van Christus, omdat er op die manier een twee-godendienst zou (kunnen) ontstaan<sup>\*\*</sup>). Een Christus, gelijk aan God, zou die Christus buiten menselijk bereik brengen, onnavolgbaar maken. En Arius ging het om de navolging van Christus, door wie immers het goddelijke in de sfeer van het menselijke binnendringt. Zo werpt de tweede strofe zijn licht nog op de eerste terug (en straalt dit ook uit naar de volgende; maar dat is in dit soort reekspoëzie altijd zo - zie daarvoor *Maatstaf* 1971).

: Is de eerste strofe een Ariaans gedachte strofe? Ja. Deze Zoon (r-5/7) is een Voorbeeld, een Leraar. Daarom wordt ook niet die functie ter discussie gesteld, maar deze van de Verlosser (r-8). Zó navolgbaar is deze Zoon, dat de zoon die de ik is, zich in een solidariteitsverklaring ("ons") met hem kan identificeren (r-5/8).

In de derde strofe volgt de akte van beschuldiging, omkleed met bezwarende omstandigheden (r-19/20; de helft van r-21 en van r-23). De term non b (beklaagde) kan vervangen worden door c: God is een knoeier. Non c is dan: de goedmaker, de schadehersteller.

In de vierde strofe zou de pleiter de Zoon de gedachte aan de hand willen doen een kruistocht tegen God te ondernemen. Maar de Zoon is er te zachtmoedig voor. Non c: de goedmaker, in een voor hem bedachte rol van wreker (de term d). Non d is dan: God als de verdreven tyran.

In de laatste strofe toont de ik zich als zoon - een ándere zoon. Dat staat niet in die strofe, maar in de reeks. Of beter nog àchter de reeks. De zoon

<sup>\*\*</sup>) "Hoe het ook zij, God en Christus zijn één", zegt Wynia. Dat nu, wordt in deze strofe (en in de volgende) op zijn heftigst bestreden. De losmaking van de Zoon is nu juist het essentiële van dit gedicht en van de hele reeks.

[p. 13]

slaakt gewelddadig en haatdragend de banden, die hem aan de vader kluisteren. Wie denkt dat Vestedijk hier zijn atheïsme bot viert, of dat de ariaanse christologie de zijne is, heeft niet in de gaten, dat het hier gaat om een subjectief visioen, een verschijning van de Zoon aan de zoon, die het lijdend voorwerp is van de in deze reeks geschetste ontwikkelingsgang. Een "projectie" waarvan de verabsolutering verijdeld wordt in het zesde gedicht.<sup>\*)</sup>

Hoe dit zij, hier is de zoon rechtseleerde, inquisiteur: de man die God vervolgen zal (non e). De andere term (e) staat hier voor degeen, die door de kerkelijke vervloeking getroffen wordt. De ballade behelst een anticanoniseringsproces: de excommunicatie van God.

Wynia geeft Sötemann aarzelend gelijk, wanneer die beweert - pardon, "opmerkt" - dat de gedichten uit *Vader en zoon* "tot de minst *geconstrueerde* verzen behoren." Wel, dezelfde constructie die werkzaam is in de strofen is ook aanwijsbaar in de hele reeks. : in I kan men het generatieconflict typeren met de termen a = machteloosheid van de vader (v); non a = de wil tot macht van de zoon (z). In II wordt non a gevarieerd tot b = verzet van de zoon, en die sleept de tegenstelling non b mee = autoritair gezag. En! zo! voort!

<sup>\*)</sup> De God daar is immers nauwelijks nog een God. Hij is een Leraar, iemand die voorbeelden geeft, die een Voorbeeld *is*: de personificatie van de natuurlijk volmaakte mens. Deze God heeft zijn projectieve, zijn transcendente karakter goeddeels afgelegd, en opent zodoende wegen voor een immanente mystiek.

Daarin lijkt hij tussen twee haken sprekend op Cheiron.

Wanneer Cheiron in zichzelf de doodstrijd van Aktaion afbeeldt, doet hij iets dat door het motto uit Markion, aan dit zesde gedicht meegegeven, wordt gedekt.

Een laatste opmerking: hoewel de god uit VI bepaald niet overeenkomt met de god van Markion, heeft hij - en dat past wél bij Markion - zijn Oud-testamentische aard volkomen verloren.

[p. 14]

In schema:

I	a= machteloosheid vader	non a = wil tot macht van de zoon
II	non a=b= verzet van de zoon	non b= autoritair gezag (v)
III	non b=c= nobel voorbeeld (v)	non c = eigenzinnigheid (z)
IV	non c=d= revolutionair élan (z)	non d= vaderliefde
V	non d=e= beul (v)	non e= Lam Gods (z)
VI	non e=f= schepsel (z)	non f = schepper (v)
VII	non f=g= onbereikbaar ideaal (v)	non g = terugval (z)
VIII	non g=h= respect voor de vader	non h= vader als navolgbaar voorbeeld
IX	non h=i= de vader als idee	non i = liefde tot de vader
X	non i=j= identifikatie (z=v)	non j = identifikatie (v=z)

Het schema spreekt natuurlijk niet voor zichzelf: men zal er de gedichten bij moeten nemen. Maar men ziet hoe betrekkelijk snel en overzichtelijk er met de intern antithetische methode gewerkt kan worden voor een eerste oriëntatie.

Een "logisch-organische" ontwikkeling noemt Wynia zijn structuur: een formele typering, die uiteraard samenhangt met de twee hypothesen die hij - in weerwil van Occam - nodig heeft voor zijn structuuranalyse. Daarmee treedt ook het gebrek van zijn methode aan het licht. Zo lang hij van "logisch-organisch" spreekt, kan hij zich niet bezig houden met "materiële", inhoudelijke zaken. De veranderingen die zich voordoen binnen de structuur die hij ziet, volgen vanuit dit gezichtspunt de loop der natuur. Hij zegt dat ook: de reeks is een cyclus, een kringloop.

Mijn opvatting daarentegen is, dat alleen verandering die gezien kan worden als ontwikkeling van belang is voor mens en cultuur. Het is daarbij niet noodzakelijk dat er sprake is van voortgang, progressie. Ontwikkeling kan stagneren, terugvallen.

Ontwikkeling wordt immers geconditioneerd door voorgaande veranderingen (a, non a) en door veranderingen die op til zijn (c, non c). Waar de oorzaken der veranderingen alleen maar formeel zijn, kan ontwikkeling alleen maar natuur zijn: kringloop. Bij mijn analyse volgt de structuur een menselijke, materiële, inhoudelijke, niet-formele ontwikkeling: een psychologie, - die van de zoon in zijn bewustwording en emancipatie. Dat heeft niets met narcisme te maken, zoals Wynia schijnt te denken, maar alles met introspectie. Het gaat hier dan ook niet om "een evolutie van het vader-zoon-thema" maar

[p. 15]

om de ontwikkeling van de zoon tot volwassene, tot "vader", of anders gezegd: van onmondig tot volwaardig individu.

Het aardige van de intern antithetische methode is dat de tegenstellingen nooit als waarheid en dwaling tegenover elkaar staan. Er is geen waarheid in de ene term, die niet ook een dwaling bevat, en evenmin is er een dwaling in de tweede term, die niet ook iets waars in zich draagt. De dwaling is in de geestelijke ontwikkeling een onmisbaar hulpmiddel om de waarheid op te sporen. Wanneer ik dwaal, help ik een ander de waarheid te vinden. Hij hoeft mijn dwaling maar aan de kaak te stellen. Menigeen beproeft dit ook - en graag; ik stel me doorgaans ook kwetsbaar op: ik wil niets liever dan die waarheid achterhalen, of anderen te hulp snellen bij het vinden daarvan - ook wanneer ik daarbij mijn opvatting voor een betere moet geven. Het gaat in de kritiek eigenlijk niet anders dan in de reeks. Het is dit weegschaal-mechanisme van door het verstand navolgbare veranderingen (a; non a; non a = b; non b, etc.) dat het leven van de zoon, van *iedere* zoon bestuurt. Dat is het "algemene" hier.

Wie zegt dat het algemene in de reekstitel is vervat, maakt er zich met een jantje van leiden af. Het algemene is de hier geschetste ontwikkelingsgang, een reeks obsederende

voorstellingen, die van groot belang kunnen worden in het emancipatieproces van de zoon. Het algemene is het religieuze gebied dat men betreedt, wanneer men met zulke visioenen van doen krijgt. En het bijzondere is, dat deze zoon, de dichter die hier bezig is, die complexen symbolisch weet te duiden.

Er is voor de ontwikkeling van kind tot volwassene iemand nodig, die door het kind vereerd, gehaat, bemind, vernederd, verheven kan worden. Iemand, die een symbolische (vader-)rol kan vervullen, waardoor de zoon tot het inzicht kan worden gebracht, dat de binding waarvan hij zich bevrijden moet, niet een bepaalde persoon geldt, maar op een geestelijke houding berust, en wel op de eigen kinderlijke afhankelijkheid van iemand die sterker en machtiger, en wijzer is of schijnt.

Het onschadelijk maken van die binding geschiedt in het eind door een identificatie met het vaderbeeld, zodat de zoon zelf tot vader wordt, d.w.z. als een vrij en autonoom individu tegenover de vaderfiguur komt te staan. Wie zegt dat de drie bovenstaande laatste alinea's uit Vestdijks *De toekomst der religie* zijn gepikt, heeft gelijk (tweede druk, p. 188/189).

[p. 16]

Ik kom nog even terug op de veranderingen conform de loop der natuur. Wynia vat de reeks op als een cyclus, in deze zin, dat je aan het eindpunt even ver bent als in het begin, "maar wel een stuk wijzer". Hij brengt deze in een klooster geschreven reeks terug tot een soort *Beatrijs* voor mannen. Maar het is een beetje anders.

Wie na eerste lectuur van het geheel naar het eerste gedicht terugkeert, leest dit gedicht met andere ogen dan in de aanvang. NI. met de ogen van de zoon, die intussen "vader" geworden is, en die in I de terugbrenging van IX ervaart. Die dus in de gaten heeft, dat de zoon in I nogal kortzichtig is, en opstandig, hardleers, zonder mildheid, eigenlijk dom en een beetje infantiel: primitief, maar ook: hoe *beminnelijk!*

Pas op dit punt, bij I tot de tweede macht, begrijpt de lezer dat ook hij geëvolueerd is van kind tot man en van man tot kind. Er zit een Drosteblikperspectief in - en dat wordt veroorzaakt door X.

Wanneer de cyclus geëindigd zou zijn met IX, had Wynia gelijk. Dan was men terug, "maar wel een stuk wijzer". Op dit soort middeleeuwse vader-en-zoon-wijsheid is eens een prachtig antwoord gegeven: door de schilder Pieter Ouborgh, die blijk geeft meer in Vestdijks lijn te denken, dan Wynia doet. Maar de reeks eindigt met X. Daar wordt de vaderfiguur van zijn laatste projectieve karakter ontdaan, en voor zelfvergoddelijking benut. De zoon uit deze reeks heeft zich uit het metafysische type (I/VI), via het sociale (VI/VIII) naar het mystisch-introspectieve type ontwikkeld (VIII-X). Er is een driedeling: machtsstrijd, evenwicht, liefde zijn er de "kopjes" voor. Deze ontwikkeling is het algemene. Dat het ingevuld wordt door een mystisch-introspectief type is het bijzondere; want het had ook ingevuld kunnen worden door een sociaal type, of bij een terugval door een metafysisch. Of het zou in de "natuur" kunnen blijven steken. Dan bleef het tiende en beslissende gedicht achterwege. En alle diepte die het veroorzaakt. Dan was de reeks niet meer dan een pseudowijzgerige prikkeling van audio-orale lusten: poëzie voor vormaanbidders, die aan een "vent" geen boodschap hebben.

# Contingentie tot de laatste snik

## R.A. Cornets de Groot

**Over: S. Vestdijk, 'Mnemosyne in de bergen. Een episch gedicht in negen zangen', in: S. Vestdijk, *Verzamelde gedichten dl. III*, Amsterdam, Den Haag, 1987, p. 61-242. N.a.v. Marjoleine de Vos, 'De chaotische hybris van Cornets de Groot', *Vestdijkkroniek*, nr. 36 (sept 1982), p. 17-21.**

**Bron: *Vestdijkkroniek*, nr. 36 (sept 1982), p. 22-28.**

[p. 22]

*....ook in 't menselijk hart  
is hoog diep verstrengeld met laag...*

(S. VESTDIJK in *Mnemosyne in de bergen*)

1. In 'Determinisme en contingentie' (*Bzzletin* 93) heb ik willen tonen, dat in Vestdijks werk (het geloof in) de astrologie determinerende invloeden heeft; het ongeloof erin, of het verzet ertegen verstoort daarentegen de uitgestippelde weg: verwachtingen worden doorkruist.

Wie deze gedachtengang weergeeft als:

*A - "In de optiek van Vestdijk heeft de mens (volgens CN) de hybris nodig om aan zijn vooruit vastgelegde levensloop een andere, onverwachte wending te geven"*

houdt geen rekening met wat ik bedoel, en bezorgt zichzelf een aardig presentje in deze vorm:

*B - "Van determinisme en contingentie is dus geen sprake. Als de levensloop () al volkomen gedetermineerd is, is de hybris dat ook".*

2. Tussen A en B hoeft alleen nog een koppeling te worden geconstrueerd, die aardig oogt - voor het verstand.

Marjoleine de Vos gaf in haar artikel mijn bedoeling weer, zoals geciteerd in A. Zij doet daarmee geen recht aan de termen "geloof" en "ongeloof", instinktieve, hoogstens ten dele rationele zaken.

Haar conclusie in B is vals en de constructie tussen A en B niet meer dan een constructie.

3. Dat ik chaotisch en onzorgvuldig te werk ga, is zo langzamerhand een cliché dat weinig indruk meer op me maakt. Ook Marjoleine de Vos overtuigt me niet. 't Is gewoon niet waar - een leuk praatje aan de borreltafel.

[p. 23]

4. Zij typeert *Mnemosyne* als een episch gedicht. Hoewel ik in '66 (in *De chaos en de volheid*) diezelfde typering gaf, ben ik er inmiddels op terug gekomen. In het door Marjoleine de Vos aangevochten opstel *Determinisme en contingentie* staat te lezen:

*"Mnemosyne is een gedicht dat op en top tot het introspectief-fantastische genre behoort en niet zoals ik in mijn dubbelessay (van '66, CN) schreef tot het epische".*

5. De term introspectief-fantastisch is van Vestdijk, en hij gebruikt die (o.a.) in zijn *Inleiding* bij A. van der Veen's *Oefeningen* (1938).

Het authentieke accent, het feilloze der associaties en de subtiele humor zijn de kenmerken van het genre. Daarom mag ik zeggen, dat het introspectief-fantastische zijn aanleiding vindt in een element uit de ons omringende wereld (het "authentieke"); dat het zich uit "projecties" (de "associaties") - waarbij de realiteit snel oplost in de fantasie - een geheel autonome wereld (opnieuw: het "authentieke") scheidt. Dat zo mogelijkheden worden geschapen voor een subtiele humor spreekt vanzelf.

Marjoleine de Vos gaat op deze uitlatingen van mij niet in. En dat is jammer. Want het introspectief-fantastische biedt een ander perspectief, dan het epische belooft. Het pleit een beetje voor mij, vind ik, dat ik in '66 niet op *die* epische beloften ben ingegaan. Ik zocht het in het esoterische, dat trouwens dicht bij het fantastisch-introspectieve ligt.

6. Het epische toont dat de student verliefd wordt, een moord pleegt, in de mist verdwaalt, zich door de duivel laat verleiden in een afgrond te springen, en sterft. Het epische belooft: "In vijf dagen speelt een heel mensenleven zich af".

Dit zegt Marjoleine de Vos dan ook allemaal.

Maar het introspectief-fantastische zegt:

*"De jeugdige mens waagt de angstsprong in de eigen diepten, al is het maar een seconde lang: de eerste sprong, en daarom ook de enig mogelijke en de laatste, voor altijd. In droom of dagdroom duiken jonge mensen in zichzelf onder, - vlucht en verovering terzelfdertijd - maar zij komen boven en vergeten het weer".*

[p. 24]

Het goede geheugen zou hen te hulp moeten komen, willen zij uit die introspectie weer boven komen met een geraffineerde vorm als trofee. In Vestdijks woorden:

"Wat nu juist de begaafde springer onderscheidt van de doorsneespringers en -duikers die wij allen waren, dat is het vermogen om tijdens de sprong, en eenmaal onder, zijn ogen open te houden, zodat hij het cliché nemen kan en mee naar boven brengen."

Beide citaten uit deze paragraaf zijn uit de *Inleiding* van Vestdijk bij *Oefeningen*.

7. Er is geen moord, geen liefde, geen dwaaltocht, geen verleiding, er is geen bergland. Er zijn een duinlandschap en een ik. En die ik scheidt zich een student. En die student ondergaat als plaatsvervanger van de-natuurlijk-volmaakte-mens-voor-de-ik allerlei beproevingen. Zodat die ik zich van zijn situatie bewust kan worden. Daarom is het gefantaseerde hooggebergte ook een "strenger leerschool" dan bv. een cel met uitzicht op ondergesneeuwde duinen kan zijn.

8. De student projecteert in de mensen die hij ontmoet, ouderfiguren. Plaatsvervangende ouderfiguren: goden.

Zij zijn natuurlijk geen goden. Zij blijven voor buitenstaanders als Marjoleine de Vos mensen. Maar van het gezichtspunt van de student uit zijn zij goden.

De student staat nog maar aan het begin van zijn evolutie tot volwassen mens; hij heeft nog dat primitieve, dat zich goden scheidt - zoals het kind zich uit de postbode en de melkboer goden scheidt, die even goed, wijs en almachtig zijn als de vader van dat kind.

*"Welbeschouwd zijn zij goden (die postbode en die melkboer, CN), en het kind behandelt ze als zodanig, vol vertrouwen en ontzag, maar zonder slaafsheid, want het kind is tenslotte zelf een god en verkeert geheel op voet van gelijkheid met deze lichtende gestalten"* (De toekomst der religie, 2e druk, p. 35).

[p. 25]



9. Wanneer Marjoleine de Vos stug volhoudt, dat de mensen die de student ontmoet geen goden zijn, gaat zij voorbij aan de auteursintentie, dat die mensen voor de student als goden *gelden* en bijgevolg goden "zijn".

10. De student projecteert de god Mercurius in de soldaat. Als diens astrologische regime (een fase in het bewustwordingsproces) voorbij is, projecteert de student de god Mars in diezelfde soldaat.

Marjoleine de Vos beseft dat, maar ze drukt zich anders uit, omdat haar uitgangspunt is: *Mnemosyne* is een episch gedicht (en niet een introspectief-fantastisch).

11. In zang III maakt de student zich niet schuldig aan hybris, zegt zij. Ik beaam dat. Ik heb het er niet over in mijn essay van '66, ik heb het er ook in *Determinisme en contingentie* niet over.

12. "Bij zijn interpretatie van de afzonderlijke zangen beweert Cornets dat de student zich in de vierde zang "in de droom boven de goden verhief". Dit is hybris en daarom moet in de vijfde zang straf volgen", schrijft zij. Dit heeft ze goed weergegeven. Daar is dan ook niets tegen in te brengen.

13. Maar toch brengt zij er iets tegen in.

"De student ziet in de dans van Venus en Mercurius de veruiterlijking van ware liefde; dat het slechts lichamelijke liefde is, ziet hij niet", schrijft zij.

Hij *ziet* Mercurius "zich met haar bij 't sterren heir ( ) scharen". De student wijst het lagere af, aldus Marjoleine de Vos en maakt zich niet aan hybris schuldig. Heeft zij gelijk? Nee, natuurlijk. De student *plaatst* hen onder de sterren - en hij kan dat ook doen: hij heeft zich zelf immers tot een god verheven. Is dat hybris? Ja, dat is hybris. Bij hybris geldt immers de vraag: "Hoe ver kan ik gaan? Dat moet ik dan even proberen." Weliswaar lijkt het dat de student in IV zichzelf verloochent, dat hij het meisje in zijn streven naar hoger aan de soldaat gunt. Maar waarom doet hij dit? Omdat hij hoger nog wil stijgen dan zij! Aktaion, die eveneens onder de sterren werd opgenomen, volgt deze zelfde gedachtengang, als

[p. 26]

hij Timandra wil prijsgeven aan Cheiron. Dit soort "self-made gods" doen afstand van veel, dat zij zich toegeëigend zouden hebben, als het hen niet belasten zou, in hun streven naar het hogere. Zij maskeren hun begeerte om boven anderen uit te stijgen achter een vorm van aanbidding, van zelfopoffering. Dat is geen onberedeneerde keus: het raffinement is zelfs nogal groot, zelfs al zou het samenvallen met zelfbedrog.

14. Terecht karakteriseert Marjoleine de Vos de godheid als de "leidsman die de student nodig heeft" bij zijn klim omhoog. Goden, vooral deze, die men zichzelf maakt, zijn onze gidsen. In de vijfde zang blijkt dat de student te ver is gegaan. Hij wordt afgestraft en op zijn plaats gezet: hij is geen god. Hij is een armzalige *rat* van *omlaag*. En dat betekent, dat Mars *geen* onzalige rat is, maar een god, een alwetende god, van omhoog en dus een leidman, die niet alleen de heiligheid van het eigen wezen handhaaft, maar die daarbij zijn volgeling inlicht omtrent het lagere, het onvermijdelijke, het menselijke leven en de mysteries daarvan en de verschrikkingen.

" "Jij onzalige rat van omlaag,  
Die aan mijn zielsverrukkingen knaagt  
En een maagd ziet in eerlozen, vráag  
Dan die deern naar haar nachtelijk lot,  
Dat haar eer en jouw eierzucht bespot!" "

*Eerzucht*, zegt de god tegen de rat: dat is hybris. De hybristheorie klopt aan alle kanten. Zij hoeft niet te worden gered, die theorie, zij is onaantastbaar. De student tuimelt van zijn voetstuk.

15. In haar artikel schrijft Marjoleine de Vos:

*"Wie, zoals Cornets, geen onderscheid maakt tussen god en mens, doet geen recht aan de in dit epos zo belangrijke tegenstelling tussen hoog en laag".*

Maar ik maak onderscheid tussen mensen die naar het hogere streven en goden die het menselijke begeren. Waarom zou ik dan geen recht doen aan die tegenstelling tussen hoog en laag?

[p. 27]

Ik laat juist zien dat die tegenstelling in het innerlijk van goden en mensen aanwezig is: geheel in overeenstemming met het boven dit antwoord geplaatste motto uit het gedicht in kwestie.

16. "Hybris heeft niets te maken met een onberedeneerde keus", zegt Marjoleine de Vos. Wijs mij de plaats waar ik dat gezegd heb! Hybris treedt op, wanneer de tyrannie der sterren ondragelijk wordt, schreef ik. Hybris is een opstand tegen de goden, tegen de orde van Zeus.

*17. "De mens is en blijft eindig en zal er nooit in slagen aan het goddelijk leven deel te nemen. Zodra zijn oneindige verlangens de leiding nemen en hem het gevoel van vrijheid schenken, is zijn menselijk bestaan opgeheven. Door zijn hybris gaat hij ten gronde. Maar de hybris blijft toch zijn werkelijke grootheid en getuigt van zijn goddelijke aard" (w. Brede Kristensen, Symbool en werkelijkheid, 1961).*

18. Marjoleine de Vos betoogt dat (pas) in de achtste zang sprake van hybris zou zijn. Ik beaam dat maar, want dat zeg ik onder weglating van 't woord "pas" zelf ook in mijn dubbelessay. ('66; p. 43). Maar als ze dan voortgaat met: "de hybris is niets anders dan een gevolg van alle tot dan toe gemaakte keuzes", schrijft ze niet alleen een onwaarheid op, maar ook een onjuistheid, een interpretatiefout:

*Dromen zijn wel oppermachtig,  
Doch alleen  
Zo zij tot een uitzicht stijgen,  
uit hun engheid algemeen  
Worden en het woord ontwoek'ren aan hun zwijgen...*

staat er in die achtste zang.

Met andere woorden: er is geen consequentie uit voorgaande keuzes, er is geen *dwang* om schepper, dichter te worden. Op de tweesprong kan men heel goed ook denken: "wees bescheiden, middelmatig. Wees meelijwekkend voor de rest van je bestaan: dan word je gespaard, want dan maak je je aan hybris niet schuldig".

De hybris in de achtste zang is derhalve een oorspronkelijke, een heroïsche keus. Zelfs de "straf" op deze hybris is er nog één naar eigen keus.

[p. 28]

De student wordt immers *verleid* tot zijn sprong, en "verleiden" - het woord zelf duidt al op de aanwezigheid van alternatieven - is een weg -, een afvoeren van het rechte (d.i. hier: voor gewone mensen bestemde) pad. De student *hoefde* niet te springen. Dan was hij een dagdromer gebleven; dan was hij alles vergeten: zijn liefde, zijn dwaling, zijn

moord. Dan was er van het Goede Geheugen geen sprake. Dan kreeg hij met "verdringingen" te maken en met de psychiatrische kliniek.

19. Natuurlijk hoefde de student in IV Mercurius en Venus niet tot sterren op te blazen. Hij had ook kunnen denken: "Ik moet dat meisje versieren, Mercurius kan het heen en weer krijgen!" Maar dat deed hij nu eenmaal niet. En de straf die *hier* op de hybris volgde, was er geenszins één naar eigen keus. Hij wordt eenvoudig afgeblaft, terug gezet en voorgelicht. Als er ergens sprake is van determinisme, dan hier. Want hier heeft de keus van boven anderen, onder wie goden, uit te willen stijgen het voorspelbare noodlottige gevolg: de goden lusten hem niet.

20. Marjoleine de Vos ziet in mensen mensen, in goden goden. Zij ziet geen mensengoden, tegen wie de goden zich keren. Zo'n mensengod is de student. "Heros" noemden de Grieken zo iemand, wiens hybris berust op zijn *verwantschap* met de goden. Heeft Marjoleine de Vos niet gezien dat dit gedicht met mythologie van doen heeft? Dan is het ook geen wonder dat zij het als "realisme" behandelt en uitsluitend een keten ziet van oorzaken en gevolgen: determinisme. Zo wordt de schrijver van *Historische contingentie* onder haar vingers een fatalist. Zo doet *zij* recht aan de tegenstelling tussen hoog en laag.

# Wynia, verdediger van zuiver ras

## R.A. Cornets de Groot

**Naschrift bij G.H. Wynia, 'Profeet en exegeet: Hoe een profeet andermaal zijn stokpaardje bereed, of hoe een exegeet een ketter 't vertrouwd lijntje aanbond en deze zich daarvan losrukte', *Vestdijkkroniek*, nr. 38 (mrt 1983), p. 65-69. N.a.v. R.A. Cornets de Groot: 'Van dwaling en waarheid', *Vestdijkkroniek*, nr. 36 (sept 1982), p. 11-16.**

**Bron: *Vestdijkkroniek*, nr. 38 (mrt 1983), p. 69.**

[p. 69]

### *Naschrift*

1. Om eerlijk te zijn, ik vind de grieven en griefjes van Wynia machtig interessant.

2. Maar waar waren wij ook weer gebleven?

Bij de vraag: wat te denken van een exegeet, die me de ene banvloek na de andere naar het hoofd slingert, maar die zich m.b.t. zijn 'begrip' van Arius' ketterij beroepen moet, op informatie, die hij aan mij te danken heeft! 'Onderzoek, prachtig vak!' roept de man opgetogen. Maar toch slaagt hij erin de essentie van *Ballade van het 4e kruis* volledig mis te lopen: een gedicht dat zelf weer de kern is van de cyclus die hij bespreken wil.

Het trekken van conclusies uit deze objectieve observatie laat ik maar aan de intellectuele rechtschapenheid van Wynia over. Misschien tovert hij nog een klok tevoorschijn uit de klepelfabriek van 'vervloeking', 'vervreemding' 'vaderhaat' en een ondergeschoven citaat. Dat maakt altijd een grote indruk op mij. Het komt dan volstrekt niet in mij op te geloven dat een verdediging met slagwapens uit zijn grofsmederij 'halfslachtig' zou zijn. Hoe zou ik ooit aan loze smoesjes kunnen denken bij dit geweld? Integendeel! Ik val Wynia bij in zijn opvatting dat de kwaliteit van zijn werk stijgt, naarmate hij dat van anderen listiger en brutaler weet af te kammen.